

Imaginarios del cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Ángel Miquel
Carolina Amaral de Aguiar
Dana Zylberman
Ana Laura Lusnich
Roberto Reveco
Jorge Sala
Sebastián González
María Paz Peirano
Cecilia Gil Mariño
Paola Margulis
Paz Escobar
Guillermo Jarpa
Cristian Ahumada
Álvaro García
Pablo Lanza
Carolina Soria
Alejandra Rodríguez
Cecilia Elizondo
Andrea Cuarterolo
Georgina Torello
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Marcelo Morales
Ricardo Bedoya

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Imaginarios del cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel M. (coordinadora)

Ángel Miquel
Carolina Amaral de Aguiar
Dana Zylberman
Ana Laura Lusnich
Roberto Reveco
Jorge Sala
Sebastián González Itier
María Paz Peirano
Cecilia Gil Mariño
Paola Margulis
Paz Escobar
Guillermo Jarpa
Cristian Ahumada
Álvaro García
Pablo Lanza
Carolina Soria
Alejandra Rodríguez
Cecilia Elizondo
Andrea Cuarterolo
Georgina Torello
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Marcelo Morales
Ricardo Bedoya

Villarroel Márquez, Mónica (coordinadora)

Imaginarios del cine chileno y latinoamericano
[texto impreso] / Mónica Villarroel Márquez (coordinadora);
Ángel Francisco Miquel Randón; Carolina Amaral de
Aguar; Dana Gabriela Zylberman [et al.].— 1ª ed.—
Santiago: LOM ediciones, 2018.
258 p.; 21,5 x 14 cm. (Colección Ciencias Sociales y Humanas).
ISBN : 978-956-00-1074-2

1. Cine — Chile — Historia 2. Cine — América Latina — Historia
I. Título. II. Serie

Dewey : 791.430983.— cdd 21

Cutter : V722i

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**

Primera edición, septiembre 2018
Impreso en 1.000 ejemplares

ISBN: 978-956-00-1074-2
RPI: 293.992

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

Fotografía de portada: Fotograma del filme *Julio comienza en julio*, de Silvio Caiozzi (1979).
Archivo Cineteca Nacional de Chile.

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.
Teléfono: (56-2) 2 860 68 00 | e-mail: lom@lom.cl | web: www.lom.cl

Cineteca Nacional de Chile. José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago.
Teléfono (56-2) 2898 99 50 | e-mail: info@cinetecanacional.cl
web: www.cinetecanacional.cl

DISEÑO DE COLECCIÓN

Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM
Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Imaginarios del cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel M. (coordinadora)

Ángel Miquel
Carolina Amaral de Aguiar
Dana Zylberman
Ana Laura Lusnich
Roberto Reveco
Jorge Sala
Sebastián González Itier
María Paz Peirano
Cecilia Gil Mariño
Paola Margulis
Paz Escobar
Guillermo Jarpa
Cristian Ahumada
Álvaro García
Pablo Lanza
Carolina Soria
Alejandra Rodríguez
Cecilia Elizondo
Andrea Cuarterolo
Georgina Torello
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Marcelo Morales
Ricardo Bedoya



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación | 11

Tránsitos latinoamericanos | 19

Cine mexicano en Santiago de Chile, 1936-1937

ÁNGEL MIQUEL | 21

«Pueblos hermanos»: Chile en el cine del Centro de Producción de Cortometraje mexicano en la década de 1970

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR | 29

La inserción de Libertad Lamarque en el cine mexicano del periodo clásico-industrial

DANA ZYLBERMAN | 39

Recepción, crítica e industria.

Alcances del campo | 49

Texto-crítica-audiencia. La recepción de las ficciones hermético-metafóricas en los años de la última dictadura militar en Argentina

ANA LAURA LUSNICH | 51

De la hermenéutica a la erótica. Desafíos teóricos y políticos para la crítica y la estética

ROBERTO REVECO | 63

Un caso de censura durante la recuperación democrática argentina: *Kindergarten*, Jorge Polaco

JORGE SALA | 73

Festivales de Cine en Chile como ventanas de difusión y exhibición del cine chileno

Sebastián González | 85

Festivales de cine en Chile y la expansión de un campo cultural cinematográfico
MARÍA PAZ PEIRANO | 95

Discursos y representaciones identitarias | 105

Naturaleza y espacio urbano en la obra de Carlos Hugo Christensen.
Espacio, géneros cinematográficos e imágenes de Brasil
CECILIA GIL MARIÑO | 107

Documental y desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en la transición democrática argentina
PAOLA MARGULIS | 119

Historia, geografías imaginarias y procesos identitarios: representaciones filmicas de la Patagonia (1986-2002)
PAZ ESCOBAR | 131

Estéticas del contraste: El cine de Silvio Caiozzi y Gonzalo Justiniano en dictadura
GUILLERMO JARPA Y CRISTIAN AHUMADA | 143

Representaciones de la educación, estudiantes y movimiento social en el documental chileno reciente
ÁLVARO GARCÍA | 153

Géneros y otros formatos | 163

El policial semidocumental en Argentina: la trilogía de Don Napy
PABLO LANZA | 165

El derecho a la identidad y la reescritura de la propia historia en la narrativa seriada argentina: *23 pares* (2012) de Albertina Carri
CAROLINA SORIA | 173

Préstamos y tensiones: literatura y pintura en los filmes históricos
ALEJANDRA RODRÍGUEZ | 183

El Colegio Nacional Buenos Aires: entre la literatura y el cine. Análisis de transposición de *Juvenilia* y *Ciencias morales*
CECILIA ELIZONDO | 193

Dossier: Mosaico silente | 205

Educación y fascinación mórbida: el cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX

ANDREA CUARTEROLO | 207

Los chicos sólo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía *amateur* uruguaya (1920-1930)

GEORGINA TORELLO | 221

En busca del metraje perdido: descubriendo el cine documental chileno silente (1897-1933)

XIMENA VERGARA, ANTONIA KREBS,

MARCELO MORALES Y MÓNICA VILLARROEL | 233

Yo perdí mi corazón en Lima: Alberto Santana y la clausura de la era del cine silente en Perú

RICARDO BEDOYA | 245

Presentación

Imaginarios posibles

Las imágenes del cine de los primeros tiempos tendrán, más allá de un interés científico o industrial, un afán de triunfo de la vida sobre la muerte. Esto lo advierte Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* (2001), obra cuya preocupación fundamental es la metamorfosis del cinematógrafo en cine. La difusión del cinematógrafo como un fenómeno de magia es una de las claves del primer periodo de este invento; y el mito último y fundacional de la cinematografía es el *cine total*, la inmortalidad, mientras que el cinematógrafo total constituye una variante de la inmortalidad imaginaria, que se sabe ficticia. De este modo, la imagen encerraba un complejo afectivo-mágico en tiempos del cinematógrafo que luego debió transformarse en cine. El primero consistiría simplemente en la técnica de duplicación y proyección de la imagen en movimiento, y el segundo, según Morin, constituye un mundo imaginario, donde se manifiestan deseos, sueños y mitos del hombre, y convergen las características de la imagen cinematográfica y determinadas estructuras mentales.

Y si proyectamos estos atributos del cine en sus orígenes a espacios latinoamericanos a lo largo de más de un siglo de historia —desde los primeros tiempos hasta el cine contemporáneo— observamos que el concepto de «imaginario» atraviesa nuestra producción audiovisual. Podemos utilizar la propuesta de Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1981), acercándonos a los mitos, los simbolismos y otras perspectivas que encontramos en lecturas sobre nuestros cines. Pero también podríamos abordar las producciones cinematográficas desde la idea de imaginario social.

El sexto volumen de la colección que reúne una selección de los trabajos presentados en los encuentros internacionales de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, organizados por la Cineteca Nacional de Chile y publicados junto a LOM ediciones, se estructura a partir del concepto de *Imaginarios*, que quisimos pensar más allá de la visión de un determinado autor, abordándolo desde múltiples aristas. Así, establecimos cuatro ejes temáticos, siendo el primero de ellos «Tránsitos latinoamericanos»; el segundo, «Recepción, crítica e industria. Alcances del campo»; el tercero, «Discursos y representaciones identitarias»; y el cuarto eje, «Géneros y otros formatos». Finalmente, incorporamos el dossier *Mosaico silente*.

Desde los primeros tiempos y hasta el siglo XXI es posible identificar vínculos y desplazamientos intracontinentales. Abrimos el libro con el eje «Tránsitos latinoamericanos», en el que agrupamos tres textos que ponen el acento en México y en diversas conexiones que van desde los años treinta hasta los setenta del pasado siglo.

Una posibilidad de pensar cómo funcionó el imaginario social sobre México en Chile en los años treinta es la que nos presenta Ángel Miquel en el ensayo «Cine mexicano en Santiago de Chile, 1936-1937» que, desde un foco en la industria, aborda la exhibición y recepción de películas mexicanas en esta ciudad, indagando también en la distribución. En particular, se refiere a la película *Allá en el Rancho Grande* y su impacto como cinta que marcó una nueva percepción y valoración del cine mexicano en la capital chilena en 1937.

«Pueblos hermanos»: Chile en el cine del Centro de Producción de Cortometraje mexicano en la década de 1970», de Carolina Amaral de Aguiar, realiza el ejercicio a la inversa, proponiéndonos un imaginario sobre Chile construido desde la imagen y desde México. La autora explora una experiencia en el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), una subdivisión de los Estudios Churubusco-Azteca S/A de México. Interesados en el gobierno de la Unidad Popular chilena, algunos filmes allí producidos evidenciaron un vínculo con el proceso político chileno.

«La inserción de Libertad Lamarque en el cine mexicano del periodo clásico-industrial», de Dana Zylberman, indaga en otra arista de los tránsitos, esta vez en el auge de las estrellas o el *star system* latinoamericano, considerando a la actriz como figura transnacional. Luego de revisar la etapa en el cine argentino, ahonda en su filmografía mexicana y busca en ella indicios de argentinidad.

El segundo eje propuesto, «Recepción, crítica e industria», dialoga con el anterior. El énfasis aquí está en los procesos de apropiación, por lo que iniciamos este segmento con «Texto-crítica-audiencia. La recepción de las ficciones hermético-metafóricas en los años de la última dictadura militar en Argentina», de Ana Laura Lusnich. Aquí el término imaginario se aproxima a lo social. La autora analiza los aspectos centrales que orientaron la recepción de las ficciones hermético-metafóricas, y examina *El agujero en la pared* (1982), de David J. Kohon, como filme emblemático, así como las estrategias de la crítica periodística para abordar una película que cuestiona al poder militar.

«De la hermenéutica a la erótica. Desafíos teóricos y políticos para la crítica y la estética», de Roberto Reveco, revisa un discurso crítico aparecido en Chile hacia finales de los años cincuenta del siglo XX, desde la interpretación de las imágenes. Se aproxima a teorías y tendencias en revistas y críticas, que iban desde el psicoanálisis al marxismo y el estructuralismo, para abordar los nuevos cines. Nos presenta así un estudio que nutre la reflexión sobre la validez actual de estas teorías, y sobre el propio proceso de apropiación o recepción y la crítica.

«Un caso de censura durante la recuperación democrática argentina: *Kindergarten*, de Jorge Polaco», de Jorge Sala, es un estudio de caso sobre la censura sufrida por la película *Kindergarten* (1989), de Jorge Polaco, en la postdictadura argentina. Visualiza los espacios de poder heredados del régimen anterior y acciones mancomunadas que operaron en el «affaire Kindergarten».

Dos textos dialogantes, que corresponden a un mismo proyecto de investigación, se insertan en la exhibición: «Los festivales de cine en Chile como ventanas de difusión y exhibición del cine chileno», de Sebastián González, y «Festivales de cine en Chile y la expansión de un campo cultural cinematográfico», de María Paz Peirano. El primero, sugiere una radiografía del campo en este país, proponiendo una categorización de acuerdo a su naturaleza, interrogándose sobre la existencia de un posible circuito. El segundo, focaliza la tarea de estos eventos y su conexión con la educación, en tanto espacio de formación de profesionales y de audiencias.

El tercer eje, «Discursos y representaciones identitarias», agrupa trabajos sobre los textos cinematográficos. El espacio urbano, el territorio y el devenir histórico aparecen como claves para construir «geografías imaginarias», como indica Paz Escobar sobre la Patagonia, o la aproximación a Río de Janeiro desde el análisis de Cecilia Gil Mariño, que presenta otro imaginario sobre la ciudad. En «Naturaleza y espacio urbano en la obra de Carlos Hugo Christensen. Espacio, géneros cinematográficos e imágenes de Brasil», esta autora examina las transformaciones de las representaciones urbanas y del espacio natural entre fines de los años cincuenta y la década del setenta. El cambio desde un Río de Janeiro idealizado hasta 1965, hacia la presencia de violencia social y urbana cotidiana a través de los mismos escenarios antes paradisíacos, es advertido en el análisis sobre la obra de este realizador.

En «Historia, geografías imaginarias y procesos identitarios: representaciones fílmicas de la Patagonia (1986-2002)», Paz Escobar revisa un corpus sobre la Patagonia anclándose en dos motivos claves: el viaje y la frontera. La autora observa de qué modo diversas películas han representado el territorio patagónico argentino durante el periodo seleccionado, buscando conexiones contextuales.

En otra perspectiva, las dictaduras y las postdictaduras latinoamericanas siguen estando en el interés de investigadores del continente, y continúan construyendo imaginarios poderosos. El tema de la memoria adquiere y admite múltiples lecturas. Paola Margulis

presenta «Documental y desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en la transición democrática argentina». En un enfoque desde la alteridad, en la mirada de dos directores alemanes que realizaron filmes coproducidos con Argentina, focaliza el tratamiento fílmico del «desencanto» de sectores de la sociedad argentina, y cómo este obedece a razones de orden ético y económico, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales.

Por otra parte, Guillermo Jarpa y Cristian Ahumada, en «Estéticas del contraste: El cine de Silvio Caiozzi y Gonzalo Justiniano en dictadura», escogen cuatro largometrajes de ficción realizados durante la dictadura militar chilena por estos emblemáticos directores, explorando sus discursos sobre los sujetos y una estética del contraste de realidades sociales y políticas de la época.

Cierra este grupo «Representaciones de la educación, estudiantes y movimiento social en el documental chileno reciente», de Álvaro García Mateluna, que observa cómo se construye un discurso y una representación identitaria de sujetos sociales y del rol del Estado, en películas realizadas entre 2012 y 2016.

El cuarto y último eje es «Géneros y otros formatos», que reúne propuestas que revisan antiguas perspectivas y exploran otras nuevas. Pablo Lanza, en «El policial semidocumental en Argentina: la trilogía de Don Napy», recupera el término «semidocumental» acuñado en las décadas del cuarenta y cincuenta en Estados Unidos y observa cómo varios filmes fueron denominados así en Argentina. Ahonda en la trilogía del director Luis Napoleón Duclout y propone que más que acercarse a la acepción estadounidense de esta modalidad, sus películas se inspiraron en diversas fuentes, como la prensa gráfica y la radio.

Por otra parte, «El derecho a la identidad y la reescritura de la propia historia en la narrativa seriada argentina: *23 pares* (2012), de Albertina Carri», de Carolina Soria, examina la narrativa seriada para televisión de esta directora argentina. Los temas de identidad y las marcas enunciativas que definen la poética individual de la

realizadora son el foco del trabajo. Y en la línea del acercamiento del cine a otras artes, Alejandra Rodríguez, en «Préstamos y tensiones: literatura y pintura en los filmes históricos», analiza dos casos de transposición de la literatura al cine, problematizando la construcción del pasado y la utilización de iconografías de fines del siglo XIX para representarlo. «El Colegio Nacional Buenos Aires: entre la literatura y el cine. Análisis de transposición de *Juvenilia y Ciencias morales*», de Cecilia Elizondo, también ahonda en este concepto, analizando la representación del Colegio Nacional Buenos Aires en el cine argentino en distintos momentos de la historia. La autora estudia la transposición de memorias y una novela.

De ese modo, concluimos este segmento del libro abriendo el camino hacia otros imaginarios que nos llevan hacia los primeros tiempos, donde convivieron propuestas que iban desde el cine científico y el doméstico, pasando por el institucional de propaganda hasta los melodramas y otras variedades, transitando desde la espectacularidad y la trascendencia a la muerte hasta el divertimento y la construcción de un relato sobre el continente y sus incipientes industrias.

Mosaico silente

Este *dossier* es una invitación a revisar cuatro textos que dan cuenta del IV Seminario de cine silente latinoamericano, realizado en el marco del VII Encuentro internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, el año 2017. El estudio de este periodo ha avanzado en la última década hacia una experiencia de articulación de especialistas de este lado del mundo, con libros publicados, la revista *Vivomatografías* y un Núcleo de Estudios de precine y cine silente latinoamericano, Precila. Este seminario partió el año 2015 en el encuentro chileno organizado por la Cineteca; luego se realizó en el contexto del III Simposio de Estudios Comparados, en Buenos Aires, y tuvo una tercera edición en el marco del II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo.

Abre el *dossier* el texto «Educación y fascinación mórbida: el cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX», de Andrea Cuarterolo. La autora examina un tipo de cine que tuvo varios exponentes y referencias en otros contextos, con bastante éxito, siendo parte de las actualidades que se exhibían públicamente. Así, da cuenta de cómo este cine se convirtió en una parte fundamental del mundo médico-científico de la época, cumpliendo una función educativa, a la vez que se instaló en la industria del entretenimiento.

Georgina Torello desarrolla el trabajo «Los chicos sólo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía *amateur* uruguaya (1920-1930)», donde analiza películas caseras. La vida cotidiana o, como la autora indica, «el álbum de familia en movimiento» fue un género predominante en ese país. Focaliza tres títulos que permiten vislumbrar prácticas masculinas de la época, las marcas de una sociedad y las creaciones de unas cinematografías que escasamente se conservan.

«En busca del metraje perdido: descubriendo el cine documental chileno silente (1897-1933)» es un trabajo colectivo de Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel que presenta resultados preliminares de un levantamiento de la filmografía silente de no ficción. Es posible descubrir temáticas recurrentes, como la aviación en la década de 1910, o los deportes en los años veinte, y definir la hasta ahora poco conocida cinematografía del periodo. Más de 400 producciones descubiertas a través de los registros de prensa entregan nuevas luces para la construcción del corpus, que permiten dimensionar su impacto al momento de su estreno.

«Yo perdí mi corazón en Lima: Alberto Santana y la clausura de la era del cine silente en Perú», de Ricardo Bedoya, revisa este título y la manera en que fusiona géneros como el folletín, el drama bélico y el registro noticioso, situándose también en la actividad de este cineasta en Perú. La huella que dejó Santana es un ejemplo del modo itinerante en que trabajaron varios de los realizadores de la primera mitad del siglo XX.

Cerramos así este libro con una invitación al lector a descubrir los imaginarios de y sobre nuestros cines, y a contribuir a desarrollar nuevas ideas a partir de representaciones y discursos de unas sociedades que constantemente están visualizándose desde el imaginario colectivo.

Bibliografía

DURAND, GILBERT (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

MORIN, EDGAR (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

MÓNICA VILLARROEL
Directora Cineteca Nacional de Chile
Doctora en Estudios Latinoamericanos

Tránsitos latinoamericanos

Cine mexicano en Santiago de Chile, 1936-1937

ÁNGEL MIQUEL¹

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Resumen

Este ensayo trata sobre la exhibición y la recepción de películas mexicanas en Santiago, durante dos años de la década de los treinta. Con base en información hemerográfica, se establece el número total de estrenos en ese bienio, destacándose el trabajo de los distribuidores locales Ángel Ibarra y Elías Selman, quienes fueron responsables de buena parte del comercio de obras cinematográficas mexicanas en Chile durante la década. También se describe el caso particular del estreno, en 1937, de la película *Allá en el Rancho Grande* como el principal punto de inflexión hacia un mayor reconocimiento y aprecio por el cine mexicano en la capital chilena.

Palabras clave: México, Chile, industria cinematográfica

Este trabajo es producto inicial de una investigación sobre la exhibición de cine mexicano en Santiago de Chile en la década de los treinta. Sus fuentes principales son hemerográficas e involucran a la cartelera del diario santiaguino *El Mercurio* y, de forma complementaria, información de las revistas *Boletín Cinematográfico* y *Ecran*, publicadas en la misma ciudad. Pero lo dicho aquí deberá ser matizado y ampliado posteriormente con datos que se encuentren en otras publicaciones

1 Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus libros más recientes son: *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960* (2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (2016).

chilenas y mexicanas (por ejemplo, las referidas por Mouesca 1997, 135-150).

La elección del bienio 1936-1937 para presentar el trabajo fue hecha bajo la consideración de que en los años previos hubo una presencia muy escasa de películas mexicanas en Chile (cuatro estrenadas en 1934 y otras cuatro en 1935, por 14 en 1936 y 26 en 1937),² y también bajo la hipótesis de que podía encontrarse un viraje significativo en la exhibición con el estreno, en mayo de 1937, de *Allá en el Rancho Grande* (1936, 100 min, b/n), de Fernando de Fuentes. Esta hipótesis deriva de la afirmación frecuente de que esta cinta fue la punta de lanza de la expansión del cine mexicano en los mercados hispanohablantes, lo que posibilitó la obtención de divisas que luego ayudarían a que aquel se convirtiera en una industria poderosa e influyente desde la perspectiva económica (al respecto véase, por ejemplo, García Riera 1992, 211).

Conviene tener presente que el sistema de distribución de esa industria fue el último en desarrollarse y que, de hecho, en los años treinta no existió una política de distribución foránea sostenida por parte de las productoras mexicanas. De esto informa una nota anónima, precisamente referida a *Allá en el Rancho Grande*, publicada en una revista del gremio:

La producción nacional de películas había venido tropezando con el escollo de la distribución mundial, que no podía hacerse en condiciones remunerativas en virtud de que ninguno de los productores mexicanos cuenta con agencias distribuidoras en cada uno de los países que son mercado para la película del país. Esa enorme dificultad [...] ha sido vencida airoosamente por el productor Alfonso Rivas Bustamante [...] que dio su cinta a distribuir a la firma norteamericana Artistas Unidos. [...] Todo el éxito alcanzado por su película en los países de habla española se debe a la magnífica labor de las agencias de esa prestigiada firma. (*Mundo cinematográfico*, «La distribución mundial de *Allá en el Rancho Grande*». México, 11 enero, 1938).

Si bien este articulista asumía implícitamente que las películas dignas de exportación debían ser distribuidas por las agencias

2 Las cuantificaciones del presente texto se basan en las fuentes mencionadas.

norteamericanas establecidas, también existía la opinión contraria. Esta fue sostenida, entre otros, por Alfonso Pulido Islas en un libro publicado en 1939, pero que reunía datos de los dos años previos, y en el que se leía:

...el observador menos sagaz advierte a las claras la pobreza de la distribución [...] en territorios que, por el número de sus habitantes de habla española, así como por el de sus salones de proyección [...], podrían ser excelentísimos mercados para la exhibición de cintas mexicanas. Pero la propensión al monopolio de los distribuidores de películas norteamericanas por una parte, y la falta de agentes de nuestros productores por otra [...] han impedido y seguirán impidiendo indefinidamente la conquista de esos mercados que sólo esperan la intervención hábil y experta de nuestros agentes consulares y principalmente de quienes intervienen en la industria nacional del cinematógrafo (Pulido Islas 1939, 76-77).

El llamado consiguiente del autor a políticos y empresarios para constituir distribuidoras fuertes no pudo concretarse sino hasta mediados de los años cuarenta, cuando la Segunda Guerra Mundial introdujo en la región condiciones comerciales que resultaron propicias para la expansión de la industria mexicana (véase García Riera 1998, 120 y ss.). Pero hasta que eso ocurrió, siguió prevaleciendo la distribución estadounidense de las cintas que se suponía tendrían atractivo comercial en otros países.

En lo que respecta a Santiago, de las 40 películas mexicanas estrenadas en 1936 y 1937, ocho fueron llevadas por Artistas Unidos, Columbia, Fox o Monogram. Dada la inexistencia de empresas mexicanas encargadas de ese comercio, fueron compañías chilenas las que pusieron en los cines las producciones secundarias o, en términos más amplios, las que por algún motivo no interesaban a los estadounidenses. En los dos años considerados, la proporción de cintas mexicanas distribuidas por estas alcanzó, de hecho, cuatro quintas partes del total. La importancia de estos distribuidores locales salta a la vista si se compara el número de cintas mexicanas exhibidas en Santiago en los dos años considerados con las estrenadas en las otras dos capitales de países del Cono Sur, tal y como se muestra en la siguiente tabla:

Número de películas mexicanas exhibidas en capitales del Cono Sur, 1936-1937

Ciudad	1936	1937	Total
Santiago	14	26	40
Buenos Aires	5	9	14
Montevideo	2	1	3

FUENTES: PARA SANTIAGO, EL MERCURIO; PARA BUENOS AIRES, RICILA (S/F); PARA MONTEVIDEO, SARATSOLA (S/F).

La distribución de cine mexicano por empresas locales en Santiago se debió principalmente al trabajo de dos compañías: Ibarra y Cía. por un lado, y Selman, Vercellino y Cía. por otro, responsables de más de la mitad del total de esos estrenos. Los gerentes de las empresas, Ángel Ibarra y Elías Selman, respectivamente, viajaban con regularidad a México para contratar obras que exhibir en los circuitos que atendían. Ibarra y Cía. inició actividades en 1935, llevando a Santiago dos cintas mexicanas, cifra que subió a cuatro en 1936, y a 13 en 1937; en los años que siguieron, la casa continuó siendo un importante puntal de la distribución de materiales mexicanos en Chile (véase *Anuario de El Cine Gráfico*, 1944. «La labor de la firma distribuidora Ibarra y Cía. Ltd., ha contribuido al éxito del cine mexicano». México, 190). Por su parte, Selman y Vercellino y Cía. puso en Santiago cuatro películas mexicanas en 1936 y otras cuatro en 1937; también mostró ser una empresa perdurable y consistente (Ibíd. 190, 194).

La muestra para los dos años considerados indica que estos distribuidores se interesaban sobre todo en el melodrama, género que el cine mexicano de esa década explotó con ímpetu, y que al parecer resultaba tan atractivo en Chile como en el país donde se producía: entre otras, Ibarra y Selman distribuyeron las muy taquilleras *Madres del mundo* (1936, s/d, b/n), de Rolando Aguilar; *Mater nostra* (1936, s/d, b/n), de Gabriel Soria; y *Madre querida* (1935, 76 min, b/n), de Juan Orol. La publicidad de este género consignaba que, de acuerdo con lo establecido por el Consejo de Censura, las películas eran aptas sólo para mayores de 15 años, y en cada caso se añadía la frase «no recomendable a señoritas» (véanse, por ejemplo, los anuncios gráficos aparecidos en *El Mercurio*. Santiago, 6 de octubre 1936, 25;

y *El Mercurio*. Santiago, 19 de mayo 1937, 19).³ Los distribuidores también llevaron películas de aventuras o de horror, como *El baúl macabro* (1936, 78 min, b/n), de Miguel Zacarías; *El superloco* (1936, 65 min, b/n), de Juan José Segura; y *Chucho el Roto* (1936, 95 min, b/n), de Gabriel Soria.

Puesto que la mexicana era una cinematografía que aún estaba en el camino hacia la constitución de un sistema de estrellas, Ibarra y Selman aprovecharon la figura del español Ramón Pereda, bien conocido en el ámbito hispanoamericano por su participación en películas en castellano producidas en Hollywood, y pusieron en Santiago nada menos que cinco de sus cintas mexicanas. Por otra parte, ninguno de esos distribuidores contrató obras dirigidas por Fernando de Fuentes, quizá el director mexicano más conocido de la década de los treinta (las que comercializaban los estadounidenses); en cambio, presentaron varias cintas de Miguel Zacarías, Gabriel Soria y José Bohr.

No se destacó el nombre de Bohr en los anuncios de las películas dirigidas por él, lo que significa que este carismático alemán —que antes de pasar a Argentina, Estados Unidos y México había hecho carrera cinematográfica en Punta Arenas— aún era desconocido por la mayor parte del público. Por el contrario, el anuncio de *Celos de madre* (en México titulada *La familia Dressel*, 1935, 90 min, b/n), de Fernando de Fuentes, insertó el siguiente gancho publicitario dirigido a los espectadores locales: «la música que sirve de fondo a sus escenas, así como también la canción-tema de la película, titulada «Cuando tú me querías», son obra de un compositor chileno que triunfa en el extranjero» (*El Mercurio*. «Hoy se estrena en el Victoria una joya cinematográfica en español: *Celos de madre*». Santiago, 3 de junio 1936, 24). El músico se llamaba Juan S. Garrido. En la misma dirección, en una nota a *Perdónala, señor* (en México titulada *Tu hijo*, 1934, 77 min, b/n), de José Bohr, se leía: «Bonitas canciones y una audición de piano ejecutada por nuestro compatriota Claudio Arrau, dan

3 Iturriaga (2015, 200) informa que el Consejo de Censura Cinematográfica, creado en septiembre de 1925, contemplaba tres resultados posibles: autorizada para todo público, autorizada para mayores de quince años, o rechazada.

mayor realce a la obra» (*Boletín Cinematográfico*. «Perdónala, señor». Santiago, 8 de noviembre 1935, 151). También se realizó en *María Elena* (1935, 76 min, b/n), de Raphael J. Sevilla, la interpretación de Amparito Arozamena, «que triunfó en nuestros escenarios», y en *Mater nostra*, la de Esperanza Iris, cantante de opereta «otrora aplaudida en nuestros escenarios» (en ambos casos, frases de anuncios gráficos que aparecieron en *El Mercurio*. Santiago, 21 de abril 1936, 27, y *El Mercurio*. Santiago, 19 de mayo 1937, 19). En resumen, la publicidad de estas obras activaba los resortes del paisanaje y el conocimiento previo, no los de la diferencia.

Tal vez por eso las películas se anunciaban como «hablada totalmente en castellano» o «joya del cine hispano», sin hacer referencia al hecho de que habían sido producidas en México, lo que contrastaba con la publicidad de las cintas argentinas y españolas, cuya procedencia sí se mencionaba (véanse, por ejemplo, los anuncios gráficos de películas mexicanas aparecidos en *El Mercurio*. Santiago, 21 de abril, 27; 26 de abril, 45; y 14 de noviembre 1936, 27). De hecho, entre la publicidad de las 40 películas del país del norte exhibidas en el periodo, únicamente la de *Corazón de bandolero* (1934, 120 min, b/n), de Raphael J. Sevilla, revelaba que era una «gran superproducción mejicana» (anuncio gráfico en *El Mercurio*. Santiago, 12 de mayo 1937, 42). Ni siquiera *Allá en el Rancho Grande* mereció un reconocimiento similar, pues a lo más que se llegó fue a informar que su trama incorporaba «costumbres mexicanas» (anuncio gráfico, *El Mercurio*. Santiago, 24 de mayo 1937, 25).

Sin embargo, la procedencia de esta cinta debe haberse reconocido muy pronto en los mismos salones de exhibición. Anunciada copiosamente por su distribuidora, tuvo un pre-estreno de gala en el Teatro Santa Lucía, el martes 18 de mayo de 1937; este recinto, inaugurado a principios del mismo mes, se consideraba como uno de los más modernos y lujosos de Sudamérica, y por consiguiente «un orgullo para la ciudad» (*Ecran*. «El cine en la última semana». Santiago, 11 de mayo 1937, 10). Entre el estreno y la exhibición inmediatamente posterior en otros salones, *Allá en el Rancho Grande* se mantuvo alrededor de mes y medio en cartelera, muchas veces en

proyecciones simultáneas en tres, cuatro o hasta cinco de los alrededor de 30 cines de la capital. Este dato alcanza su completa significación si se lo compara con la información que la hemerografía ofrece acerca de la exhibición de otras cintas de la misma procedencia en los dos años considerados, que permanecieron entre un par de días y una semana, como máximo, en el circuito de exhibición santiaguino.⁴ Por otro lado, *Allá en el Rancho Grande* fue la primera película mexicana que tuvo un reestreno, en el mismo elegante Teatro Santa Lucía, en septiembre de 1937, como preparativo de las presentaciones de su intérprete principal, Tito Guízar, realizadas en ese y otros escenarios chilenos poco después (véase *Boletín Cinematográfico*. «Reestreno de *Allá en el Rancho Grande*». Santiago, 10 de septiembre 1937, 717).

En cuanto a la crítica, un periodista dedicó a la cinta un breve texto en el que elogió su ambiente y actuación, concediendo que había sido hecha «con gran acierto» (*Ecran*. «El cine en la última semana». Santiago, 1 de junio 1937, 31), mientras que otro escribió una nota en la que decía:

Por primera vez entre nosotros la Compañía Cinematográfica Artistas Unidos nos ha presentado una película en función «*pre-view*», es decir, que el espectador asiste a la exhibición sin ninguna clase de propaganda previa, para ser él mismo quien se pronuncie acerca del valor de la obra. Sin lugar a dudas, es esta una de las mejores cintas que se han realizado en nuestro idioma y tenemos la seguridad que es el *film* más consistente que ha salido de los talleres mejicanos. Esto habla muy en alto del progreso que ha alcanzado esta novel industria en la república azteca (*Boletín Cinematográfico*. «*Allá en el Rancho Grande*». Santiago, 21 de mayo 1937, 618).

Puede afirmarse, entonces, que *Allá en el Rancho Grande* gustó tanto a la crítica como a sectores amplios del público santiaguino. De hecho, puede afirmarse que fue la película mexicana mejor recibida hasta entonces, y también puede suponerse que su exhibición sentó las bases para la exitosa difusión posterior del género que inauguraba:

4 Las películas mexicanas que permanecieron una semana en la cartelera de Santiago en este período fueron los melodramas *Celos de madre*, *Madre querida* y *Mater nostra*, así como la cinta de capa y espada ubicada en el período colonial, *Monja, casada, virgen y mártir* (1935, 65 min, b/n), de Juan Bustillo Oro.

la comedia ranchera, así como del cine mexicano en su conjunto. El número de estrenos por año, en este caso, resulta revelador: si en el bienio 1936-1937 hubo 40 cintas mexicanas nuevas en Santiago, la cifra se elevó a 71 en 1938-1939 (39 el primer año y 32 el segundo). Desde luego, en esa difusión ampliada tendría un papel decisivo el trabajo de distribuidores locales como Ibarra y Selman quienes, sin acceder en principio a las obras que interesaban a las más poderosas distribuidoras norteamericanas, tenían sin embargo un amplio abanico de posibilidades para elegir entre los melodramas, las películas de aventuras y los otros géneros que a fines de la década de los treinta lanzaban ya de manera abundante las compañías productoras de México.

Bibliografía

GARCÍA RIERA, EMILIO. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Tomo 1: 1929-1937*. México: Universidad de Guadalajara / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gobierno de Jalisco / Instituto Mexicano de Cinematografía.

GARCÍA RIERA, EMILIO. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*. México: Ediciones Mapa / Universidad de Guadalajara / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Canal 22.

ITURRIAGA, JORGE. (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM ediciones.

MOUESCA, JACQUELINE. (1997). *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta / Universidad Nacional Andrés Bello.

PULIDO ISLAS, ALFONSO. (1939). *La industria cinematográfica de México*. México: Editorial México Nuevo.

Ricila (Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano) (s/f). Dana Zylberman y otros. «Base de datos de films argentinos estrenados en México y films mexicanos estrenados en Argentina», en <<http://www.ricila.com>> [Consulta: 2/11/2017].

SARATSOLA, OSWALDO (s/f). «Cinestrenos desde 1929», en <<http://www.uruguaytotal.com>> [Consulta: 2/11/2017].

«Pueblos hermanos»: Chile en el cine del Centro de Producción de Cortometraje mexicano en la década de 1970

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹
UNIVERSIDAD ESTADUAL DE LONDRINA

Resumen

A principios de la década de los setenta del siglo pasado, el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), una subdivisión de los Estudios Churubusco-Azteca S/A de México, demostró un interés particular por el gobierno de la Unidad Popular chilena. Películas como *Compañero presidente, gira presidencial* (1972, 35mm, color), de María Luisa Mendoza, *Universidad comprometida* (1973, 35mm, color), *Carta a una amiga* (1973, 35mm, color) y *El viento de la historia* (1973, 35mm, color), las tres últimas de Carlos Ortiz Tejeda, encomendadas al Centro por la Subsecretaría de la Presidencia, buscaron acercar la imagen de Luis Echeverría a la de Salvador Allende. Tras el golpe de Estado de 1973, México se convirtió en uno de los países más receptivos con los exilados chilenos; sin embargo, la producción audiovisual de oposición a la dictadura perdió el tono oficial y se presentó al mundo como una serie de iniciativas independientes.

Palabras clave: Centro de Producción de Cortometraje (CPC), Unidad Popular, golpe de Estado

En 1975, *Contra la razón y por la fuerza* (1974, 16mm, color), de Carlos Ortiz Tejeda, ganó el premio principal del Festival de Leipzig: la Paloma de Oro. El documental mexicano ponía en evidencia la represión en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, mediante

1 Doctora en Historia Social de la Universidad de São Paulo. Profesora de la Universidad Estadual de Londrina. Autora del libro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (2015). Co-organizadora de *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (2016).

filmaciones realizadas dentro del país. Sin embargo, tras el éxito en su lanzamiento, confirmado también por el espacio dedicado a la película en el catálogo del Festival de Berlín de 1974, el film no tuvo mayor repercusión, ni en México ni en Chile. Tampoco se sabe mucho sobre sus antecedentes, es decir, sobre la fuerte presencia que tuvo Chile en la filmografía del Centro de Producción de Cortometraje (CPC), donde Ortiz Tejeda tuvo una participación activa. ¿En qué contexto político se inserta ese interés cinematográfico de principios de la década de 1970? ¿Cómo pensar la producción audiovisual mexicana de solidaridad con las víctimas de la dictadura ante esa filmografía anterior? Estas son algunas de las cuestiones a las cuales se dedica este texto.

El CPC fue fundado en 1971, como una subdivisión de los Estudios Churubusco-Azteca S/A para «[...] promover la realización de cortometraje y documental en México» (Catálogo [...], 1972, s/p). Desde sus inicios, el centro fue coordinado por el cineasta español exilado en México, Carlos Velo, quien fue una especie de tutor encargado de formar «nuevas generaciones de cineastas documentales» (Catálogo [...], 1971, s/p). En la práctica, se ofrecían servicios de «producción y posproducción» (Catálogo [...], 1972, s/p). Las películas normalmente eran hechas por encargos, que podían venir de las empresas o de las secretarías del Estado, lo que hacía que la procedencia institucional fuera más importante que la autoría.² Había también un fuerte espíritu colectivo durante la producción, y determinar la autoría de los filmes del CPC se torna aún más complejo hoy en día, ya que muchas de las copias existentes (archivadas en el Instituto Mexicano de Cinematografía) carecen de créditos.

Los Estudios Churubusco y el CPC estaban subordinados al Banco Nacional Cinematográfico, dirigido por Rodolfo Echeverría Álvarez, hermano del presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez. Un documento oficial del Banco, encontrado en la Filmoteca de la UNAM, permite saber más sobre los circuitos de exhibición de la

2 Información concedida por Gerardo Ortiz, director del Instituto Mexicano de Cinematografía, según García López, 2004.

producción del CPC, que desde su fundación hasta 1976 ya había producido más de 200 películas:

La difusión de cortometrajes en el territorio nacional llegó a millones de espectadores, por el uso de los canales de televisión oficial, los circuitos regionales de la Operadora de Teatros y el empleo de proyecciones ambulantes, controlado por Películas Nacionales que, en conjunto, lograron la penetración de mensajes sociales, culturales y políticos en todos los estratos de la población (Banco [...], 1976, s/p).

La afirmación del documento oficial del Banco Nacional Cinematográfico de que se pretendían transmitir «mensajes sociales, culturales y políticos» por medio de la producción del CPC es relevante para pensar el rol que Chile ocupó en la promoción de una cierta imagen por parte del gobierno de Luis Echeverría, puesto que algunos de sus documentales están dedicados al país entonces gobernado por Salvador Allende. Otro dato relevante es que las películas sobre Chile hechas por el centro cinematográfico mexicano a principios de la década de 1970 fueron directamente encomendadas por la Subsecretaría de la Presidencia de la República a los cineastas que trabajaban ahí, y tienen un carácter extremadamente oficial. Los títulos encontrados son: *Compañero presidente, gira presidencial* (1972), *Universidad comprometida* (1973), *Carta a una amiga* (1973) y *El viento de la historia* (1973). Carlos Ortiz Tejeda, que después iría a Chile durante la dictadura a filmar *Contra la razón y por la fuerza*, participó en el equipo de las tres últimas películas. A pesar de la dificultad de atribuir autoría a esos filmes, según la página web «Filmografía mexicana»³ Ortiz Tejeda habría sido el director de esos tres cortometrajes.

Universidad comprometida está compuesto, básicamente, de trechos del discurso de Salvador Allende en la Universidad de Guadalajara durante su visita a México, en diciembre de 1972. Filmado en el auditorio universitario, la cámara focaliza frecuentemente un auditorio lleno de jóvenes que aplauden fervorosamente las palabras de Allende. A

3 Disponible en: <<http://www.filmografiamexicana.unam.mx>> (Última visita: 13 de marzo de 2018).

los planos del discurso se añaden secuencias de la buena recepción que el presidente chileno encontró en las calles mexicanas, aclamado en su desfile en un auto descapotable. Durante estas secuencias, la película mantiene el audio del discurso en *off*. El eje narrativo, por lo tanto, es la conferencia de Allende dirigida a la juventud, muchas veces acompañada en la película, no sólo por las tomas filmadas en la calle, sino también por materiales de archivo que «ilustran» las palabras de Allende, por ejemplo, con imágenes de la pobreza en América Latina.⁴ Su llamada a la responsabilidad de los jóvenes latinoamericanos, registrada en *Universidad comprometida*, se convirtió en un momento simbólico para el México de aquella época, según Claudia Fedora Rojas Mira, quien afirma que la presencia del presidente de Chile fue capitalizada a su favor por Luis Echeverría:

Desde entonces, en México se aludió con frecuencia al discurso pronunciado por Salvador Allende en la Universidad de Guadalajara. No desconocamos que México tenía una política exterior progresista, de la que se enorgullecía. A Luis Echeverría interesaba seguir manteniendo esta postura liberal de la política mexicana hacia el exterior para dar una imagen progresista de su gobierno en el interior de su país (Rojas Mira 2007, 362).

La visita de Allende a México es, también, el tema de *El viento de la historia*, que repite algunas imágenes presentes en la película anterior. Con todo, el foco del filme está en la calurosa acogida que el jefe de Estado chileno tuvo entre el pueblo mexicano de modo general, no solamente entre la juventud. El desfile en auto descapotable, las banderas de Chile que se tomaron las calles, los papelitos lanzados al aire y la multitud en Guadalajara, son indicios de la popularidad de Allende en México. La banda sonora musical latinoamericanista enfatiza la idea de solidaridad continental que propone la película, que en lugar de una voz *over* opta por enfatizar gritos populares como «la izquierda unida jamás será vencida» o «Allende, Allende, el pueblo te defiende». Hay también entrevistas hechas en la calle,

4 Algunas de esas imágenes de archivo vienen del filme chileno *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), lo que puede indicar cierto intercambio cinematográfico entre Chile y México en la época.

que producen la impresión de un apoyo incondicional al presidente chileno. El título de la película es una comprobación más del impacto de la visita de Allende a la Universidad de Guadalajara, pues el líder chileno utilizó la expresión «el viento de la historia» en su discurso para referirse al derecho de cada país a buscar «su propio camino». Como veremos más adelante, el lema de la «libre determinación de los pueblos» era también una de las principales banderas de Echeverría en materia de relaciones internacionales.

Las películas sobre Chile hechas por el CPC reafirman, de modo general, una visión progresista del gobierno mexicano, para la que contribuía el acercamiento con la Unidad Popular chilena. Todas enfatizan la hermandad entre las dos naciones latinoamericanas, y en ellas hay un claro intento de acercar a Allende y Echeverría. El tono oficial se manifiesta particularmente en *Carta a una amiga*, un documental en primera persona narrado por la primera dama mexicana, María Ester Echeverría. El corto es una carta audiovisual dirigida a Hortensia Bussi, esposa de Allende, que utiliza filmaciones hechas tanto en la visita de la pareja presidencial mexicana a Chile, en abril de 1972, como de la estada de la pareja presidencial chilena en México, en diciembre de 1972. En las secuencias, están presentes registros audiovisuales de bailes típicos chilenos y mexicanos, visitas a centros de artesanías y otras actividades culturales acompañadas por las dos mujeres. La voz *over* de María Ester recuerda con nostalgia y afecto ese pasado reciente, llamando «Tencha» a su «amiga» chilena, mientras son repuestas escenas de eventos oficiales en los que ambos presidentes aparecen juntos, acompañados por las primeras damas. En sus palabras, la mexicana recuerda el compromiso político asumido por ella y por Hortensia Bussi de cuidar a los niños que serán los «nuevos dueños» de América. Al final del documental, hay un plano en el cual María Ester termina de escribir su correspondencia y la firma, lo que refuerza el carácter presidencial oficial reivindicado por el cortometraje.

Algunas de las imágenes de *Carta a una amiga* fueron sacadas de una película anterior, *Compañero presidente, gira presidencial*, dirigida por la periodista María Luisa Mendoza, que acompañó a

Echeverría en su visita a Chile. Entre los filmes analizados en este texto, este es el único que no contó con la participación de Carlos Ortiz Tejeda, aunque —una vez más— se trata de un encargo al CPC de la Subsecretaría de la Presidencia. El documental trae la voz de Mendoza en primera persona, como una especie de diario de viaje de los días pasados en el país sudamericano. Muchas de las secuencias muestran una recepción calurosa al presidente de México, que aparece siempre al lado de Allende. La cámara frecuentemente encuentra en los eventos símbolos latinoamericanos, como referencias a José Martí o al Che Guevara, remitiendo a una solidaridad continental. La voz *over* de la periodista se refiere a «pueblos hermanos», y se dirige directamente a Allende: «compañero presidente, vamos al socialismo».

Compañero presidente, gira presidencial muestra también escenas del discurso de Echeverría en la Tercera Conferencia del Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas, realizada en abril de 1972 en Santiago —discurso conocido como «Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados»—, en el que el mexicano hacía una defensa del derecho a la soberanía de los pueblos para elegir sus propios sistemas económicos. A este lema, que caracterizaba la política internacional de Echeverría, se alude igualmente en *El viento de la historia*, cuyo título —sacado del discurso de Allende en la Universidad de Guadalajara— se relacionaba con el derecho de autonomía de los países, como ya se ha explicado. Por lo tanto, se puede decir que las películas del CPC sobre Chile, de manera general, enfatizan dos puntos principales: el apoyo de México al socialismo en Chile, basado en el derecho soberano a la «libre determinación», y la solidaridad latinoamericanista que uniría a México y Chile en sus males del subdesarrollo.

Asimismo, el acercamiento con Chile promovido audiovisualmente por las películas del CPC converge en una política más amplia del Estado mexicano, que consiste en hacer de la defensa de la libre determinación de los pueblos su distintivo en la comunidad internacional. Ese enfoque no se restringe a los filmes sobre Chile, como muestra el documental *Con los pueblos del mundo, gira*

presidencial tricontinental (1973), que también contó con Ortiz Tejeda en la realización, y que buscó documentar una serie de visitas de Echeverría a países como China, Francia, Bélgica, Canadá y Rusia. Si bien no es exclusivo del acercamiento con el país gobernado por Allende, se puede decir que ese discurso está particularmente presente en el tratamiento cinematográfico de ese tema. Rojas Mira defiende que el interés por el socialismo chileno era un modo de pasar una visión progresista internamente, alejando la figura de Echeverría de la masacre de Tlatelolco:

Recordemos que Echeverría, quien entró al poder en 1971, fue Secretario de Gobernación (Ministro del Interior) y uno de los responsables de la masacre de Tlatelolco en 1968. Ya en la presidencia, liberó a la mayor parte de los dirigentes del movimiento estudiantil a cambio de exiliarlos al extranjero y proclamó su política de «*cien flores*» –populismo-maoísmo a la mexicana– con la llamada «apertura democrática» (Rojas Mira 2007, 362).

Tras el golpe de Estado, esa aproximación entre México y Chile durante la Unidad Popular llevó a que hubiera una gran apertura hacia los exiliados chilenos, que incluyó la recepción de la viuda de Allende, Hortensia Bussi.⁵ Echeverría sería una de las voces contrarias a Pinochet en la ONU; sin embargo, su discurso de la libre determinación de los pueblos hacía del rechazo al régimen de Pinochet una situación delicada. Solamente a fines de 1974 México rompió oficialmente relaciones diplomáticas con Chile, una decisión que, en todo caso, no adoptó frente a otras dictaduras latinoamericanas del periodo (Benítez Manaut 2001).

Es posible que la relación delicada entre México y Chile en la época de realización de *Contra la razón y por la fuerza* (1974) justifique el hecho de que Ortiz Tejeda se haya esforzado, con ocasión del lanzamiento de su documental, por divulgarlo como una película independiente, lo que contrasta con su cercanía con la presidencia en los años anteriores. Es necesario destacar, una vez más, que gran

5 La Casa de Chile en México, fundada en septiembre de 1974, a partir de una propuesta de Pedro Vuskovic Bravo y de la decisión política de Echeverría, sería uno de los ejemplos más notables de esa recepción del Estado mexicano a los exiliados (Rojas Mira 2016, 124).

parte de la producción del director en el CPC estuvo compuesta por encargos de la Subsecretaría de la Presidencia. En el catálogo del Festival de Berlín de 1974, el realizador fue entrevistado por Peter Schumann, a quien le llamó la atención el hecho de que Ortiz Tejeda pudiera grabar en espacios tan simbólicos de la represión –como el Estadio Nacional, la Universidad Técnica y la casa de Allende destruida tras el golpe– y entrevistar a miembros de la derecha chilena. Según Ortiz Tejeda, el «azar» era responsable de parte de sus logros, puesto que el número 13 de la televisión mexicana, a la cual fingía pertenecer, le había permitido hacerse pasar por periodista del Canal 13 chileno. Según su versión, *Contra la razón y por la fuerza* «es un trabajo peculiar, puesto que no fue producido ni por una institución oficial ni por una organización privada. Fue producido únicamente por mí» (Schumann 1974, nuestra traducción).

Filmado con características de cine directo, el impacto del documental en las redes de solidaridad internacional se debió a sus locaciones, y también a su fuerte carga emotiva, presente en especial en las escenas del funeral de Pablo Neruda y en las imágenes del Estadio Nacional. Ortiz Tejeda participó en la visita oficial al estadio, conducida por el coronel Espinosa el 22 de septiembre de 1973, pero su diferencial en relación con otros documentales que filmaron la misma visita es la gran cantidad de entrevistas y tomas de las afueras del recinto, donde se encontraban los familiares de los detenidos. Sobre el entierro de Neruda, *Contra la razón y por la fuerza* está entre las películas y reportajes que lograron registrar, además del cortejo, el interior de *La Chascona*, que había sido destruida por los militares.

Sobre las filmaciones en la casa de Neruda, Ortiz Tejeda le dio una explicación bastante inverosímil a Peter Schumann en la entrevista anteriormente citada. Sus palabras son un ejemplo de la ambigüedad presente en el documental, que se vende como una «aventura» imprudente, pero consigue un acceso cercano al interior de la represión. Sobre las imágenes de *La Chascona*, declara:

Eso irritó bastante a la Junta Militar, pues ya se consideraba a los mexicanos sospechosos. Ello se debía a que el presidente mexicano había recibido a

la viuda de Allende y a que todo su gabinete había declarado luto nacional por tres días. Así que fuimos detenidos. En el Ministerio de Defensa nos dijeron que Chile estaba en estado de guerra y que éramos prisioneros de guerra, pues habíamos difamado a la Junta. Dijeron que deberíamos negar públicamente nuestras informaciones. Como nos negamos, fuimos detenidos. En el camino, preguntamos si podíamos ir al cuarto de baño y nos escapamos por allá. Encontramos a un conocido que, después, nos ayudó bastante, un taxista que, tras algunos viajes, descubrimos que era del MIR. El joven fue hasta nuestro hotel y escondió las cintas de audio y video en un lugar poco accesible en el cuarto. Convencimos a los militares de que el material estaba a salvo hacía tiempo y ellos desistieron de buscarlo, pero, al día siguiente, en el funeral de Neruda, volvieron a amenazarnos. Les propusimos que hiciesen una declaración ante nuestras cámaras y logramos –por más absurdo que parezca– una entrevista exclusiva con Pinochet (Contra[...] 1974, nuestra traducción).

En la misma entrevista con Schumman, Ortiz Tejeda declara que recibió una información privilegiada de la embajada de México que le permitió llegar antes que otros periodistas a la casa del poeta. La declaración puede ser un indicio de que *Contra la razón y por la fuerza* recibió recursos del gobierno de su país. En muchos momentos se nota que Ortiz Tejeda tenía por lo menos dos cámaras; un equipo no despreciable para un documental teóricamente independiente hecho en otro país, además en el contexto de una dictadura. Si bien no se puede decir que este documental tuviese un carácter oficial, esos indicios, así como la participación previa del realizador en las películas sobre Chile del CPC mexicano, permiten pensar que es posible que recibiera alguna ayuda estatal que después fue camuflada en las exhibiciones públicas de *Contra la razón y por la fuerza*.

Es posible concluir, ante el interés que Chile ocupó en la cinematografía documental mexicana de principios de los años setenta, que el cine fue una manera de acercar las figuras de Allende y Echeverría, haciendo de la solidaridad latinoamericana una forma de proyectar la política exterior del presidente mexicano y de darle un carácter más progresista internamente, sobre todo para un electorado más de izquierda. En el campo audiovisual, ese acercamiento se produjo en cortometrajes de carácter bastante oficial, dedicados sobre todo

a registrar y difundir los encuentros entre los dos presidentes (y también entre sus mujeres), ocurridos tanto en México como en Chile.

Tras el golpe de Estado de Pinochet, el interés cinematográfico de México por Chile característico del periodo de la Unidad Popular siguió presente, como muestra el documental *Contra la razón y por la fuerza*. Sin embargo, este filme no mantuvo el tono oficial de las películas anteriores. Un indicio para explicar el cambio que transformó a Ortiz Tejeda de cineasta de la Subsecretaría de la Presidencia en «cineasta independiente» es el hecho de que su documental haya sido producido antes de la ruptura oficial entre los dos países latinoamericanos. Es decir, en un contexto de frágil relación diplomática entre Chile y México, en el cual las acciones de Ortiz Tejeda podrían contribuir a acelerar un eminente quiebre.

Bibliografía

- Banco Nacional Cinematográfico, (1976). Documentos disponibles en la carpeta R512/89 de la Filmoteca de la UNAM.
- BENÍTEZ MANAUT, RAÚL (2001). «Pinochet en México. Ideología, diplomacia y real politik». En Francisco Rojas Aravena y Carolina Stefoni, (eds.). *El «caso Pinochet». Visiones hemisféricas de su detención en Londres*. Santiago: FLACSO, 95-102.
- Catálogo Centro de Producción de Cortometraje (1972). Ciudad de México: CPC.
- Catálogo de Documentales de CPC (1971). Ciudad de México: CPC.
- GARCÍA LÓPEZ, FABIOLA (2004). *Cine documental periodístico: el caso de Carlos Velo y su labor en los noticieros cinematográficos El noticiero mexicano EMA, Cine – verdad y tele – Revista*. Universidad Nacional de México. Tesis de licenciatura. Inédita.
- ROJAS MIRA, CLAUDIA FEDORA (2016). «Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993». *Historia Crítica*, abril-junio. 60: 123-140, doi: dx.doi.org/10.7440/histcrit60.2016.07
- _____. (2007) «¿Milитantes exiliados o exilio militante?: La ‘casa de Chile en México, 1973-1993». En Olga Ulianova (ed.), *Redes políticas y militancias*. Santiago: Ariadna/ Usach. 355-374.
- SCHUMANN, PETER (1974). «Contra la razón y por la fuerza». *Internationales forum des jungen films*, Berlin. 39. s/d.

La inserción de Libertad Lamarque en el cine mexicano del periodo clásico-industrial¹

DANA ZYLBERMAN²

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Resumen

Este trabajo aborda la inserción de Libertad Lamarque en el cine mexicano, a fin de rastrear las posibles reconfiguraciones que, en tanto texto-estrella, permiten pensarla como una figura transnacional. A partir de un breve recorrido por su primera etapa en el cine argentino, nos detendremos en la segunda etapa de su filmografía, iniciada con *Gran Casino* (1947, 92 min, b/n), de Luis Buñuel. Aquí indagaremos en los elementos textuales transnacionales de sus personajes, que generan una hibridación de lo local con lo foráneo; reconfigurando, en cierto modo, el género del melodrama, para encontrar nuevas posibilidades en torno a la comedia. Esta concepción guiará el trabajo sobre el corpus fílmico seleccionado, para pensar en la capitalización de «lo argentino» en el cine mexicano a través de la figura de Libertad Lamarque.

Palabras clave: Libertad Lamarque, elementos transnacionales, cine mexicano

-
- 1 Este trabajo formó parte del proyecto de investigación «La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el periodo clásico-industrial», dirigido por la Dra. Ana Laura Lusnich y radicado en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se presentan aquí resultados preliminares del mismo.
 - 2 Maestranda en Gestión Cultural en la Universidad de Buenos Aires y docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en esta misma casa de estudios. Coautora en libros como *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (2017), y *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014).

Introducción

Al evocar la memoria colectiva sobre el cine argentino y mexicano del periodo clásico-industrial, el nombre de Libertad Lamarque probablemente sea uno de los más resonantes. Actriz de teatro en sus inicios, intérprete de tangos después, y consagrada estrella de cine; «Doña Liber», para algunos, «La Novia de América», para otros, supo establecer una cercanía con el espectador a través de su vasta filmografía, tanto en Argentina como en México y en toda América Latina. Su presencia se ha convertido, en la historia del cine, en sinónimo de melodrama, al tiempo que diversos episodios de su vida personal han colaborado a esta asociación.

Con el arribo a México y su prolongada e imprevista estadía, Lamarque se transformó en una de las figuras más rentables de la industria. Allí participó en más de 40 películas, el doble de las que realizó en Argentina, las cuales presentan elementos textuales transnacionales en sus personajes, que generaron una hibridación entre lo local y lo foráneo al repensar el melodrama. A su vez, la actriz también incursionó en ciertas variantes de la comedia, género con el que encontró en México un potencial que no había logrado afianzar en Argentina.

Abordaremos aquí la inserción de Libertad Lamarque en el cine mexicano a partir de algunos casos significativos, a fin de rastrear las posibles reconfiguraciones, en tanto texto-estrella, que permitirían pensarla como una artista transnacional. Para ello, comenzaremos planteando ciertos aspectos relevantes de su etapa inicial en el cine argentino.

Nace una estrella: primera etapa en el cine argentino

En *El alma del bandoneón* (1935, 77 min, b/n), de Mario Soffici –su segunda película para Argentina Sono Film– la actriz debutó como madre sufriente a causa de la muerte de una hija. Pero el cauce de su éxito cinematográfico se iniciará concretamente cuando comienza a trabajar con los estudios SIDE: con la trilogía dirigida por José Agustín Ferreyra: *Ayúdame a vivir* (1936, 76 min, b/n), *Besos brujos* (1937,

78 min, b/n) y *La ley que olvidaron* (1938, 77 min, b/n). Domingo Di Núbila denominó a la modalidad que sostenían estos filmes como «ópera tanguera»: «una forma particular de folletín donde cada momento de exaltación emocional y temperamental era acentuado por un tango» (1959, 81).

Enseguida, el primero de ellos se convirtió en un suceso rotundo –no sólo en Argentina, sino también en América Latina y España–, disparando a Lamarque al firmamento de las estrellas más populares del continente; además del furor de público de sus películas, su *cachet* se instalaba entre los más abultados de la industria. Las siguientes cintas de la dupla Ferreyra-Lamarque reforzaron el éxito de la actriz que, según Jorge Couselo, determinó «el paso decisivo a aspiraciones más rutilantes (aunque menos auténticas) y con mayores posibilidades de internacionalización» (2001, 79). Con estas tres películas, consecuentemente, se abrieron las puertas del mercado mexicano para la estrella. La primera de ellas fue estrenada en México el 5 de mayo de 1937 y, debido a su notoriedad, al año siguiente arribaron las otras dos de la serie de Ferreyra. Estas hicieron circular a nuestra protagonista años antes de su participación en las producciones mexicanas, vigorizando su presencia con otros estrenos argentinos que se exhibían en México.

Luego del ciclo con SIDE, Lamarque fue contratada nuevamente por Argentina Sono Film y, para *Madreselva* (1938, 93 min, b/n), de Luis César Amadori, se le encargó a su director «que transformara su más o menos humilde apariencia», lo cual logró al engrandecer «la imagen de la actriz y cantante, pero sin restarle todo el encanto rústico que tenía en las realizaciones de Ferreyra» (España 1993, 28). Así, en esta variante del melodrama de madre, en el que la hermana mayor asume el lugar de aquella, se asomaron ciertos cambios en el texto-estrella de Lamarque que dan cuenta de las estrategias de su explotación y «moldeo» en función de los requerimientos de la industria.

Luego, en 1939, Luis Saslavsky la dirigió en *Puerta cerrada* (105 min, b/n), otro de los melodramas más recordados de su primera etapa en Argentina, en el que logró, nuevamente, dejar atrás la candidez

de los arrabales de los filmes con Ferreyra. No obstante, existía una coherencia en el *continuum* de personajes; según la actriz, «fueron personajes que no me apartaron de *mi* personalidad. Ya el director sabía con quién estaba tratando. Yo no puedo hacer un personaje que no tenga nada que ver conmigo [...]. Toda yo hablo de una cosa que no puede ser diferente de lo que yo soy» (Calistro et al 1978, 97). Esto responde, por ende, a una de las principales lógicas del sistema de estrellas del cine clásico-industrial, según la cual los actores interpretaban ciertos roles más o menos tipificados. Empero, hacia 1943, «Liber» expresó su deseo de renovarse como actriz y encarnar otro tipo de personajes en películas con argumentos más novedosos; para Szurmuk y Ricalde, «ella no sabía si atribuirle esta infraestructura de estancamiento artístico a los propios actores por no moverse exitosamente en nuevas direcciones, al público por no querer ser sorprendidos, o a los escritores que proponen ciertos argumentos en particular con los actores en mente» (2013, 122). De todos modos, los mecanismos del mercado cinematográfico continuarían en la misma línea.

Consolidación en la industria cinematográfica mexicana

En 1946, la actriz y cantante llegó a México como parte de su gira musical latinoamericana, sin ningún contrato cinematográfico. En ese entonces, ya era famosa por su recorrido tanto musical como actoral. Según rememora Lamarque en su autobiografía, inicialmente había sido contratada por el empresario Vicente Miranda para participar de un espectáculo durante dos semanas en el centro nocturno *El Patio*, del Distrito Federal, por recomendación del cantante Pedro Vargas. Sin embargo, la estadía artística se extendió finalmente por tres meses debido al éxito que había tenido su espectáculo. Ese mismo año, el productor Oscar Dancigers la había convocado junto a Jorge Negrete y Luis Buñuel para encarar el rodaje de *Gran Casino* (1947, 92 min, b/n), de este último. Aquí Lamarque interpretó a Mercedes, una argentina que debe investigar el asesinato de su hermano al llegar a México, y hacerse cargo de sus negocios petroleros, con la ayuda de Gerardo

Ramírez (Jorge Negrete), con quien tejerá una historia de amor. Este filme resulta ser un caso emblemático de transnacionalidad. Por un lado, fue la iniciación de Buñuel en el cine mexicano. Por otro, es significativa la construcción de la trama a partir de dos grandes estrellas (Negrete y Lamarque) cuyos nombres aparecían al mismo nivel visual en los créditos iniciales.

Como ocurrirá en muchas de sus películas, el personaje de Lamarque conserva su acento habitual, y no busca asimilarse a la tonada mexicana. En este sentido, cuando Gerardo se pregunta cómo la reconocerá en la estación de tren, Heriberto le responde, jocosamente, que lo hará al escuchar sus porteños «Che» y «Percanta que me amuraste». Siguiendo a Castro Ricalde y McKee Irwin, «la nacionalidad argentina es evidente en más de la mitad de las películas de Lamarque, rodadas durante la Edad de Oro; en otras no hay referencias a su origen, pero su acento es inocultable y para ella, al igual que para sus productores, esto no fue motivo de preocupación» (2011, 140). Luego, Mercedes desciende del tren con una indumentaria particular que da cuenta de su argentinidad o, al menos, de su extranjería. Como describen Szurmuk y Castro Ricalde (2013, 27), se trata de una versión estilizada de la vestimenta gaucha. Después, el vestuario que presentará en el Gran Casino, lleno de glamour, escotes y brillos, perderá esa marca identitaria, aunque la recuperará al cantar un tango como «Loca».

Como señalamos, hay indicios intencionales de argentinidad en muchos de los personajes de Lamarque en su etapa mexicana. Estas marcas, vinculadas a un origen nacional, a rasgos culturales propios (el tango, por ejemplo, como elemento identitario), pueden pensarse desde el punto de vista de las prácticas transnacionales industriales y textuales (Shaw y De la Garza 2010) que funcionan en la incorporación de la actriz a México. Asimismo, son detectadas en el análisis concreto de la estrella como construcción semiótica y como presencia cinematográfica en condiciones específicas de puesta en escena, pero es imposible, en el caso que nos ocupa, separarlas de las prácticas industriales que se ponen en juego al observar las producciones que la tienen como protagonista.

En *Gran Casino*, la procedencia argentina del personaje se pone en relación concreta con el conflicto, y se utilizan los tangos como propulsores de la acción. Al mismo tiempo, Mercedes es una artista consagrada que, como la propia actriz, realiza importantes giras musicales con las que se presenta en espacios reconocidos. Por lo tanto, la cantante aquí representada ya posee cierto estatus social. Pero en *Soledad* (1947, 103 min, b/n), de Miguel Zacarías, la siguiente película que filmó «Liber» en México, la naturaleza del personaje resulta indistinta. También, en este la estrella se reapropia de una representación que ya había desarrollado en Argentina a partir de su tercera película con Ferreyra, y a la que le daría continuidad en su etapa mexicana: se plantea su figura de madre, y el relato gira alrededor de este conflicto. Soledad Somellera (Lamarque) resigna a su hija para convertirse en la exitosa cantante «Cristina Palermo, la Novia de América», en clara referencia al mote acuñado por Lamarque en el continente.

En *La loca* (1951, 91 min, b/n), también de Miguel Zacarías, la actriz compone a un personaje absolutamente desgarrador, confinado por su entorno familiar a la insania; sólo logrará revertir su estado con el reconocimiento y aceptación de su maternidad recompuesta. Aquí, aunque no se desempeñe como cantante profesional, y como un guiño al espectador, aparece una llamativa interpretación paródica a «Besos brujos», uno de los tangos más populares de su repertorio y *leitmotiv* del filme homónimo de Ferreyra.

Finalmente, es de particular interés detenernos en *Cuatro copas* (1958, 90 min, b/n), de Tulio Demicheli, filme que constituye una de las pocas excepciones a la trayectoria melodramática de Lamarque, acercándose a la comedia. En Argentina ya se había aproximado a ella, por ejemplo, con *Eclipse de sol* (1943, 84 min, b/n), de Luis Saslavsky, aunque para la propia actriz, esta «no es una película mía realmente interesante, porque el público, a mí, me quiere dramática y morena» (Lamarque en Calistro et al 1978, 97). Es decir, habría una dislocación industrial en el momento en que se aparta de las cualidades y el género que la caracterizan dentro del sistema. Sin embargo, películas como *La marquesa del barrio* (1951, 109 min, b/n), *Escuela de música* (1955,

86 min, b/n), ambas de Miguel Zacarías, o la mencionada película del argentino Demicheli, hacen el intento en México de desacoplar a la actriz del melodrama para probarla nuevamente en la comedia.

En *Escuela de música*, por ejemplo, los roces y malentendidos entre los personajes de Lamarque y Pedro Infante se imbrican con una serie de números musicales que funcionan para recordar al público la presencia en la industria de estas dos figuras. Al igual que en *Bodas de oro* (1956, 105 min, b/n), de Tito Davison, estos cuadros están dedicados «eclecticamente a los países de Latinoamérica que componen el mercado ‘natural’ del cine mexicano» (García Riera 1993, 31), un recurso del cine transnacional para la generación de públicos.

En cuanto a *Cuatro copas*, Lamarque es Eugenia Fabrè, una actriz y cantante que auspicia un programa radial-televisivo de descubrimiento de nuevos talentos. Entretanto, en su casa trabaja el plomero Miguel Bazán (Miguel Aceves Mejía) quien, además de cantar e intentar probar suerte en aquella emisión, genera algunos desmanes en el afán por ajusticiar a Eugenia; en plena fiesta organizada por ella, Miguel se pelea con Jorge (Raúl Ramírez), el novio de esta, a quien él había escuchado conversar con su secretaria (y esposa) acerca del plan para aprovecharse de la actriz y de su riqueza. A fin de que ella no hiciera el ridículo frente a sus invitados, Miguel prefiere no decir nada al respecto y, a causa de este altercado, decide regresar a su rancho natal. Pero la actriz, enamorada de él, se interna en el pueblo de Atotonilco para localizarlo. Aquí encontramos varios elementos significativos para analizar el desenvolvimiento de la artista en la comedia mexicana. Inicialmente, el espacio urbano de la Ciudad de México donde vive Eugenia –un moderno y lujoso departamento que deja ver el estatus social de la consagrada artista– contrasta con el ámbito rural al que va en busca de Miguel. Para ello, el personaje planea una mimetización que pone en evidencia los recursos transnacionales del filme; se despoja de sus vestidos de noche, de los brillos y los peinados recogidos, para maquillarse la piel y el cabello a un tono más moreno, mientras practica el tradicional grito que completa su proceso de tipificada mexicanización. Al llegar al pueblo, viste atuendos tradicionales, se hace llamar «Cholita», e implementa su

tonada y léxico mexicanos para conseguir trabajo en una tienda en la que se reencontrará con Miguel (no advertirá que se trata de la misma persona), produciéndose así el posterior enamoramiento. A partir de aquí, él la adentra en un mundo de tradiciones, que Eugenia disfruta. Su mexicanización sólo es posible de decodificar desde las convenciones de la comedia (algunos planos son acompañados por efectos sonoros), distinguiéndose además que todos los rasgos que ella asume se construyen desde lugares comunes de lo que se identifica con «lo mexicano».

Por último, *Cuatro copas* propone una escena bien llamativa, centrada en los géneros musicales más populares de Argentina y México: el tango y la ranchera, respectivamente, interpretados por los personajes de Lamarque y Aceves Mejía. Entre otros tangos, Eugenia le canta «Besos brujos» a Miguel (otra vez, el intertexto con un éxito cinematográfico previo de la propia Lamarque, reconocible por el espectador), y «Portero, suba y diga», pero él interrumpe cada interpretación con un gesto de desaprobación. En este cruce de gustos y opiniones se visibiliza, a través de un artificio cómico sobre el intercambio cultural, el funcionamiento de la canción popular en el cine transnacional.

A modo de cierre

Para concluir, los elementos constitutivos de la «figura Lamarque» que se conformaron en la primera fase del periodo argentino, se consolidaron en la etapa mexicana de su carrera mediante prácticas transnacionales industriales, reforzando su raigambre al *star system* latinoamericano. Al ingresar al cine mexicano, la madre por antonomasia de la pantalla era Sara García, quien podría ser descrita como «una especie híbrida resultante de la quintaesencia femenina, la experiencia de la vejez y una supuesta y ambigua santidad» (Tuñón 1995, 144). «Doña Liber», por su parte, se consolidó allí como la abanderada del melodrama de madre; sus madres fueron mujeres más maduras, con hijos que no siempre fueron suyos; hijos robados, perdidos y recuperados, pero se trataba de mujeres que siempre transgredieron

las normas al ingresar en un espacio que no les era propio, por lo cual siempre debieron pagar por la falta cometida. También buceó en las comedias que, en México, fueron más numerosas y exitosas que las realizadas en Argentina. La burla sobre la mexicanización de la actriz y la rivalidad musical entre ambos países dieron lugar, también, al éxito de estas películas. Pese a que eran roles atípicos para el espectador, una vez que este comprendió los códigos, terminó por aceptarlos.

Asimismo, las inclusiones de los tangos interpretados en numerosos filmes, y de personajes cantantes, son elementos ineludibles para comprender la eficacia de su inserción en aquella industria. Si Lamarque llegó a México gracias a su faceta musical, el público siempre estaría expectante de escucharla cantar en las películas. Muchos de los tangos entonados en los filmes mexicanos formaban parte del repertorio con que «la Novia de América» se convirtió en tal, tanto por sus discos como por sus películas previas. Empero, en las películas mexicanas se recontextualizan y resemantizan, a fin de obtener nuevos y rentables usos.

De esta manera, podemos apreciar en Libertad Lamarque un ejemplo sumamente claro de las prácticas comerciales y textuales llevadas a cabo por las dos cinematografías latinoamericanas más importantes del periodo clásico-industrial. Estas idas y vueltas en su trayectoria, finalmente, han determinado su identidad nacional sin poder establecer un enraizamiento único; en palabras de la actriz, «cuando me preguntan digo [...] que mi tierra, mi amada tierra es Argentina, pero mi cielo, mi amado cielo es México» (Meyer 1976, 77).

Bibliografía

- CALISTRO, MARIANO; CLAUDIO ESPAÑA et al (1978). «Libertad Lamarque». En *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Norildis. 89-98.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ y ROBERT MCKEE IRWIN (2011). *El cine mexicano «se impone»*. México: UNAM.
- COUSELO, JORGE M. (2001). «El Negro Ferreyra»: *un cine por instinto*. Buenos Aires: GEA-EdULP.
- DI NÚBILA, DOMINGO (1959). *Historia del cine argentino, Vol. I*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

- ESPAÑA, CLAUDIO (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires: CEAL.
- GARCÍA RIERA, EMILIO (1993). Historia documental del cine mexicano, Vol. 4. México: Universidad de Guadalajara.
- LAMARQUE, LIBERTAD (1986). *Autobiografía*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- MEYER, EUGENIA (coord.) (1976). «Libertad Lamarque». En: *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México: Cuaderno de la Cineteca Nacional, VI: 67-77.
- SHAW, DEBORAH y ARMIDA DE LA GARZA (2010), «Introducing transnational cinemas». *Transnational cinemas*, 1(1): 3-6. DOI: 10.1386/trac.1.1.3/2
- SZURMUK, MÓNICA y MARICRUZ CASTRO RICALDE (2013), «Latin American Rivalry: Libertad Lamarque in Mexican Golden Age Cinema». En: Robert McKee Irwin y Maricruz Castro Ricalde (eds.), *Global Mexican Cinema: Its Golden Age*. Londres: British Film Institute. 107-131.
- TUÑÓN, JULIA (1995), «Entre lo público y lo privado: el llanto en el cine mexicano de los años cuarenta». *Historias* 34: 109-118.

Recepción, crítica e industria.
Alcances del campo

Texto-crítica-audiencia. La recepción de las ficciones hermético-metafóricas en los años de la última dictadura militar en Argentina

ANA LAURA LUSNICH¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

Resumen

El trabajo se propone analizar los aspectos centrales que rigieron la recepción de las ficciones hermético-metafóricas realizadas en Argentina en los años de la última dictadura militar. En particular, se concentra en uno de los ejemplos emblemáticos del corpus fílmico seleccionado, *El agujero en la pared* (1982, 115 min, 35mm, color), de David J. Kohon, analizándose el periodo previo al estreno comercial, las vicisitudes que el director y el equipo de trabajo mantuvieron con las autoridades cinematográficas, y las modalidades y argumentos adoptados por la crítica periodística ante un texto fílmico que cuestiona las prácticas instituidas por el poder militar.

Palabras clave: dictadura militar, ficciones hermético-metafóricas, recepción

En el curso de la última dictadura militar argentina, un segmento de los directores que permanecieron en el país optó por cuestionar y denunciar las políticas puestas en marcha por el gobierno de facto. En su afán por establecer una relación empática y profunda con las audiencias, ante la imposibilidad del ejercicio de la palabra y de un

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es profesora titular y Directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), de la Facultad de Filosofía y Letras en esta misma universidad. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Entre otros, participó como editora y autora de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969*, Volumen I y II (2009 y 2011), y *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (2017).

diálogo abierto, las prácticas alegóricas y metafóricas se constituyeron en un marco estético-ideológico alternativo y fecundo que dio origen a una amplia serie de ficciones que adhirieron a estos lineamientos textuales (Xavier 1999; Lusnich 2011).² La elaboración de mundos ficticios cuya clave estética central era la opacidad, con la consecuente referencia cifrada del contexto político y social, fueron aspectos determinantes que intervinieron en la existencia material de los filmes y en el estreno de los mismos en salas comerciales. Partiendo de una investigación en curso dedicada a estudiar las características y efectos textuales de las ficciones hermético-metafóricas realizadas en Argentina entre 1976 y 1983 (Lusnich 2014; 2015),³ en este trabajo se proponen dos objetivos en particular. El primero consiste en evaluar los aspectos centrales que rigieron la recepción de los filmes por parte de las audiencias y de la crítica en el momento de estreno inicial; el segundo, procura reconstruir el recorrido público de uno de los ejemplos emblemáticos del corpus filmico tratado: *El agujero en la pared* (1982, 115 min, 35mm, color), de David J. Kohon.

I

Sobre el comportamiento de las audiencias, tres de las variables estudiadas —la categoría de las salas de exhibición, el tiempo en

2 Ver A.L. Lusnich: 2011, 2014 y 2015.

3 El corpus filmico queda integrado por los siguientes filmes: *Piedra libre*, de Leopoldo Torre Nilsson (1976, 96 min, color); *No toquen a la nena*, de Juan José Jusid (1976, 93 min, color); *¿Qué es el otoño?*, de David J. Kohon (1977, 115 min, color); *Crecer de golpe*, de Sergio Renán (1977, 80 min, color); *La parte del león*, de Adolfo Aristarain (1978, 85 min, color); *Proceso a la infamia*, de Alejandro Doria (1978, 91 min, color); *Contragolpe*, de Alejandro Doria (1979, 100 min, color); *La isla*, de Alejandro Doria (1979, 106 min, color); *El poder de las tinieblas*, de Mario Sábato (1979, 90 min, color); *La nona*, de Héctor Olivera (1979, 90 min, color); *El infierno tan temido*, de Raúl de la Torre (1980, 110 min, color); *Los miedos*, de Alejandro Doria (1980, 99 min, color); *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain (1981, 112 min, color); *El hombre del subsuelo*, de Nicolás Sarquís (1981, 110 min, color); *Los pasajeros del jardín*, de Alejandro Doria (1982, 98 min, color); *El agujero en la pared*, de David J. Kohon (1982, 114 min, color); *Últimos días de la víctima*, de Adolfo Aristarain (1982, 90 min, color); *Volver*, de David Lipszyc (1982, 90 min, color); *El grito de Celina*, de Mario David (1983, 85 min, color); *Los enemigos*, de Eduardo Calcagno (1983, 90 min, color); *El poder de la censura*, de Emilio Vieyra (1983, 90 min, color); y *Hombres por hombres (en los subterráneos hacia la libertad)*, de Roberto Jorge Berardi (1983, 105 min, color).

cartelera y el número de espectadores— indican que una parte extensa de los filmes de la tendencia tuvo buena aceptación por parte del público, en tanto algunos de ellos —*La isla*, de Alejandro Doria (1979, 106 min, color); *La nona*, de Fernando Ayala (1979, 90 min, color); *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain (1981, 112 min, color)— se convirtieron en verdaderos sucesos cinematográficos. Si bien los factores que incidieron en este tipo de respuestas por parte de los espectadores se relacionan fundamentalmente con los intérpretes convocados —la mayoría «actores-faro» del campo teatral, cinematográfico y televisivo de la época: Alfredo Alcón, Luis Brandoni, Federico Luppi, Soledad Silveyra, Marilina Ross, entre otros, e incluso con la trayectoria de algunos de los realizadores —Alejandro Doria, David José Kohon, Adolfo Aristarain, principalmente— es indudable que los filmes generaron un tipo de «recepción cómplice» que, en consonancia con producciones artísticas surgidas en el campo de otras disciplinas —experiencias teatrales, música rock, publicaciones alternativas— articulaba una voluntad receptora que propiciaba la decodificación de las tramas y tópicos alegóricos y metafóricos inscriptos en los filmes (Nightingale, 1996). Por otra parte, las interacciones periódicas entre estos diferentes espacios de la cultura (los realizadores y actores de los filmes intervenían en experiencias teatrales, algunos de sus guionistas formaban parte del equipo de redacción de las revistas subterráneas, las publicaciones editaban de forma periódica notas sobre los filmes y entrevistas a los actores involucrados)* ponen de manifiesto la conformación de un «tejido contracultural» (Roszak 1970) suficientemente amplio, con el cual los espectadores se reconocían y a partir del cual ejercían como sujetos sociales activos. Al respecto, el estreno de *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain (1981, 112 min, color) se constituyó en un ejemplo emblemático de la actividad atenta y solidaria de diferentes agentes y estamentos sociales. Presentado el 30 de julio de 1981 en el cine

4 Los ciclos de Teatro Abierto, iniciados en 1981 en una actitud de resistencia a la dictadura militar, congregaron a realizadores, actores y técnicos de forma mancomunada; entre los guionistas de los filmes estudiados, Áida Bortnik y José Pablo Feinmann fueron columnistas de la revista *Humor*.

Ambassador de la Capital Federal, luego de obtener la autorización correspondiente del Ente de Calificación Cinematográfica (sin identificación concreta, pero presumiblemente en asociación con el poder político de la dictadura), la sala tuvo una amenaza de bomba, cuyo objetivo era desalentar la afluencia del público y tal vez provocar la cancelación de la exhibición por parte de los empresarios. Sin embargo, contrariamente, la sala la mantuvo en cartelera (de hecho, el filme sumó 22 semanas en exhibición continuada en diferentes espacios, una cifra récord para cualquier época del cine argentino), en tanto los espectadores iban a verla más de una vez, atraídos por su historia, pero asimismo con la intención de compartir y apuntalar una obra de naturaleza crítica y reflexiva.⁵

Los medios periodísticos en su conjunto, aquellos de tirada masiva y las publicaciones alternativas, tuvieron de igual manera un rol de importancia en la divulgación y la interpretación de la línea cinematográfica estudiada. Por razones comerciales, artísticas y/o políticas, las ficciones hermético-metafóricas ocuparon, ya sea en los años más duros de la dictadura como en los posteriores, en los que comenzó a replantearse la posibilidad de la restauración democrática, un espacio singular en el aparato periodístico de la época. El carácter polémico de algunas de estas producciones en las que intervenían actores prohibidos y aún perseguidos por los militares, y las disputas que algunos directores mantuvieron con las autoridades cinematográficas a la hora de obtener los apoyos financieros y los certificados de exhibición, tuvieron su correlato en el campo periodístico en una variedad inusual de publicaciones que incluían el seguimiento de la producción, la selección de los elencos y el rodaje, el estreno y los reconocimientos alcanzados en su circulación nacional e internacional. Las entrevistas a los actores que en los años de la dictadura formaban parte de las listas negras y que debieron marcharse del país o mantenerse en una suerte de exilio interior, fue con uno de los productos más transitados en la

5 El filme narra la lucha justiciera de un empleado de una minera multinacional, que sostiene con dicha empresa un encarnizado litigio por una importante suma de dinero.

época. Si bien es posible deducir que los periódicos y revistas de tirada masiva, particularmente, construían a partir de estas situaciones de vida notas de alto impacto periodístico, no deja de sorprender el contenido de las mismas, en el que las declaraciones a favor de la libertad de expresión y el testimonio sobre las condiciones del exilio encontraron un lugar destacado, tornándose ambas problemáticas visibles y objeto de reflexión.⁶ Un segundo tipo de nota que involucró a los filmes de la tendencia fueron los balances generales en torno a la producción cinematográfica del año en curso, o del periodo en su totalidad. Publicados en los medios de consumo popular tanto como en los alternativos, estos balances estuvieron dedicados a evaluar la producción cinematográfica de la época, estableciendo una serie de categorías a partir de las cuales se contraponían los filmes —cine de entretenimiento y cine de compromiso fueron dos de las más utilizadas— y a partir de las que las ficciones hermético-metafóricas obtenían comentarios que destacaban su factura textual y técnica, así como los contenidos. De esta manera, frente a un cine *pasatista*, de puro entretenimiento —esto es, el volumen más amplio de los filmes realizados en los años de la dictadura— las ficciones analizadas invitaban a una reflexión adulta acerca de temas de relevancia social.

II

El agujero en la pared, de David José Kohon (1982, 114 min, color), significó el retorno al cine de su director luego de tres años de inactividad en el medio cinematográfico.⁷ El filme establece vínculos intertextuales con el *Fausto* de Goethe, recuperando del clásico alemán

6 Las autoridades militares organizaron estas listas en cuatro categorías, que clasificaban a las personas involucradas de acuerdo con su grado de adhesión a la ideología marxista. Asimismo, se indicaban de forma clara las instrucciones relativas al tratamiento laboral y al seguimiento de cada una por parte de las fuerzas militares. Un listado completo de las mismas puede obtenerse en el siguiente sitio: <<http://www.mindef.gov.ar/archivosAbiertos/centroDeDocumentos.php?documentos=edificioCondor>>

7 Previamente a *El agujero en la pared*, Kohon dirigió los siguientes largometrajes: *Prisioneros de una noche* (1960, 87 min, b/n); *Tres veces Ana* (1961, 115 min, b/n); *Así o de otra manera* (1964, 95 min, b/n); *Breve cielo* (1969, 84 min, b/n); *Con alma y vida* (1970, 115 min, b/n), y *¿Qué es el otoño?* (1976, 115 min, b/n).

los conflictos centrales (el deseo desmedido de poder, la pérdida de la voluntad frente a un otro manipulador, la constatación de la maldad humana), así como la disociación espacio-temporal que compone diferentes niveles de realidad. En su anclaje en la realidad argentina de la época de la dictadura, los núcleos conflictivos mencionados se organizan en torno a la historia personal de un hombre de mediana edad, Bruno Sánchez, sometido en su vida familiar a los designios de una madre absorbente, y decepcionado en lo laboral al no haber desarrollado su profesión de fotógrafo de forma satisfactoria. En su encuentro con Mefistófeles —figura mítica que cobra cuerpo en un transeúnte que lo intercepta en la calle— Bruno conoce el poder en sus diferentes facetas: prospera económicamente, dirige una empresa multinacional y un canal de televisión, logra conquistar a una modelo publicitaria. Sin embargo, al éxito le corresponde de manera simétrica su declive moral, desencadenándose de manera progresiva un estado de enajenación general que lo conduce al suicidio. El descrédito del trabajo honrado, la opción por actividades económicas basadas en los negociados y la apuesta financiera, la tortura física de varios individuos —ejercida por orden directa del protagonista— y la desagregación social y familiar, son algunos de los tópicos que relacionan transversalmente el filme con la realidad política y social de la época.⁸ La coda narrativa a partir de la cual la muerte y la indiferencia se erigen como matrices ideológicas del relato —el cuerpo yacente de Bruno es tapado con papel periódico, e inmediatamente los transeúntes continúan su rutina diaria— ponen de manifiesto la actitud crítica y reflexiva del filme en relación con los datos históricos de la época y las acciones desplegadas por la dictadura. La ausencia de certezas en el plano narrativo se corresponde con la gestación de realidades paralelas diferentes. De esta manera, la puesta en escena contrapone dos dimensiones: la que representa

8 En lo que respecta al derrotero narrativo, este asume tres fases sucesivas con múltiples giros dramáticos que posicionan al personaje de Bruno en el rol de víctima (la primera y la tercera) o de victimario (la segunda). Como sostiene Lucrecia Etchecoin, en el tramo final la suerte del personaje se revierte de forma irremediable: «El desmoronamiento absoluto de la situación, la desfiguración de Bruno, su abandono total en el curso de acontecimientos hace que la muerte sea la única salida» (2015, 7).

el tiempo pasado del protagonista, asociada a la casa familiar y a una vida mediocre aunque inocente; y la que abarca su presente de riquezas y excesos, divisándose entre una y otra la sustitución de un diseño realista por otro teatralista; y la presencia de un dispositivo escenográfico que funciona como elemento articulador entre ambas realidades: un agujero en una pared que conecta con un cuarto despojado, completamente neutro, que oficia como espacio o instancia que dispara a Bruno a otra dimensión.

En su elaboración y vida pública, el filme de Kohon se vio afectado por una serie de decisiones y prescripciones ejecutadas por los organismos que regulaban la actividad cinematográfica. En lo que respecta a la solicitud de financiamiento, el libro cinematográfico fue presentado inicialmente al Instituto Nacional de Cinematografía, en 1979, con el objetivo de obtener un crédito para la realización. El pedido fue rechazado en los meses subsiguientes. Para fines de 1981, momento en que se había producido el recambio de algunos de los funcionarios en actividad, el director realizó una segunda solicitud que, con nuevas demoras, resultó satisfactoria, aunque los montos del crédito otorgado no reflejaban las necesidades concretas del rodaje. Con el aporte de empresas y personas que suministraron capitales adicionales, el filme logró concluirse, entrando a la etapa de calificación y comercialización a principios de 1982. Las negociaciones con el Ente de Calificación Cinematográfica, desde 1978 a cargo del abogado Alberto León, se extendieron de enero a junio de ese año, registrándose varias fases y sucesos que, si por un lado demostraron la decisión de David J. Kohon de defender su obra frente a las exigencias de la censura (el filme contenía desnudos y escenas marcadamente eróticas, sobre las cuales las comisiones asesoras del ECC dirigían sus argumentaciones; y tampoco era bien visto el final, en el que el protagonista, interpretado por Alfredo Alcón, se suicidaba)⁹

9 Es necesario mencionar al respecto que, para el estreno de su filme anterior, *¿Qué es el otoño?* (1977), el director fue obligado a colocar una mención inicial en la que se indicaba que los sucesos narrados transcurrían en tiempo pasado. En este filme, más allá de la historia romántico-sentimental central, se incluyen declaraciones y situaciones que hacen clara referencia a secuestros, asesinatos y desapariciones de personas.

por otro marcaron el destino incierto del mismo en el mercado. Entre otras circunstancias, el director debió rechazar la invitación cursada en abril de 1982 por los organizadores de la II Semana de Cine Argentino de Mar del Plata por no tener en ese momento el certificado de calificación de exhibición, demorándose su estreno en salas comerciales por dos meses más. En lo personal, el proceso que se extendió por más de tres años provocó en Kohon un deterioro en su salud, retirándose de la actividad al poco tiempo.¹⁰ El filme fue finalmente estrenado el 3 de junio de 1982 en el cine Iguazú de la Capital Federal como plaza principal, aunque no única, de exhibición. Si bien la presentación fue concertada en una sala que era tradicional en el circuito comercial local —situada en la calle Lavalle 940, dicho espacio venía exhibiendo cine nacional desde los años cuarenta— su vida pública no fue extensa, ya que se mantuvo en cartel por tres semanas y la afluencia de espectadores no se condijo con las fuertes polémicas que precedieron al estreno comercial.

En lo que respecta a los medios periodísticos, el filme tuvo mayor repercusión y un lugar permanente desde enero de 1982, fecha en que se iniciaron los litigios con el Ente de calificación. Las notas producidas en torno al filme pueden clasificarse en dos categorías diferentes: a) previamente al estreno, de enero a junio, preferentemente, se publicaron notas y reportajes al director y al actor protagónico, que se enfocaron en el tópico de la censura, sosteniéndose la atención de la opinión pública en el caso y acompañándose al equipo de realización en el proceso, y b) en el momento del estreno, con mayor intensidad en el curso de la primera semana de exhibición, se produjeron notas que se concentraron en algunos aspectos textuales del filme, sin dejar de referir a las negociaciones previas del director con las autoridades cinematográficas. Respecto de las entrevistas y reportajes, las declaraciones de Alfredo Alcón y de David José Kohon articularon un núcleo discursivo central que radicó en la reflexión en torno a la producción cinematográfica de la época, exponiendo

10 Datos aportados por León Senderovsky en su página <http://leosenderovsky.com.ar/docs/Cine-bajo-tijeras-La-censura-en-dictadura.pdf>.

de forma clara y precisa los condicionamientos políticos y sociales ejercidos sobre la actividad. De esta manera, el actor, sospechado por las autoridades militares en los primeros años de la dictadura, declaraba en enero de 1982: «*El agujero en la pared* es de esos intentos, milagrosamente vivos todavía, de hacer un cine adulto y de verdad. Lo importante es que a pesar de las dificultades, la censura, los problemas económicos, el cine argentino debe ser sin duda una necesidad muy honda para nosotros, porque si no por razones naturales ya no existiría» (*La Prensa*, 16 de enero de 1982).¹¹ Al mes siguiente, en una extensa entrevista realizada a Kohon por el diario *La Nación*, el director exponía sus ideas acerca de los diferentes factores que a su juicio constriñen y/o motivan la creación cinematográfica, haciendo clara alusión a su vez a las circunstancias que atravesaba en ese momento: «El cine nunca es independiente, siempre es esclavo del dinero. Es más: a veces hay factores sutiles, ya no económicos sino políticos, que alientan el surgimiento del talento (que por otro lado siempre existe, aunque no aflora si no están dadas las condiciones propicias)». Por otra parte, las notas que se realizaron en torno al seguimiento del proceso de calificación de la cinta afianzaron en sus titulares y contenidos la decisión del director de no aceptar las directrices impuestas por el Ente de Calificación Cinematográfica: «Con cortes, no va» (*Crónica*, 14 de abril de 1982); «Tijeras sobre Fausto» (*Clarín*, 15 de abril de 1982); «No tendrá cortes el film de Kohon» (*Clarín*, 18 de abril de 1982), fueron algunos de los titulares de la época. De igual manera, las notas periodísticas demostraron un ajustado interés y conocimiento en las sucesivas reuniones y negociaciones que mantuvieron los directores y productores del filme con las autoridades cinematográficas: «Se habría visto y revisto el filme, revisándose secuencias y situaciones objetadas, no se sabe por qué. Serían ocho los cortes exigidos. El director mantendría una posición intransigente en defensa de su obra» (*Clarín*, 15 de abril

11 De igual manera, Alcón defendió de forma sostenida la idoneidad del director, con quien ya había trabajado: «Pienso que el pensamiento y la honestidad profesional de David José Kohon están más allá de cualquier suspicacia. David es demasiado honesto como para ser objeto de cualquier clase de traba censora» (*Clarín*, 11 de abril de 1982).

de 1982). En lo concerniente a interpretación de las claves textuales inscriptas en el filme, en diferentes grados, las críticas relacionadas con su estreno público decodificaron los núcleos y tópicos alegóricos y metafóricos. Algunas de ellas, conducidas probablemente por la frase que encabezaba el afiche publicitario («Del otro lado... la fortuna, el placer, el poder...»), procuraron interpretaciones universalistas que enfatizaban la existencia de dos alternativas (el bien frente al mal), sin precisar un espacio y tiempo diegético particulares. Sin embargo, un segmento no menos significativo estableció relaciones concretas con el presente histórico del país, reconociendo el diseño metafórico de la puesta en escena —las dos facetas de la ciudad de Buenos Aires: la mediocridad del barrio frente a otra realidad vinculada al poder, la belleza y el deseo¹²—y dimensionando las claves dramáticas y narrativas en función de la realidad política del momento: «Los aquí y ahora se alternan en distintos planos y conjugan la corrupción, el exceso de poder, la dominación, la envidia, el miedo, la represión», manifestaba el cronista de *La Prensa*, el 6 de junio de 1982. Sobre la decisión de anclar los contenidos alegóricos y metafóricos en el espacio-tiempo contemporáneo a la fecha de realización del filme, es indudable que la coyuntura política que se vivía en Argentina para 1982 —fase terminal del gobierno militar— sumado el hecho del fallo a favor de la libertad de expresión que obtuvo el filme, se constituyeron en dos factores entonces emergentes, que alentaron un tipo de lectura particular que venía a desarticular las prácticas de la censura y la autocensura en el campo artístico y cultural local.

Bibliografía

- ETCHECOIN, LUCRECIA (2015), «El agujero en la pared. La semántica del hueco». *Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. 3: 1-9.
- LUSNICH, ANA LAURA (2011), «Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del periodo 1976-1983. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine*

12 Así caracteriza el filme la nota publicada en *Crónica* el 4 de junio de 1982, bajo el título «Un Fausto porteño y actual».

político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Vol. II. Buenos Aires: Nueva Librería. 467-485.

(2014). «Las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990». En Mónica Villarroel (coord.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile: LOM ediciones/Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional de Chile. 187-196.

(2015). «Resistencia política y ficción cinematográfica: Argentina 1976-1989». *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, Universidad de San Pablo. 2(3): 1-18.

NIGHTINGALE, VIRGINIA (1996). *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona: Paidós.

ROSZAK, THEODORE (1970). *Nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós Editorial.

XAVIER, ISMAIL (1999). «Historical Allegories». En Toby Miller y Stam Robert (comp.), *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell. 333-362.

Notas periodísticas

La Prensa, 16 de enero de 1982: «El nuevo film de Alfredo Alcón».

La Nación, 9 de marzo de 1982: «David Kohon: el cine nunca es independiente».

Clarín, 11 de abril de 1982: «¿Prohibirán el nuevo film de Alfredo Alcón?».

Crónica, 14 de abril de 1982: «Con cortes, no va».

Clarín, 15 de abril de 1982: «Tijeras sobre Fausto».

Clarín, 18 de abril de 1982: «No tendrá cortes el film de Kohon».

Crónica, 4 de junio de 1982: «Un Fausto porteño y actual. *El agujero en la pared*, con audaz propuesta».

Crónica, 4 de junio de 1982: «Un Fausto porteño y actual».

La Prensa, 6 de junio de 1982: «El Fausto según Kohon».

De la hermenéutica a la erótica. Desafíos teóricos y políticos para la crítica y la estética

ROBERTO REVECO¹

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Resumen

El objetivo de este texto es hacer una crónica de un cierto discurso crítico aparecido en Chile hacia finales de los años cincuenta como corolario de una tendencia mundial, que comienza a aproximarse teórica y metodológicamente al cine desde una perspectiva hermenéutica, vale decir, desde la interpretación de las imágenes. Al exponer dichas teorías y juicios, intentaremos reconstruir este recorrido discursivo, que ha tenido un impacto trascendental en la forma como se han leído las imágenes desde entonces, y que trataremos de poner en cuestión, o al menos tensionar, desde una óptica que objeta la conveniencia y utilidad de dicho enfoque. Con ello, se relevarán los desafíos teóricos y políticos que plantean para el ejercicio de la crítica y la estética en nuestros días.

Palabras clave: crítica, interpretación, erótica

Dos miradas de la imagen

Podemos afirmar que en la percepción y reflexión de las imágenes hay una tensión que nunca se resuelve y que, por lo tanto, anima en buena medida nuestra relación con ellas. Al acercarnos a una imagen nos vemos tentados a apreciarla desde dos miradas, no necesariamente antagónicas, pero sí contrariadas, friccionadas. Por un lado, podemos

¹ Doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de la Imagen, Universidad de París VIII. Académico de la Universidad Alberto Hurtado.

considerar la imagen como un artefacto cifrado, codificado. Las imágenes contendrían, de acuerdo a esta aproximación, una serie de símbolos, signos, encarnaciones, que tramarían un sentido y un significado ocultos detrás de la superficie. Las imágenes estarían, entonces, conformadas por capas de significancia, a las cuales se podría acceder en la medida en que un cierto conocimiento y una cierta actitud hermenéutica, de ir deshilvanando aquellas tramas latentes y esquivas a la superficie, se encontraran disponibles para descifrarlas. Por otro lado, podríamos considerar la imagen como un objeto puramente sensible y asignificante, que se nos da a través de los sentidos y que se resiste a toda aprehensión, permaneciendo inexplicable e intraducible, sublime. Pura superficie desprovista de significado, operando en nuestros cuerpos y sentidos sin mediación del intelecto o la razón. Como lo ha planteado el filósofo Jacques Rancière: «en el corazón mismo de la idea de imagen existe una tensión entre estos dos polos, en la relación de la cifra al desciframiento o la relación de imagen a imagen constituyendo un lenguaje, y al contrario la idea de la no relación, de la presencia pura asignificante ofreciéndose a sí misma» (Rancière 2009, 224).

A veces el acercamiento a las imágenes pone énfasis en leerlas, en explicarlas a través de una serie de operaciones de puesta en relación y desciframiento de supuestos contenidos ocultos. Otras veces se ha tendido más bien a aceptar y acoger las imágenes como artefactos que escapan a nuestra comprensión y entendimiento y, en lugar de buscar aquello que parece estar oculto o encubierto, nos hemos dejado sensibilizar por una superficie que no esconde nada.

En el cine, estos distintos acercamientos a la imagen han estado presentes durante toda su existencia. Sin embargo, a mediados de los años cincuenta, con la aparición de los llamados «nuevos cines», la crítica y la teoría, desconcertadas ante la indeterminación y ambigüedad de estas nuevas imágenes, intentaron procesarlas y domesticarlas por medio de operaciones y procedimientos interpretativos que atribúan significados ocultos, latentes, a dichas imágenes problemáticas. Ese ejercicio se transformó, con el tiempo, en una tendencia hegemónica en los ambientes intelectuales y académicos. En este texto quisiéramos

ilustrar el momento en que esa aproximación interpretativa se instala en la discusión sobre cine; apuntar críticamente sus consecuencias, y proponer una alternativa que consideramos necesaria para el ejercicio de la teoría y la crítica cinematográfica y artística en general.

Aparición de los nuevos cines: perplejidad y domesticación

En las películas del cine clásico, digamos del cine de los años cuarenta y cincuenta, la narración y la representación estaban en el centro del proyecto artístico. Las obras producidas bajo este paradigma narrativo y representacional contaban una historia, ilustrada con imágenes verosímiles. Las imágenes fueron sometidas a un relato que las unía y dotaba de sentido. Ellas, por su parte, debían dotar de credibilidad al relato por medio de representaciones que se asemejaban a la realidad, o que al menos la evocaran de manera verosímil. Dicho de otro modo: lo decible determinaba lo visible; el relato y la representación guiaban la creación. La racionalidad discursiva –la causa y el efecto– y la racionalidad virtual –emulación de la realidad– estructuraron la forma no sólo de producir cine, sino también la forma de percibirlo y pensarlo.

En este paradigma, las imágenes se esforzaban por tener un significado tan evidente y unívoco que la tentación de buscar significados latentes no se desplegó con fuerza en los ambientes de reflexión y análisis del cine. El ejercicio fue más bien el de intentar entender por qué algunas imágenes tenían determinado efecto sobre el espectador, es decir, se trató de entender el cine como un lenguaje, como un aparato gramatical con ciertos grados de eficiencia y transparencia, en donde cada imagen tenía un valor manifiesto para transmitir una sensación o ejercer determinada función narrativa.

Este acercamiento cambió cuando, hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, un nuevo tipo de imágenes cinematográficas apareció en las pantallas. Imágenes diferentes a las que estábamos acostumbrados a ver: no unívocas, sino ambiguas, abiertas. Imágenes enigmáticas, cuyo sentido y significación no era evidente, pues no estaba mediado ni por una historia identificable, ni por una

representación estricta. Imágenes que incluían en su modo de realización lo inconsciente, lo accidental, lo no controlado, y cuya puesta en relación se articulaba con lazos distintos de los cronológicos o causales. El llamado nuevo cine irrumpió con cierta originalidad, desmoronando aquella gramática que había logrado estructurar y domesticar las imágenes cinematográficas.

Las audiencias recibieron con sorpresa, desconcierto y confusión estas imágenes ambiguas e indeterminadas. Prueba local de esta perplejidad es una tira cómica aparecida en la revista *Ecran*, el 17 de agosto de 1967. «¿Viste la última película de Antonioni? –pregunta una muchacha a la salida del cine–. Yo sí. No entendí nada, pero la encontré sensacional» –remata.² El chiste puede tener al menos dos lecturas, bastante evidentes. Por un lado, podemos pensar que se trata de una crítica a ciertos sujetos frívolos y superficiales –encarnados, era que no, por mujeres– incapaces de entender el sentido de una película. O bien podemos leerla como una suerte de elogio de una actitud liberadora –encarnada, esta vez más alegremente, por las mismas mujeres– que pese a no entender nada de una película es capaz de disfrutarla, de encontrarla «sensacional». Palabra importante si consideramos su doble acepción: extraordinaria y sensorial. Con estas dos lecturas podemos resumir los dos grandes acercamientos a las imágenes: o bien hay que entenderlas por medio de un ejercicio de decodificación, o bien hay que sentirlas, y disfrutarlas, por medio de los sentidos.

Los esfuerzos por entender este nuevo cine que irrumpe en los años sesenta son contemporáneos a su aparición. En todo el mundo proliferaron escritos y discursos que intentaron aclarar este nuevo sistema de imágenes que parecían ininteligibles. En Chile, el entonces sacerdote jesuita Gerardo Claps enumeraba, en un artículo publicado en la revista *Mensaje*, las características innovadoras de estas películas: «supremacía del estilo, debilitamiento progresivo de la historia o argumento, economía o vacío de diálogo, ambigüedad» (Claps 1963, 251). En su intento por comprender el cine que él llamaba «moderno»,

2 Tira cómica aparecida en *Ecran*, Nº 1903, 17 de agosto de 1967, p. 13.

concluía: «No es de extrañar el desconcierto que produce este cine en los espectadores no advertidos. Cómo los irrita el que ‘nada suceda’ en la pantalla, el que todo sea tan imprevisible o susceptible de diversas interpretaciones que al fin resulte indescifrable!» (Claps 1963, 252).

La respuesta de los «expertos cinematográficos» ante estas imágenes indescifrables fue, precisamente, intentar descifrarlas, haciéndose de una serie de herramientas, teorías y metodologías que les permitirían, eventualmente, descubrir, develar, aquello que se escondía detrás de la supuesta cerradura y opacidad que las ambiguas películas de los nuevos cines proyectaban en las pantallas. A través de diferentes dispositivos –cineclubs, festivales, artículos, entrevistas– y diferentes teorías –psicoanálisis, marxismo, estructuralismo– los expertos fueron domesticando las películas salvajes del nuevo cine, fueron dotando de una significación y una estructura a aquellas obras que por su ambigüedad generaban molestia y expectación. Las transformaron, con una «agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias» (Sontag 1984, 19) en artefactos digeribles por el intelecto, empobrecidos por la inteligencia, y de paso –inconscientemente, pero no por ello sin consecuencias dañinas– instalaban la desigualdad en la apreciación del cine. Valiéndose de la problemática comprensión de estas películas, defendieron y afianzaron su poder en la distribución de lo sensible.

El poder de los expertos

Las dudas e incertidumbres que estas películas indefinidas y polivalentes provocaban en el público fueron terreno fértil para que los expertos, los conocedores, los especialistas del cine, reforzaran, consolidaran e hicieran valer su autoridad intelectual y sensible. Los expertos se encargaron de separar aguas, de restablecer el orden, de reducir la vastedad abierta y horizontal de sensaciones, lecturas y frutos que esas imágenes pudieran haber suscitado.

Una carta enviada por un lector a la revista *Ecran* en febrero de 1964, perdida entre miles y miles de páginas de la publicación, puede servirnos para ilustrar este punto. E.L.M, el firmante, escribe:

... tengo una duda respecto al final de 8 ½, de Federico Fellini. Veo dos soluciones: una, que el director Guido se suicida realmente en la conferencia de prensa a la que ha ido contra su voluntad. Agónico, ve a su madre, su padre y demás personas que han gravitado en su vida; y se ve a sí mismo, aceptando su pasado y su presente, y aceptando a los demás con todos sus errores y debilidades tal como acepta finalmente los propios. Maravillosa fantasía para morir en paz consigo mismo. ¿Pero y el futuro? ¿Es acaso un callejón sin salida? La otra solución es esta: Guido se suicida solamente para los integrantes de esa conferencia, que él ve como un tribunal condenatorio. Trató de evitar esa reunión, porque sabía que se enfrentaría consigo mismo. Cuando todo el aparato de su film se derrumba, porque estaba construido sobre mentiras y errores, tal como se lo confesó a Claudia (su sueño de pureza y verdad), se siente indefenso. Sin embargo, sobre las ruinas se alza la esperanza de encontrar la verdad, y se lanza a abrazar a sus semejantes. Esa ronda final de la película vendría a ser un bello himno a la esperanza. ¿Cual de estas dos ideas es la que está mas cerca de lo que Fellini nos muestra en 8 ½? ¿Es cierto que se le cortaron varias escenas al film y por qué? En todo caso así como la vimos, la historia del cine deberá acogerla como una obra maestra (*Ecran*, N° 1724, 21 de febrero de 1964, p.28).

Como vemos, el lector –vuelto escritor en esta carta– ensayaba distintas alternativas de interpretación ante una película que no daba soluciones claras; una película que, jugando con la ambigüedad, proponía imágenes cuyas fórmulas de desciframiento no eran explícitas, admitiendo, por tanto, varias lecturas. Así, la carta es testimonio, en primer lugar, de que el espectador no era un sujeto pasivo e ignorante, como se había esforzado en retratar la crítica de la época, sino activo e inquieto. En segundo lugar, la carta da cuenta de que la angustia del espectador no tiene que ver con una incapacidad de interpretar –prueba de sus capacidades son las dos interpretaciones que propone– sino con la necesidad de saber cuál de ellas es la que más se aproxima a un supuesto mensaje original, a la verdad. Su duda, en definitiva, tiene que ver con el poder y la autoridad de las interpretaciones. Autoridad que la revista no duda en ejercer, al responder:

No se suicida; huye... En cuanto a la solución, el propio Fellini tardó en decidirla. Cuando ya tenía escrito el guión de su película, aún no determinaba qué final le daría. El que escogió –la ronda de hermandad de todos sus

personajes– representa, efectivamente, la aceptación del mundo y las gentes tal como son. Es un final positivo, optimista, humano. (Ibíd., 28)

La respuesta es categórica, no deja lugar a dudas. Toda problemática o disenso que la película pudiera causar es zanjado por una respuesta basada en una supuesta autoridad interpretativa. De esta manera, las fronteras que el nuevo cine intentaba disolver (la jerarquía, la univocidad, las relaciones necesarias entre las imágenes) eran restituidas por los expertos que las trataron como objetos difíciles y complejos que exigían ciertos conocimientos y capacidades, defendiendo así su lugar privilegiado en la distribución de poderes sensibles e intelectuales.

Infringir el legado desigual

Con esta pequeña controversia en torno a una película de significado ambiguo hemos querido ilustrar dos cosas: por un lado, la tendencia generalizada hacia la interpretación, conceptualización y hermenéutica de las imágenes y, por otro lado, la instalación de un discurso conocedor, experto, que dirime, sanciona y, en definitiva, acaba el debate, al levantar una interpretación supuestamente más cercana al verdadero significado de las imágenes, dada, precisamente, por conocimientos disponibles sólo para especialistas.

De esta manera, el espacio de la interpretación fue rápidamente tomado, normado y cerrado por quienes detentaban y querían seguir detentando el poder de la lectura de las imágenes: la crítica y la teoría cinematográficas. No sólo en esta oportunidad, sino en varias otras como en los diferentes cineclubes que proliferaron, en los artículos de revistas especializadas, en coloquios, festivales y entrevistas, quienes escribían sobre cine intentaron fijar el significado de las imágenes.

Es ese uno de los principales legados de la crítica y teoría. Un legado que en principio podría parecer revolucionario, concientizador o emancipador, pero que sin embargo parece ser más bien conservador y reaccionario. Esto en la medida en que intenta instalar, valiéndose de un supuesto saber, una verdad impuesta desde la jerarquía y la desigualdad y, sobre todo, en la medida en que termina por empobrecer

la imagen, al reducirla a una serie de conceptos e ideas que no dan cuenta de su total potencia y que, muchas veces, sustituye el tremendo poder político de la ambigüedad y la incertidumbre por una pobre y sintomática certeza.

Cabría preguntarse, entonces, si la pulsión interpretativa de la crítica, la teoría, la curatoría y, en general, la escritura, es la actitud más pertinente en términos culturales y políticos. Nuestra respuesta es que no. La interpretación de las imágenes, como en psicoanálisis y otras disciplinas hermenéuticas, puede ser liberadora y emancipadora en determinados contextos, en los que las operaciones latentes de los símbolos se vuelven en contra nuestra, dejándonos perplejos, si no dañados. Hoy, ese no parece ser el caso, pues las imágenes reproducidas casi hasta el infinito han perdido su capacidad de afectarnos y sensibilizarnos. En su ensayo «Contra la interpretación», Susan Sontag ha señalado, con razón: «El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos» (1984, 20), y ha planteado como necesidad urgente «aprender a ver más, a oír más, a sentir más» (Ibídem). Ante la abulia y desafección –quisiéramos agregar nosotros–, la actitud política de la crítica y la estética no debiera ser la de buscar significados supuestamente ocultos en las imágenes, sino más bien la de relevar, poner en valor y subrayar su capacidad de dárse nos de manera abierta y escurridiza. Si hay un arte que quiebra el ritmo y el poder del capital y el Estado, es aquel que se resiste a la interpretación, al intelecto, a la reducción; aquel que nos inquieta, que nos deja perplejos, sin herramientas intelectuales para domesticarlo y digerirlo. Aquel que amplía el horizonte de lo posible, de lo pensable, de lo sensible. La crítica y la teoría debieran, a nuestro juicio, facilitar e incluso provocar la apertura fértil de las imágenes. No reprimirla ni anularla con interpretaciones que las empobrecen y reducen. La reflexión sobre el cine, y sobre el arte en general, debiera hacer crecer el deseo por las imágenes, erotizarlas, volverlas deseables, contarnos lo que son, cómo son, y no lo que significan. Abrirlas, volvé rnoslas disponibles en su materialidad, para que instalen, con su maravilloso misterio

y ambigüedad, las más políticas y críticas de las posiciones: la duda y la sensualidad.

Bibliografía

CLAPS, GERARDO (1963). «Eclipse, Antonioni y el cine moderno». *Mensaje*, 119: 250-252.

Revista Ecran. Nº 1903, 17 de agosto 1967 y Nº1724, 21 de febrero 1964.

RANCIÈRE, JACQUES (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*. París: Éditions Amsterdam.

SONTAG, SUSAN (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Un caso de censura durante la recuperación democrática argentina: *Kindergarten*, de Jorge Polaco¹

JORGE SALA²

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

Resumen

Este texto reconstruye la censura sufrida por la película *Kindergarten* (1989, 79 min, 35mm, color), de Jorge Polaco. A partir del análisis de diversos documentos se busca mostrar cómo durante estos años ciertos sectores vinculados a la Iglesia Católica todavía permanecían activos y ocupando espacios de poder. El estudio demostrará cómo estos realizaron acciones mancomunadas más propias del pasado inmediato que del presente político. De esta manera, el «*affair Kindergarten*» aparece como un ejemplo clave del carácter transicional de los primeros años de la posdictadura argentina.

Palabras clave: Cine argentino, posdictadura, censura

Introducción

Con el regreso de la democracia en 1983, tras la asunción del Presidente Raúl Alfonsín el 10 de diciembre, Argentina inició un proceso de transformaciones en las políticas públicas que tendría una fuerte injerencia en lo que al campo cultural se refiere. Siguiendo las afirmaciones de Ana Wortman y Rubens Bayardo, la construcción

-
- 1 Una versión ampliada de este trabajo, conteniendo reproducciones de los documentos aludidos, fue publicada en el número 22 de la revista *Atrio*: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/3081/2412>
 - 2 Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigador en esta misma universidad. Co-autor de los dos volúmenes de *Una Historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011), y de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (2017).

de una concepción distintiva del perfil político del alfonsinismo con relación al pasado dictatorial estuvo basada en la prerrogativa de pensar a la «cultura como constitutiva para lograr una sociabilidad más democrática, y como un elemento para fortalecer el espacio público» (2012, 13). Para el alfonsinismo, democracia y cultura aparecían, en consecuencia, como nociones íntimamente dependientes, que no podían conjugarse por separado.

Transcurridos tan sólo dos meses de la asunción presidencial, el poder Ejecutivo impulsó la sanción de una ley de abolición de las políticas de censura que habían dominado las relaciones del poder con el campo cinematográfico desde finales de los años sesenta. La Ley 23.052, aprobada en marzo de 1984, derogaba una normativa anterior (Ley 18.019) que creó el Ente de Calificación Cinematográfica en 1968. Durante esos años, el Ente, un espacio que respondía directamente al Ejecutivo y no al Instituto de Cinematografía, tuvo entre sus funciones no sólo la calificación moral de las películas, sino también una política de restricción de acceso al contenido de los filmes a través del corte de escenas o la directa prohibición de difusión de películas. Frente a estas prácticas particularmente acordes con la autodefinición de la dictadura militar como «salvaguarda moral de los argentinos», la nueva ley apuntó a eliminar el funcionamiento del Ente. Por contrapartida, la nueva legislación preveía en uno de sus artículos la creación de una Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica, que operaría bajo la órbita del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Las funciones de dicho ámbito quedaron restringidas a la calificación de las películas de acuerdo con criterios etarios definidos por un grupo de «especialistas» convocados para tal fin.

En su introducción al libro *Cine argentino en democracia*, Claudio España cita un comunicado firmado por Jorge Miguel Couselo el 15 de marzo de 1984, tras su nombramiento como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. En el texto Couselo afirmaba: «en la arbitrariedad de la censura no hay que excluir *responsabilidades compartidas* entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados, despreocupados de la integridad de la obra cinematográfica» (España 1993, 15). El

reconocimiento de que ciertas acciones coercitivas con relación al cine no dependían exclusivamente de unos organismos avalados por el Estado, sino que también otros espacios de poder (la Iglesia, el Poder Judicial, la prensa) jugaban un rol dentro del proceso de censura u ocultamiento de una película, resulta anticipatorio de lo que será el derrotero público de *Kindergarten* (1989), el tercer largometraje del director argentino Jorge Polaco.

En lo que sigue me propongo revisar las particularidades de este proceso que concluyó en la prohibición de la exhibición de la película, y en la apertura de una causa al director y a sus principales protagonistas, bajo la carátula de «corrupción de menores, exhibiciones obscenas y ultrajes al pudor». Más que un estudio inmanente sobre las particularidades de *Kindergarten*, el enfoque de la investigación se asentará en la revisión de un conjunto de documentos que dieron cuenta de las razones esgrimidas por los distintos agentes en disputa. El acceso a los expedientes judiciales del caso, vistos a la luz de otras fuentes (notas de prensa, volantes anónimos, «solicitadas» en los diarios y cartas de lectores) facilitará la reconstrucción de la trayectoria pública de un filme que pocas personas vieron en su momento, pero del cual muchos hablaron. De esta manera, podrán identificarse los avatares de una obra que quedó identificada para la posteridad como la única película argentina censurada en democracia.

En un sentido más general, el estudio histórico de los sucesos permitirá comprender cómo durante los años ochenta las prácticas culturales participaron de las contradicciones de un momento de transición que, pese a cierta intencionalidad manifiesta dirigida a barrer con el pasado reciente, no logró deshacerse del todo del lastre de algunas lógicas fuertemente asentadas. Por otro lado, el análisis de los argumentos posibilitará complejizar el problema de la censura, situándola más allá de una política de Estado. Entendiendo que ciertas decisiones aparecen movilizadas por multiplicidad de intereses avalados tanto desde espacios públicos como privados, la invisibilidad a la que se vio forzada el largometraje de Jorge Polaco se revela como un caso testigo que puso al descubierto los comportamientos de la

Iglesia, los organismos de defensa de la familia y otros espacios que, en esos años, no avalaban la apertura cultural ni cierto «destape».

Antes de Kindergarten: Polaco como referente de una celebrada renovación

La trayectoria pública de Jorge Polaco estuvo desde sus inicios vinculada al espíritu de cambio manifestado por la política cultural alfonsinista. Con una breve carrera como director de cortometrajes, en 1986 presentó su ópera prima *Diapasón* (90 min, 35mm, color), a la que siguió *En el nombre del hijo* (1987, 89 min, 35mm, color). Su cine, portador de una temática singular atravesada por el cuestionamiento a la pareja, a la familia y a los roles sociales desde un estilo basado en la apelación al barroquismo, a la autoconsciencia de la puesta en escena y a los desbordes visuales, constituía, con seguridad, un valor diferencial que la política cultural oficialista supo aprovechar como sinónimo de apertura al cambio. A través de esta lente debe leerse el hecho de que *Diapasón* fuese apoyada desde su misma gestación por el INC, que le otorgó el sello «De interés especial», lo cual se tradujo en el aporte de mayores recursos, el reaseguro de la exhibición comercial y el aval de la entidad al momento de participar en festivales internacionales y en otros circuitos de reconocimiento.

Aun contando con un fuerte espaldarazo oficial, las primeras películas de Jorge Polaco se mantuvieron, debido a su radicalidad temática y estilística, como expresiones de un cine minoritario. Más cercanas al *under* teatral surgido por esos mismos años, sus dos primeros largos validaban su independencia sobre la base de unos presupuestos escasos, la carencia de estrellas reconocidas en los principales papeles, y la apelación a unos temas y un estilo que presentaba cierta complejidad para un espectador promedio. Los ataques a la familia burguesa, el gusto por la decrepitud, lo deforme y el *kitsch*, y la exhibición de una sexualidad desembozada conformaron el cóctel principal de sus propuestas, ajenas al realismo y a las buenas formas del cine dominante. Con todo, la repercusión alcanzada por sus filmes iniciales (sostenidos varias semanas en cartel) dejó al

descubierto la existencia de un nicho para un cine de arte que las grandes productoras podían explotar.

En este punto es donde ingresa la productora Argentina Sono Film como un elemento esencial dentro de la trayectoria pública de *Kindergarten*. Con una fuerte impronta comercial, este sello tradicional en el país buscó financiar el siguiente trabajo de Polaco. Se trató, en suma, de una operación comercial que apuntó a capturar para su propio terreno los beneficios de un mercado emergente, el cual cruzaba con una moderada eficacia lo innovador y los bajos costes. En una economía en crisis como la de la Argentina de la hiperinflación, la salvaguarda de un nombre en ascenso (pero ya con cierto prestigio a cuestas) y su probada pericia al momento de rodar filmes sin grandes pretensiones presupuestarias funcionaron como un acicate para la Sono.

Por otra parte, la llegada a *Kindergarten* se situaba en el marco de la rápida legitimación de la que gozaron ciertas experiencias artísticas heterodoxas de los años ochenta, al avanzar sobre espacios de reconocimiento como la televisión o el teatro comercial. En el caso del director, el aval de ASF le permitió trabajar en la adaptación de una novela del escritor Asher Benatar, convocar a actores reconocidos para integrar el reparto (como Graciela Borges, Arturo Puig y Luisa Vehil), y contar con un presupuesto más abultado que el de sus anteriores experiencias. Sin embargo, fue justamente este grado mayor de visibilidad lo que le jugó en contra a la hora de enfrentarse a la censura.

El affair *Kindergarten*: avatares de un filme maldito

La prensa acompañó con un conjunto de notas el proceso de rodaje y la difusión previa al (finalmente malogrado) estreno de la película. Con entrevistas a Polaco, al productor y a los principales actores, los diarios de tirada masiva recogían algunos vagos apuntes sobre los temas del filme.

Al revisar los artículos de prensa publicados durante las instancias previas a la presentación pública de la cinta, sobresale el hermetismo

con el que su director se refería a los pormenores de la trama. Apelando a la opacidad como estrategia promocional, se buscaba obtener un propósito doble: al mismo tiempo que se acrecentaban los interrogantes sobre lo que saldría del encuentro entre lo viejo (la Sono) y lo nuevo (Polaco), se fortalecían también las expectativas que el propio filme vendría a cumplir una vez estrenado. En sus declaraciones, el director afirmaba inclinarse decididamente por la transgresión, dejando entrever que su nueva propuesta no escaparía a esta lógica, con el ingrediente suplementario de que en este caso las acciones serían llevadas a cabo por estrellas reconocidas por el gran público. Todas las etapas previas a la circulación pública del filme terminado transcurrieron en un paradójico escenario de sobreexposición periodística y silencio sobre los detalles.

Ante la vaguedad de las definiciones, que poseían un claro sesgo promocional al despertar la curiosidad del público potencial, una carta de lectores aparecida en el diario *La Prensa* abrió el juego de impugnaciones que, cuatro meses después, terminarían con la prohibición de exhibición, el secuestro de la película y el procesamiento a Polaco y a los actores protagónicos. Bajo el título «Señora alarmada», la firmante narraba haber presenciado el rodaje de una escena en los lagos de Palermo, en la que un equipo rodeaba a unos niños desnudos, de cinco o seis años, representando una escena amorosa. La señora en cuestión se interrogaba: «¿Qué ha pasado en nuestra ciudad? ¿No hay nadie entre toda esta concurrencia que se indigne o rebele ante semejante escena apta únicamente para mentes retorcidas y degeneradas?» (O'Farrell 1989, 2). El texto finalizaba advirtiéndolo a los potenciales lectores sobre el nombre de la película para que «tomen nota para no ir a verla». Ahora bien, el tema podría haber quedado reducido a una acción de participación civil si no fuera porque otro diario (*Ámbito Financiero*) optara por reproducir la carta, expandiendo los alcances de la polémica.

Más allá de las afirmaciones de carácter informal vertidas por personas no directamente implicadas, el nudo gordiano que tuvo que atravesar *Kindergarten* llegó de la mano de su evaluación por parte de la Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica. Y es en este

punto donde se puso de manifiesto el carácter transicional de estos años respecto de las políticas coercitivas pretéritas. Al momento de regular el funcionamiento de la citada Comisión (mediante Decreto Presidencial N° 3899/84), el gobierno de Alfonsín nombró como miembros, además de un integrante proveniente del INC, a un representante del Ministerio del Interior y otro de la Secretaría de Cultura. A estos representantes de las esferas estatales se sumaba un grupo de ciudadanos provenientes de diversos espacios de organización civil: un especialista avalado por organismos de protección a la infancia, junto a representantes de diversas religiones (principalmente católicas, judías y «confesiones cristianas no católicas»). La fuerte presencia de los diferentes credos, en particular de un miembro del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica Apostólica Romana, Dr. Alberto José Ricciardi, torció el rumbo público del largometraje al accionar abiertamente en contra de su difusión.

Luego de los debates correspondientes, *Kindergarten* fue calificada finalmente como «Sólo apta para mayores de 18 años con reservas», con lo cual quedaba autorizada su exhibición en salas comerciales. En el acta que certifica la evaluación por parte de la Comisión aparece, sin embargo, un dictamen en disidencia: frente a los siete votos que acordaron ubicarla como sólo apta para mayores, un voto buscaba categorizarla como «De exhibición condicionada». Este dato no es menor: tal calificación restringía la posibilidad de estreno de la película exclusivamente al circuito de las salas en las que se proyectaba material condicionado para adultos (lo que usualmente se conoce como «cines porno»). Aunque en el documento no figura quién emitió este voto, los sucesos posteriores permiten reconstruir las razones del caso.

Kindergarten recibió, además, la clasificación de «Interés especial» dentro de los subsidios aportados por el Instituto de Cine. No obstante, en el dictamen redactado por Ricciardi, este dio a conocer su posición que más tarde fue volcada en una acción legal concreta:

Esta película según su argumento que surge del expediente, es una historia de amor. La concepción del amor humano absolutamente tergiversado por las escenas vistas casi inconexamente por el libro y la interpretación de su director contiene escenas que en mi criterio, ni son escenas de amor, ni de pasión, casi son escenas exclusivamente de sexo y creer que provienen de una mente enferma que desconoce que el amor humano es un reflejo del amor a Dios³

Al final de su escrito, Riccardi afirmaba reservarse el derecho de denunciar el filme por abuso de menores y exhibiciones obscenas.

La contraofensiva de la Iglesia y la rémora procesista

Junto a estas definiciones, aparecieron diversas declaraciones públicas en contra de la película, firmadas por sectores vinculados al catolicismo, como la Liga de Padres de Familia, el Encuentro Permanente para los Medios y la Cultura, y la Agencia Informativa Católica Argentina. Estos organismos, cabe aclarar, no tuvieron acceso a las proyecciones, dato que evidencia la fluida relación que el representante del Episcopado mantuvo con dichos espacios, convertidos en portavoces del debate público.

Entre las proclamas resalta una que, por su carácter anónimo, se expedía de manera virulenta no sólo a favor de la prohibición de la película, sino también contra las actividades del Instituto. Un volante repartido en las puertas de los principales cines de Buenos Aires declaraba: «Estamos hartos de que, con el dinero del pueblo, el Instituto Nacional de Cinematografía financie películas de degenerados como 'Kindergarten' y similares. Estamos hartos de los negociados de la trenza de los críticos a sueldo y de artistas y productores drogadictos, lesbianas, marxistas, invertidos y prostitutas que nos imponen su 'cultura'». Firmada por una inexistente *Comisión Pro-Cultura Argentina*, la hoja dejaba entrever el claro sesgo ideológico de quienes manifestaron su abierto encono frente a su posible estreno.

3 Documento fechado el 12 de junio de 1989 hallado en la carpeta 1 de *Kindergarten*, Archivo de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) del INCAA.

El reparto de libelos anónimos entregados en lugares públicos, en los que se mezclaba la política con la sexualidad, las acciones de un organismo público (el INC) con las acusaciones infundadas a quienes el Instituto apoyaba, traza la temperatura del debate. Aún más: estos papeles permiten verificar la presencia activa de lo dictatorial que todavía sobrevivía en las acciones políticas de algunos sectores, para quienes los otros, la diferencia, constituía algo que debía ser combatido y, de ser posible, eliminado.

Las declaraciones en la prensa, los afiches y volantes prepararon el terreno para la acción directa que tendría lugar en agosto, pocos días antes del estreno anunciado para el 31 de ese mes. El denunciante fue el abogado Jorge Vergara, relacionado con Ricciardi, quien al momento de iniciar la causa penal no había visto el filme y afirmó guiarse por los comentarios del representante del Episcopado. Bajo esta medida, el negativo fue secuestrado de las oficinas de Argentina Sono Film, y comenzó un largo periplo judicial que impidió su exhibición por varios años. Más allá de los detalles del caso, interesa recobrar las manifestaciones de Vergara realizadas con posterioridad a su denuncia. En ellas el abogado realizaba una lectura política sobre las razones de la existencia de propuestas como la de *Kindergarten*: «El sello productor y el director Polaco han hecho gala de la obscenidad de este film aprovechándose de la notable disminución de las fuerzas morales en nuestra sociedad durante los últimos cinco años» (*La Prensa* 1989, 10). Aludiendo a los años de la recuperación democrática como un momento de debacle de cierta moral, las palabras de Vergara terminaron de exponer el sólido pacto existente entre los sectores más retrógrados de la Iglesia con la nostalgia hacia el pasado procesista.

Para la Liga de Padres de Familia, el Episcopado o las entidades católicas vinculadas a los medios, *Kindergarten* era solamente un caso —quizás el más flagrante— entre otros en los que la recientemente ganada democracia había participado, otorgándole apoyo desde sus dependencias oficiales. La acusación de los delitos de corrupción de menores, publicaciones obscenas y exhibiciones obscenas (arts. 125, 128 y 129 del Código Penal) con la que se consiguió la prohibición del filme, fueron sólo unas acciones evidentes de una política mayor

dirigida a la rearticulación de la censura en un contexto diferente. Si la joven democracia había logrado deshacerse de los entes y leyes restrictivas que habían dominado el acceso a las películas en las décadas anteriores, se debía acudir ahora a otras estrategias directas y mancomunadas, mucho más explícitas, para obtener idénticos resultados.

Consideraciones finales

No puede finalizarse este escrito sin mencionar que, así como en este caso la partida fue ganada por las organizaciones más retardatorias, el *affair Kindergarten* motivó también un conjunto de declaraciones de apoyo por parte de artistas, críticos e intelectuales. Varias de las declaraciones públicas estuvieron dirigidas no sólo en contra de las acciones concretas realizadas en torno del filme, sino también a cuestionar todas las prácticas de censura supervivientes. Asimismo, los sucesos ocasionados por la película motivaron que se enviara un proyecto de ley al Congreso de la Nación para que este modificara la composición de la Comisión Asesora, quitándole el poder a los espacios religiosos para dejarlo en manos de especialistas del campo y de referentes de los ministerios de Educación y Cultura.

El análisis de los documentos en torno a la prohibición de *Kindergarten* permitió constatar cierta endeblez de la política cultural en los años de la posdictadura. Más allá de que, con la recuperación de la democracia pareció instalarse una lógica impugnadora de las prácticas coercitivas de antaño, la vitalidad de ciertos sectores, amparados en organizaciones civiles y en manifestaciones anónimas, exhibió su abierta disposición a dar una batalla efectiva en el campo de lo que el público debía o no debía ver. De acuerdo con esto, la permanencia de algunos elementos retrógrados en la Comisión Asesora convirtió a este espacio en un terreno de expresión de cierta salvaguarda moral que el «destape» de los ochenta venía poniendo en jaque (Fabris 2012, 92-112). Bajo el argumento de la protección a la infancia, las lógicas religiosas (con el Episcopado a la cabeza) emprendieron acciones para frenar lo que veían como un avance nocivo de la permisividad, la

explicitación de la sexualidad, la impugnación de comportamientos; en definitiva: todos los elementos que marcaban, según sus palabras, el avance de sus enemigos (identificados por igual como drogadictos, lesbianas, marxistas o pervertidos).

Como una cabeza de turco, *Kindergarten* sirvió para poner al descubierto tanto la fragilidad de la democracia como la persistencia de unos espacios que continuaban detentando su poder de veto. Al concebir a la posdictadura como un momento políticamente intenso, en el que se conjugaron al mismo tiempo las huellas del horror con la voluntad de construcción de una lógica diferencial, el proceso judicial aplicado a la película de Polaco y los términos empleados en él sirven como una prueba fehaciente de que las heridas estaban lejos de ser cicatrizadas.

Bibliografía

- ESPAÑA, CLAUDIO (1993). «Introducción: diez años de cine en democracia». En Claudio España (coord.) *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 13-53.
- FABRIS, MARIANO (2012). «El Episcopado argentino, el ‘destape’ y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985». *Revista Cultura y Religión*, Instituto de Estudios Internacionales, Universidad Arturo Prat. Junio, VI (1): 92-112.
- O’FARRELL DE GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, CRISTINA (1989). «Señora alarmada». *La prensa*, sección Correo de lectores, 19 de marzo, p.2.
- La Prensa (1989). «Los fundamentos de una acción penal». *La prensa*, sección Cultura, 6 de septiembre, p. 10.
- WORTMAN, ANA y RUBENS BAYARDO (2012). «Consumos culturales en Argentina». *Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 22 (44): 11-21.

Festivales de Cine en Chile como ventanas de difusión y exhibición del cine chileno¹

SEBASTIÁN GONZÁLEZ²

UNIVERSIDAD DE EDIMBURGO

Resumen

Este texto aborda la explosiva aparición de festivales de cine en Chile y cómo estos se han convertido en instancias esenciales para la distribución y exhibición de cine chileno en los últimos años. El trabajo se centra en analizar el campo de estudio de festivales de cine y las formas de clasificación que existen. Además, pretende entregar una primera categorización de los festivales en Chile acorde a la naturaleza de los eventos desarrollados en el país. Finalmente, el texto abre la pregunta sobre la existencia de un circuito de festivales de cine, con la finalidad de identificar lógicas de distribución de películas entre los eventos a nivel nacional.

Palabras clave: festivales de cine, distribución, categorización

El fenómeno de los festivales de cine en Chile permanece a la fecha prácticamente inexplorado por la academia local. Sin embargo, a nivel global, el estudio focalizado sobre festivales se comienza a consolidar como un campo propio ya en la segunda mitad de la década del

1 Este trabajo se enmarca en la investigación «Festivales de Cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno», financiado por el Fondo Audiovisual del Ministerio de la Cultura y las Artes, n° 410942, convocatoria 2017, realizado en conjunto con María Paz Peirano. Además, forma parte de la investigación doctoral en estudios de cine que el autor desarrolla actualmente en la Universidad de Edimburgo, gracias a Becas Chile.

2 Candidato a Doctor en Estudios de Cine en la Universidad de Edimburgo, Escocia. Co-creador del sitio web www.festivalesdecine.cl, crítico de cine en *El Agente Cine* y Director de Programación del Festival Internacional de Cine de Iquique.

2000, con la fundación de la Film Festival Research Network (FFRN), red académica enfocada en el estudio de festivales de cine, creada el año 2008 por Skadi Loist y Marijke de Valck. Junto a lo anterior, Dina Iordanova, de la Universidad de St. Andrews, en Escocia, ha editado, desde el año 2009, la serie de libros *Film Festival Yearbook*. Sin embargo, la mayoría de los estudios desarrollados se han enfocado en los festivales europeos, asiáticos y estadounidenses. Los festivales chilenos y latinoamericanos han pasado prácticamente inadvertidos por la academia en general.

El primer desafío al momento de decidir investigar festivales de cine chilenos es la casi inexistente literatura académica sobre el área (González Itier 2017) y la falta de una base de datos o medio que reúna información básica sobre los festivales existentes. Así, de manera preliminar, y a modo de borrador al comenzar la investigación, desarrollamos un listado de 25 festivales de cine activos en el país al año 2016.³ La cifra real de festivales alcanza a 92 eventos a lo largo del país, los cuales al menos tuvieron una última versión durante 2015, de acuerdo con los datos recopilados hasta enero de 2018 para el sitio web www.festivalesdecine.cl. Estos festivales se clasifican en «competitivos», «no competitivos», «muestras» y «bienales». A medida que la investigación ha ido avanzando, se ha evidenciado la necesidad de desarrollar una categorización más precisa para el correcto estudio de estos eventos.

A nivel internacional, la forma más conocida de clasificación es el listado de festivales acreditados por la Federación Internacional de Productores de Cine Asociados (FIAP), comúnmente llamados «Festivales clase A». Sin embargo, no todos los festivales relevantes —como Rotterdam International Film Festival (IFFR) y Sundance Film Festival— poseen dicha acreditación. En 2009, Mark Peranson propuso dos modelos para entender el fenómeno de los festivales,

3 Este listado de 25 festivales no incluía, por ejemplo, los festivales inactivos a la fecha ni muchos festivales de menor trayectoria, sobre los cuales aún es difícil conseguir información. La diferencia en el número final tiene que ver principalmente con que el primer listado se desarrolló como base para la postulación al Fondo de Fomento Audiovisual, Línea de Investigación, Convocatoria 2017.

separándolos en dos grandes bloques: festivales de negocios y festivales de audiencias. Por un lado, los festivales de negocios serían los que poseen un presupuesto alto, actividades de industria y mercados, un equipo de trabajo permanente, y la concentración de estrenos mundiales y regionales. Por el otro, los festivales de audiencias tienen un menor presupuesto, y se enfocan en reproducir retrospectivas y películas que ya han circulado por el circuito de festivales (Peranson, 2009). Pese a que esta diferenciación resulta de ayuda, los festivales de cine son más complejos, y es el mismo Peranson quien propone la existencia de festivales mixtos, los cuales incorporarían características de los dos tipos propuestos. Usando esta misma categorización en el estudio de festivales chilenos, la gran parte de ellos serían denominados «de audiencias» o «mixtos», ya que ninguno ha desarrollado una fuerte relación con estudios estadounidenses que les permitan estrenar mundialmente películas de «taquilla» y/o contar con la presencia de grandes actores de la industria.

Una propuesta de clasificación para los festivales de cine en Chile

La realidad chilena ha obligado a desarrollar categorías que describan el fenómeno que estudiamos de forma más específica. En este contexto, hemos establecido seis categorías de festivales, enfocadas en las características principales a nivel de diseño programático más que en estructuras de financiamiento. Los festivales del Tipo 1 serían los festivales internacionales de trayectoria conocida y relevancia en el circuito internacional. En este sentido, los festivales del Tipo 1 concentran mayor cantidad de estrenos mundiales y latinoamericanos de películas chilenas, generan atención de prensa y son de gran importancia para la comunidad del cine chileno. Este grupo de festivales se compone por el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia), Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC), el Festival Internacional de Viña del Mar (FICViña) y el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs).

El segundo grupo, el de festivales del Tipo 2, lo componen los festivales generalistas de trayectoria, es decir, que han realizado al menos su

quinta edición para el año 2015. El Tipo 3 lo componen los festivales especializados y temáticos con trayectoria y con última versión a lo menos en 2015. Estos últimos dos tipos son los que concentran la mayor cantidad de eventos relevantes para el circuito nacional de festivales de cine. Del Tipo 2 existen 16 festivales, mientras que del Tipo 3 existen 24 festivales. Las otras tres categorías corresponden a festivales generalistas nuevos o de poca trayectoria (menos de cinco versiones: Tipo 4), festivales especializados nuevos o de poca trayectoria (menos de cinco versiones: Tipo 5), y los festivales desaparecidos antes de 2015 (Tipo 6). Por cuestiones prácticas, nuestra investigación se centra en los festivales tipo 1, 2 y 3.

Si hablamos sobre cómo se han ido creando los festivales de cine en Chile, se puede decir que, a nivel histórico, han tenido una fuerte inspiración y vocación cinéfila.⁴ Los cineclubes fueron surgiendo en el país a partir de la década del cincuenta, y su aparición y consolidación como espacios de exhibición para el cine de autor, el cual era difícil o imposible de ver en las salas comerciales de la época, permitió la creación de una audiencia crítica. Así, los cineclubes se convirtieron en espacios de discusión y educación para una camada de nuevos cinéfilos y público en general (Escorcía 2008, 2; Salinas y Stange 2013, 612). De los festivales de Tipo 1, Viña del Mar y Valdivia nacen desde cineclubes regionales. El Festival Internacional de Cine de Viña del Mar nació en 1963, bajo el nombre de Festival de Cine Aficionado, producto del cineclub organizado en la ciudad por el cineasta Aldo Francia, en 1962 (Francia 1990); por otra parte, en 1994, y como conmemoración de los 30 años del cineclub de la Universidad Austral de Chile, nació en 1994 el Festival de Cine & Video de Valdivia, que actualmente es llamado Festival Internacional de Cine de Valdivia, FICValdivia.

4 A nivel global, los primeros festivales de cine surgen como eventos que buscaban enaltecer la identidad nacional y la hegemonía cultural. En 1932, se creó el Festival Internacional de Cine de Venecia para fortalecer el rol de la Bienal de Artes en esa ciudad durante el gobierno de Mussolini. El Festival de Cine de Cannes, en Francia, surgió en 1939 para contrarrestar la influencia del de Venecia. Casos similares existen en todo el mundo, como por ejemplo el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en Argentina, creado por el gobierno de Juan Domingo Perón en 1959.

La aparición de festivales de cine en Chile fue un proceso lento. Si bien el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar se fundó en la década de los sesenta, luego de la postergación de la versión de 1971 y el posterior golpe de Estado, el festival se interrumpió por más de 20 años. En 1990, con el retorno a la democracia, se organizó una nueva versión, llamada Festival del Reencuentro, lo que consolidó su posición como el primer festival de cine competitivo organizado en el país.

Fue en 1977 que apareció el Festival Cine UC, festival de cine no competitivo que se ha transformado en el más antiguo que se realiza de forma continuada. Antes de la promulgación de la Ley nº 19.889 de Fomento Audiovisual, en 2004, se realizaban en Chile alrededor de 20 festivales de cine. La comúnmente llamada Ley del Cine generó una explosión en la producción cinematográfica, pero también fue clave en la aparición de nuevos festivales de cine en el país, desde la segunda mitad de la década del dos mil. A lo largo de la historia, han existido en Chile más de 100 festivales de cine, de los cuales, como ya mencionamos, 92 se mantenían activos hasta enero de 2018.

¿Existe un circuito de festivales de cine en Chile?

De acuerdo con las categorías propuestas por Peranson (2009), los festivales de cine en Chile pueden ser clasificados como festivales mixtos y, en la mayoría de los casos, como festivales de audiencias. El tamaño y prestigio de los festivales agrupados en el Tipo 1 antes propuesto, les permiten ser los eventos clave dentro del circuito local y, a su vez, destacar dentro del circuito latinoamericano. Sin embargo, y como ocurre con muchos festivales a nivel internacional, su motivación principal sigue siendo la cinefilia y las audiencias en general (Fujiwara 2010, 218). Los festivales chilenos de los Tipos 1, 2 y 3 se han convertido en parte fundamental de la creación de una cultura fílmica en el país, además de promover distintas instancias de colaboración entre realizadores y productores, entre otros, tanto de Chile como de Latinoamérica (Gutiérrez y Wagenberg 2013, 296). Los festivales de cine, además, son espacios para promover y programar

películas alternativas al circuito comercial, convirtiéndose en lugares para la circulación del cine de autor (Peirano 2016, 115; Peranson 2009, 191-192; Frodon 2010, 207). Es en los festivales de cine donde las audiencias pueden ser educadas en las tendencias locales y globales del cine de autor. Es aquí, en estos espacios, donde se generan las nuevas generaciones de cinéfilos (de Valck 2014, 78), quienes van a conformar las audiencias generales que asisten a los festivales y a las distintas actividades alrededor de estos.

La expansión de los festivales de cine en Chile está directamente relacionada con el desarrollo del cine chileno como industria y como campo cultural, y con la construcción de una red internacional de distribución (Peirano 2016, 113-114). Los festivales nacionales del Tipo 1 tienen, en general, una fuerte relación con festivales internacionales de prestigio. En el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia, por ejemplo, las actividades de industria agrupadas en AUSTRALAB tienen importantes conexiones con el Festival Internacional de Cine de Locarno y Distrital en México, además de fuertes vínculos en general con el Festival Internacional de Cine de Rotterdam. En el caso del Festival Internacional de Viña del Mar, sus actividades de industria tienen relación con el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Se puede decir, de cierta manera, que los festivales y sus actividades de industria han desarrollado una suerte de economía propia, donde los nuevos proyectos cinematográficos tienen la oportunidad de conseguir financiamiento, acuerdos de co-producción y distribución (de Valck 2014, 79). Para esto resulta crucial la relación entre festivales nacionales y extranjeros. Del mismo modo, las actividades de industria y mercados dentro de los festivales exponen a los festivales a distintas relaciones de poder: los festivales son vistos como actores políticos que se exponen a presiones de diversos grupos de interés (Peranson 2009, 193). Además, los festivales son instituciones culturales que generan un discurso sobre el cine, y que «compiten por el poder y por su influencia» (de Valck 2014, 77). Por lo mismo, los festivales buscan el apoyo y cooperación de agencias e instituciones gubernamentales y de negocios para generar cooperación dentro del campo cultural (Rhyne 2009, 142). En Chile, el rol jugado por el Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes, actual ministerio, y más específicamente el Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual-CAIA, ha generado vínculos entre el Estado y los festivales, pero también ha generado una dependencia de recursos estatales que no están asegurados año a año para todos los festivales.

El circuito chileno de festivales es dominado por los festivales del Tipo 1, que concentran la mayor cantidad de estrenos mundiales y nacionales de películas chilenas, invitados internacionales relevantes y actividades de industria importantes para el circuito nacional. Los festivales más pequeños reproducen la programación de cine nacional que ha sido estrenado en los festivales de mayor trayectoria. Sin embargo, han aparecido festivales que buscan diferenciarse y generar sus propios espacios dentro del circuito. Por nombrar algunos casos: CHILEMONOS se ha convertido en una importante plataforma de estreno, distribución y desarrollo de proyectos de animación en Chile y en la región, realizando talleres en conjunto con importantes escuelas de animación y trayendo invitados de renombre dentro de la animación mundial. Junto a ello, realiza actividades de industria relacionadas con importantes cadenas de televisión infantil y animada. Por otro lado, el Festival de Cine Rural Arica Nativa ha privilegiado el cine rural, con una propuesta original y local; el Festival Internacional de Cine de Iquique-FICIQQ se ha enfocado en estrenar películas que no llegan a la ciudad, teniendo una competencia de largometraje internacional compuesta por estrenos nacionales, además de incorporar una sección especial para el cine realizado en las regiones extremas de Chile; y el Festival Internacional de Cine de Talca se ha dedicado a estrenar mundialmente cortometrajes en su competencia.

Pese a la cantidad de festivales existentes a lo largo del año y su presencia en todas las regiones del país, es aún prematuro hablar de un circuito propiamente tal. Si observamos cómo las películas chilenas circulan en el país, rápidamente notaremos que los principales estrenos chilenos se concentran en los festivales del Tipo 1, para luego comenzar su distribución comercial en salas comerciales y alternativas. Iniciativas como MiraDoc y la aparición de nuevas distribuidoras independientes, si bien han ayudado en la difusión y

distribución del cine nacional, también han provocado que algunas películas chilenas sean estrenadas comercialmente antes de ser exhibidas en otros festivales, a los cuales llegan una vez agotada su temporada en salas comerciales, y las cuales no siempre abarcan todas las regiones del país. Es común, por ejemplo, que algunas películas no lleguen a salas ni festivales de determinadas regiones. En este sentido, hoy no existe una circulación regular de películas entre festivales chilenos. Más bien, la circulación existente es entre los convenios internacionales que cada festival ha ido generando, por ejemplo, con premios en laboratorios o en competencias que consisten en exhibiciones en festivales extranjeros.

Conclusiones

El estudio de festivales es un área en expansión tanto en Chile como en la academia a nivel internacional, lo que abre nuevas preguntas y dudas respecto al fenómeno. En el caso de Chile, aún hay mucho por explorar y abarcar. Por ejemplo, se hace necesario analizar profundamente la circulación y distribución de películas nacionales en los festivales chilenos. Al mismo tiempo, estudiar sus actividades de industria y el modo en que estas han influido en el desarrollo del cine chileno en los últimos años. En ese sentido, mi investigación doctoral está enfocada en comprender cómo estos festivales han ayudado a la creación del concepto del cine chileno, y qué es lo que se comprende por «cine chileno» en el exterior. Ello implica comprender, además, ciertos sistemas de financiamiento y circulación de las películas chilenas en los mismos festivales. Sin embargo, es esencial considerar que los festivales se relacionan con las películas más allá de su exhibición, distribución e incluso de su financiamiento. Los festivales, como indicábamos, son instituciones culturales que crean discurso y pueden transformar lo que nosotros conocemos como cine chileno, y la forma en la que se lo concibe más allá de nuestras fronteras. Ese es el desafío de estudiar los festivales como objetos, fenómenos e instituciones culturales.

Bibliografía

- DE VALCK, MARIJKE (2014). «Film Festivals, Bourdieu and the Economization of Culture». *Canadian Journal of Film Studies*, 23(1): 74-89.
- ESCORCIA, VIVIANA. (2008). «Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico». *Luciérnaga Audiovisual* 1 (1): 1-17.
- FRANCIA, ALDO (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC.
- FRODON, JEAN-MICHEL (2010). «The Cinema Planet». En Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies. 205-215.
- GONZÁLEZ ITIER, SEBASTIÁN (2017). «Estudiando el circuito de festivales de cine en Chile», *laFuga*, 20. En <<http://2016.lafuga.cl/estudiando-el-circuito-de-festivales-de-cine-en-chile/861>> [Consulta: 04-12-2017].
- GUTIERREZ, CARLOS y MONIKA WAGENBERG (2013). «Meeting points: A survey of film festivals in Latin America». *Transnational Cinemas* 4(2): 295-305.
- PEIRANO, MARÍA PAZ. (2016). «Pursuing, Resembling, and Contesting the Global: The Emergence of Chilean Film Festivals». *New Review of Film And Television Studies* 1(14): 112-131.
- PERANSON, MARK (2009). «First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals». En Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies. 191-203.
- RHYNE, RAGAN (2009). «Film Festival Circuits and Stakeholders». En Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies. 135-150.
- SALINAS, CLAUDIO y HANS STANGE-MARCUS (2013). «Una pequeña historia del cine: Sergio Salinas, promotor de la cultura cinematográfica en Chile». *Palabra Clave* 12(2): 607-624.

Festivales de cine en Chile y la expansión de un campo cultural cinematográfico¹

MARÍA PAZ PEIRANO²

UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

Este texto se refiere a los modos en que los festivales, cuya cantidad y alcance ha ido en aumento los últimos 20 años, están expandiendo sus dimensiones educativas, contribuyendo así a la expansión del campo cultural cinematográfico en Chile. Aquí proporcionamos un mapa general de las instancias de formación de los festivales, sugiriendo que cumplen un papel importante tanto en la educación de profesionales y artistas audiovisuales como posiblemente en la formación de nuevas audiencias. Finalmente, proponemos una reflexión sobre las potencialidades y los desafíos de esta investigación, enmarcada en un nuevo campo de estudios en Chile.

Palabras clave: festivales de cine, educación, campo cultural

Este trabajo propone la comprensión de los festivales de cine en Chile como instancias que se han convertido en espacios fundamentales para la expansión del campo cinematográfico chileno durante la última década. Considerando la notable expansión de estos eventos, nos enfocamos particularmente en las dimensiones educativas de los festivales de cine y su papel en la formación tanto de nuevas audiencias como de los mismos profesionales y artistas audiovisuales

1 Este texto presenta los primeros resultados de la investigación en curso Fondecyt de Iniciación N° 11160735 y del Fondo Audiovisual n° 410942, ambos sobre festivales de cine y los modos en que estos se articulan con el paisaje audiovisual chileno.

2 Doctora en Antropología Social de la Universidad de Kent. Co-autora del libro *Film Festivals and Anthropology* (2017) y co-creadora del sitio www.festivalesdecine.cl.

en nuestro país. Los resultados presentados aquí dan cuenta de un panorama general preliminar sobre este rol formador de los festivales de cine en Chile.

Durante la última década, el cine chileno se ha constituido como un «campo de producción cultural» (Bourdieu 1993; 1996) que se ha renovado profundamente. Una serie de transformaciones políticas, económicas y socioculturales han contribuido a dar un giro en la producción nacional, que presenta ahora los mayores niveles de producción de su historia (CAEM 2017; CAIA 2017), y que en los últimos años se ha ido posicionando exitosamente a nivel internacional como una prometedora cinematografía ‘periférica’ (Iordanova, Martin-Jones y Vidal 2010). Parte del éxito del cine chileno contemporáneo dice relación con la emergencia de una incipiente cultura cinematográfica en nuestro país, que implica maneras renovadas de hacer, pensar y mirar el cine. Este fenómeno se caracteriza, más allá del aumento en la cantidad de películas realizadas por año, por la construcción de un espacio cultural propio, asociado tanto a nuevas formas estéticas como a nuevas formas de relaciones e intercambio cultural entre los actores involucrados.

El nuevo paisaje audiovisual chileno abre la pregunta sobre cómo la cultura cinematográfica se vincula con la producción y la difusión de conocimiento sobre cine en nuestro país, asociada a valores artísticos y culturales particulares. Ello ha ido de la mano con la profesionalización del campo cultural, que se ha expandido no sólo gracias a la gestión de instituciones de educación superior (Parada 2011), sino también a la explosión y fortalecimiento de los festivales de cine en el país. Por lo mismo, la investigación presentada busca comprender el fenómeno enfocándose en las instancias de formación y transmisión cultural de dichos eventos, suponiendo que han sido fundamentales en la creación y difusión de nuevas formas estéticas, modos de producción, y sistemas de valores y conocimientos audiovisuales en Chile.

Históricamente, las nuevas prácticas educativas han fortalecido el campo del cine chileno en distintos momentos (Liñero 2010; Salinas y Stange 2008). Hoy, la expansión del medio ha estado claramente

ligada a la explosión y expansión de los festivales de cine, que operan como circuitos de exhibición alternativos donde se promueve el encuentro entre profesionales del sector y el fortalecimiento de una cultura fílmica (Ross 2010; de Valck 2013). Sabemos que los festivales han contribuido a fortalecer a la comunidad de artistas, profesionales y trabajadores de la industria audiovisual chilena, tanto mediante la exhibición de sus obras como por la formación de redes de trabajo transnacionales (Peirano 2016). Además, los festivales buscan apoyar activamente la producción y circulación fílmica nacional mediante la formación de profesionales y la creación de nuevas audiencias, en particular a través de espacios de formación como *labs*, *masterclasses* y talleres abiertos, los que han experimentado una explosión en los últimos cinco años. La exposición del panorama actual en este ámbito abre la discusión frente al potencial impacto de la labor de los festivales en este sentido, especialmente en relación con los procesos de transmisión cultural ligados a la educación audiovisual, evidenciando las condiciones aparejadas a la emergente «cultura cinematográfica» (Ross 2010) en Chile, y que pueden seguir potenciando nuestra producción cultural.

Metodología

Durante esta primera etapa de investigación, realizamos principalmente trabajo de recopilación y análisis de material de archivo sobre los festivales, que permitió mapear la totalidad de los festivales de cine actualmente activos en Chile. Como señalamos en la página web asociada a esta investigación (www.festivalesdecine.cl), consideramos el término «festivales de cine» en un sentido amplio, incluyendo eventos tanto competitivos como no competitivos, enfocados tanto en el público general como con un foco industrial, con alcance regional, nacional e internacional. Entendemos aquí por «festival» toda aquella muestra de cine y/o audiovisual chilena que tenga una duración igual o mayor a dos jornadas, que se realiza de manera regular y cíclica (cada año o bianualmente) y que, además de exhibir películas de manera pública, incluya actividades que extiendan la experiencia

del visionado colectivo (mediante actividades paralelas, como por ejemplo charlas y conversatorios con los realizadores).

Además del trabajo de archivo, realizamos una primera prospección cualitativa sobre la forma y funcionamiento de los espacios de formación de algunos festivales de cine chileno. Ello implicó la obtención de data de primera mano, mediante una investigación en terreno de carácter etnográfica, basada en entrevistas en profundidad a los organizadores de los festivales y agentes a cargo de instancias de industria y formación, así como la observación participante de dichas actividades. El estudio cualitativo tuvo lugar en festivales de cine con más de cinco años de trayectoria (lo que hemos denominamos «Tipo 1» y «Tipo 2»), tales como el Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC), Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia), Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (FICViña), Festival Internacional de Cine de Iquique (FICIQQ), Festival de Cine Chileno de Quilpué (FECICH) y Festival Internacional de Cine de Talca (FICTalca), así como en festivales especializados en realizadores y audiencias jóvenes, como el Festival Internacional de Cine para Niños, Niñas y Jóvenes «Ojo de Pescado», y el Festival Audiovisual para niños FAN Chile. En este artículo se incluye parte de los primeros resultados obtenidos mediante el mapeo de festivales, y se plantean algunas preguntas derivadas de la fase cualitativa.

Resultados preliminares

A enero de 2018, encontramos un total de 92 festivales de cine activos en Chile, 44 de los cuales tienen más de cinco años de trayectoria; la mayoría de ellos (30) fueron creados luego de la llamada «Ley del Cine», entre los años 2004 y 2009. La segunda oleada de creación de festivales tuvo lugar en el año 2014, fecha desde la cual se han creado 36 nuevos festivales en el país. Además, podemos identificar otros 18 festivales chilenos que a la fecha han desaparecido, es decir, hace al menos dos años que no se ha realizado una nueva edición de dichos eventos.

Del total de festivales chilenos activos a enero 2018, 33 son de tipo generalista, es decir, se abocan a todo tipo de películas, incluidas películas de ficción, documental, cortometrajes y animación; mientras que los otros 59 están especializados, ya sea en un tipo de película (como el Festival Internacional de Cine Documental de Santiago, FIDOCS), en una temática específica (como el Festival Internacional de Cine de Mujeres, FEMCINE), o en un tipo de realizador o público en particular (como el Festival Nacional de Cine de Estudiantes Secundarios, FESCIES, o el Festival Ojo de Pescado). Respecto a su distribución geográfica, encontramos que cada región tiene al menos un festival de impacto nacional y/o regional, usualmente de tipo generalista. La mayoría de los festivales de cine en Chile (tanto generalistas como especializados) se concentran, sin embargo, en la Región Metropolitana y en la V Región de Valparaíso (52 festivales).

En cuanto a los espacios de formación, podemos distinguir entre aquellos festivales especializados en la formación de realizadores y audiencias jóvenes (como los festivales para niños y niñas, estudiantes secundarios o universitarios); y festivales de tipo generalista que contemplan secciones específicas de formación de realizadores, usualmente en las llamadas secciones de «industria», y secciones para «nuevas» audiencias o audiencias jóvenes, incluyendo una franja específica para este segmento.

Los espacios formativos de los festivales chilenos se han concentrado entonces en dos ámbitos: la creación de nuevas audiencias y la capacitación de nuevos creadores/as y profesionales del sector. Respecto a las audiencias, identificamos un total de siete festivales especializados en público juvenil: dos festivales dedicados exclusivamente a niños y niñas, y cinco para estudiantes. Podemos sumar a esto dos festivales exclusivos de animación, que atraen mayoritariamente público juvenil, y ocho dedicados a cortometrajes, donde jóvenes realizadores, que en su mayoría se inician a través de este formato, pueden tener su primer contacto con el circuito de festivales y relacionarse con realizadores con mayor experiencia. Entre los festivales generalistas, podemos encontrar al menos 13 secciones especiales para niños y 23 secciones de cortometrajes y/o dirigidas a estudiantes de cine.

En cuanto a las instancias de capacitación, estas se encuentran en la mayoría de los festivales y están enfocadas a la educación en la apreciación y en la práctica cinematográfica. Como ocurre en otros festivales a nivel mundial (Vallejo y Peirano 2018), las instancias pueden dividirse en cuatro tipos: 1) Clases magistrales y charlas (utilizadas para abrir debates sobre temas de interés cinematográfico general, usualmente con invitados especiales); 2) Talleres de iniciación a técnicas de realización (normalmente dirigidos al público infantil y juvenil, y encaminados al aprendizaje del uso básico de lenguaje, técnicas y equipos de filmación); 3) *Workshops* de desarrollo de proyectos: talleres para estudiantes y profesionales, donde se trabajan las distintas fases de la realización de una película (desde el desarrollo del proyecto, hasta la elaboración de estrategias de distribución y financiamiento); y 4) Laboratorios: actividades paralelas cerradas al público, en las que participan profesionales del sector audiovisual. En Chile actualmente hay al menos doce laboratorios activos, que involucran presentaciones y discusión de los proyectos de los participantes con un grupo de expertos, así como sesiones de *networking* que fomentan el intercambio de información.

Como se ha señalado, estos resultados coinciden con el panorama general iberoamericano, donde desde el año 2000 se observa una proliferación y consolidación tanto de festivales especializados en un público infantil y juvenil como de secciones paralelas en festivales generalistas (para jóvenes audiencias o para la exhibición de trabajos de estudiantes); así como de actividades paralelas de formación, dirigidas a la educación continua y la capacitación de estudiantes, profesionales y público general. En el caso chileno, gran parte de las instancias especializadas se han creado o potenciado en función de la captación de nuevos públicos y gracias al aumento de fuentes de financiamiento disponibles, particularmente de fondos públicos para la formación de audiencias del CNCA, que se ha convertido, además, en uno de los objetivos principales de los festivales. Lo anterior se explica porque, a pesar del nuevo impulso del cine chileno, persisten muchas dificultades para distribuir y exhibir cine local en circuitos comerciales; un campo que sigue desarrollándose en condiciones

precarias. Su alcance a nivel nacional es todavía restringido y las audiencias nacionales son aún relativamente esquivas. Sin embargo, poco a poco parece estar formándose una audiencia que busca otras formas cinematográficas, cuya muestra la podemos llegar a encontrar en los festivales de cine.

De esta manera, los festivales especializados consideran la educación como principal eje de acción, actuando como complementos a las instancias de educación formal. Usualmente, trabajan en colaboración con escuelas primarias, secundarias e instituciones de educación superior de las localidades donde se celebran. En cuanto a sus estrategias de programación, estos festivales piensan su labor formativa en términos de resistencia cultural, es decir, exhiben materiales mayoritariamente no comerciales, fomentando su distribución y circulación. Con ello, se pretende educar a los jóvenes en un sistema de valores considerado diferente, incluso opuesto, a la producción audiovisual presente en los medios hegemónicos. Todos los festivales pretenden, así, intervenir en la cultura de los espectadores y en su transformación en espectadores conscientes y reflexivos, que eventualmente podrían formar parte de un nicho especializado de espectadores de cine en Chile.

Por otra parte, los festivales para estudiantes universitarios y las instancias de capacitación se deben principalmente a dinámicas propias del campo local. Los festivales, como nodos de encuentro e intercambio de la incipiente industria chilena, han buscado atraer a nuevos participantes del medio hacia los distintos eventos y potenciar así la expansión del campo. Para ello, han buscado complementar la educación formal de jóvenes profesionales del audiovisual, mediante la creación de espacios intensivos de especialización práctica y teórica con expertos/as internacionales, así como introducir a los jóvenes en los procesos de «internacionalización» a los que ha apuntado el cine chileno en la última década, es decir, en los modos de intercambio económico, cultural y simbólico que se realizan en los festivales de cine a nivel internacional, particularmente la construcción de redes de profesionales mediante *networking*.

Creemos que estos dos ámbitos de formación de los festivales de cine están íntimamente relacionados, puesto que, si bien creadores y públicos son agentes diferentes, ambos convergen en el espacio del festival, particularmente mediante aquellas instancias educativas abiertas, o incluso solamente mediante las Q&A (preguntas y respuestas) al final de las proyecciones, cuando estudiantes, profesionales y públicos no profesionales intercambian ideas y experiencias. Los profesionales se convierten no sólo en aprendices, sino también en educadores y sus experiencias se entrelazan en un proceso formativo mayor, por lo que es de esperar que la labor educativa del festival cobre aquí un nuevo sentido.

Conclusiones

Estos primeros resultados permiten abrir la discusión sobre las posibilidades que los festivales ofrecen para la investigación sobre el emergente campo cinematográfico nacional. Este panorama general nos muestra un mapa que nos lleva a preguntarnos sobre la potencialidad de los festivales para el desarrollo futuro del arte y la industria local, por ejemplo: ¿Cómo se viven los procesos de aprendizaje en estos espacios? ¿Cómo se relacionan con otras instituciones del campo y con el «ecosistema» cinematográfico internacional? ¿Qué tipo de prácticas y narrativas cinematográficas se producen y reproducen en estos espacios? ¿Cómo han influido en la promoción de ciertos tipos de cine, y en la creación de nuevos «gustos», estrategias y conocimientos en nuestro país; esto es, de una nueva cultura fílmica? Y, ¿cómo estas experiencias y sus desafíos nos pueden enseñar nuevas maneras de hacer crecer nuestra cultura audiovisual?

Nos parece que estudiar los modos y estrategias en que los públicos aprenden sobre cine en los festivales nos permite comprender algo que es esquivo a las estadísticas: cómo se forman realizadores y espectadores y cómo se va generando una cultura cinematográfica nueva en distintos espacios socioculturales. Si bien desde esta perspectiva no es posible (por el carácter limitado de esta investigación) estudiar a las «audiencias» o «el campo» en sentido amplio, proponemos aquí abordar casos específicos, que de manera detallada nos ayuden a

comprender las instancias formativas de los festivales. Sus propios participantes y organizadores, ya con mayor experiencia en este tipo de actividades, pueden mostrarnos nuevas posibilidades para seguir desarrollando esta área. Comprender en detalle el conjunto de los procesos de formación que se dan en estos nodos, considerando tanto a los especialistas como a los públicos de nicho involucrados, puede entregar más luces sobre un área que permanece aún como un punto ciego en la investigación sobre cine en nuestro país.

Bibliografía

- BOURDIEU, PIERRE (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Redwood City: Stanford University Press.
- CAEM, Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2014-2017). *El Cine en Chile. Informe el Cine en Chile*. En: <<http://www.caem.cl/index.php/informes-anales>> [Consulta: 10/10/2017].
- CAIA, Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (2017). *Informes y Estudios. Chile Audiovisual*. En: <<http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/>> [Consulta: 10/10/2017].
- DE VALK, MARIJKE (2013). «Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals». En Mette Hjort, *The Education of the Filmmaker*. Londres: Palgrave. 127-145.
- JORDANOVA, DINA, DAVID MARTIN-JONES y BELÉN VIDAL (2010). *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press.
- LIÑERO, GERMÁN (2010). *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- PARADA, MARCELA (2011). «El estado de los estudios sobre cine en Chile: Una visión panorámica 1960-2009». *Razón y Palabra*, 16(77). En <http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/67_Parada_V77.pdf> [Consulta: 10/10/2017]
- PEIRANO, MARÍA PAZ (2016). «Pursuing, Resembling, and Contesting the Global: The Emergence of Chilean Film Festivals». *New Review of Film and Television Studies*, 14 (1): 112-131.
- ROSS, MIRIAM (2010). *South American Cinematic Culture: Policy, Production, Distribution and Exhibition*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- SALINAS, CLAUDIO y HANS STANGE (2008). *Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar.
- VALLEJO, AIDA y MARÍA PAZ PEIRANO (2018). «Festivales cinematográficos y alfabetización mediática en Iberoamérica» (inédito).

Discursos y representaciones identitarias

Naturaleza y espacio urbano en la obra de Carlos Hugo Christensen. Espacio, géneros cinematográficos e imágenes de Brasil

CECILIA GIL MARIÑO¹

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS / CONICET

Resumen

Este trabajo plantea el análisis de las transformaciones de las representaciones urbanas y del espacio natural que atraviesan la obra de Carlos Hugo Christensen en Brasil, entre fines de los años cincuenta y la década del setenta. A partir del espacio de la playa, se indaga cómo fueron cambiando las prácticas de sociabilidad y sus representaciones según diversos proyectos culturales sobre el espacio urbano. Las imágenes idílicas de Río de Janeiro, que hasta 1965 habían exacerbado su carácter de *cartão-postal* de un modo casi anacrónico por parte del cineasta, fueron cambiando a través de la búsqueda de nuevos paisajes para sus películas y por la emergencia de imágenes que delataban la violencia social y urbana cotidiana a través de los mismos escenarios antes paradisíacos.

Palabras clave: Carlos Hugo Christensen, cine brasileño, representaciones del espacio urbano

La producción del cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (Santiago del Estero, Argentina, 1914 – Río de Janeiro, Brasil, 1999) presenta características sumamente particulares por su volumen, por su diversidad en materia de géneros y por ser uno de los primeros directores en filmar en diferentes países de América del Sur. Christensen

¹ Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Autora de *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (2015). Investigadora en la Universidad San Andrés (Argentina) y profesora invitada en la Universidad Torcuato Di Tella.

se radicó en Brasil en 1954 y allí filmó más de 20 largometrajes hasta su muerte en 1999. No obstante, continúa siendo una figura poco reconocida en el campo de la historiografía del cine en Argentina y Brasil.

Este trabajo se orienta al análisis de las transformaciones de las representaciones urbanas y del espacio natural que atravesaron su obra con el correr de los años en Brasil y cómo estas dialogaron con los cambios en los escenarios socio-culturales, así como también lo hicieron con diversos aspectos de los géneros cinematográficos. A partir del espacio de la playa, se indaga cómo fueron cambiando las prácticas de sociabilidad y sus representaciones según diversos proyectos culturales sobre el espacio urbano, y de qué modo este fue convirtiéndose en un *locus* de violencia —específicamente juvenil— durante los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Hacia una playa de *cartão-postal*. Cine y turismo en los años del cine clásico brasileño

Uno de los primeros intelectuales en hablar de la cultura de la playa y sus transformaciones fue el antropólogo bahiano Thales de Azevedo, en su ensayo *A praia. Espaço de socialidade* (1988). Este plantea que la playa es uno de los espacios privilegiados de la sociabilidad urbana, así como también de exhibición del cuerpo, del estatus y la moda.

Estos cambios en el tratamiento del cuerpo y la playa, como lugar donde se manifestaban estos comportamientos y concepciones morales con respecto al cuerpo, se remontan al siglo XIX. Rita de Cassia Barbosa señala que desde 1840 las playas brasileñas —que anteriormente habían sido espacios marginales, donde se depositaba la basura o que habían estado ligados a la sociabilidad de los esclavos— comenzaron a ser el espacio destinado a la cura medicinal, al descanso colectivo y la práctica de deportes. Estos cambios estuvieron asociados al crecimiento y la modernización de los grandes centros urbanos del litoral de Brasil. En consonancia con las modas europeas, las playas comenzaron a expresar los estilos y valores de vida burgueses y urbanos. Por otro lado, el avance del conocimiento científico sobre

las propiedades del agua de mar —en un contexto donde tomó fuerza el discurso médico higienista promotor del culto al cuerpo fuerte y sano— fomentó la práctica del baño y aproximó a la población urbana al mar. La exhibición de un cuerpo vigoroso se tornó una marca de estatus social y fueron modificándose los parámetros de moda y gusto, y también los hábitos corporales, como «expresión de un vivir moderno».

De este modo, la playa de Río de Janeiro comenzó a formar parte del imaginario visual identitario que buscaba consolidar la élite cultural nacional. Las imágenes urbanas y modernas de la ciudad carioca tenían el fin de instalar un ideal de propaganda de Brasil a través de su «magnífica» belleza natural y de sus interiores lujosos y modernos, forjando un Río de Janeiro de «cartão postal» (Carvalho 2014). Así, la nación se entendía a través de la metonimia con su ciudad capital. Estos patrones de representación fueron ensayados por los documentales brasileños del periodo silente. La vista privilegiada fue la del *Pão de Açúcar*, que rápidamente se transformó en la postal estereotípica de la ciudad. Danielle Crepaldi Carvalho (2014) también resalta la inquietud e insistencia de los cronistas y críticos de cine en las primeras décadas del siglo XX en hacer del cine local un espacio cosmopolita que divulgara un retrato edulcorado de Brasil, a partir del modo de vida de la élite carioca y sus escenarios urbanos. Es probable que esta preocupación estuviera vinculada con la proliferación de las imágenes de «edén exótico» que circulaban en varios soportes de la cultura de masas de la época.

Con el correr de los años treinta, el crecimiento del turismo y los cambios en la política exterior de Estados Unidos en relación a América Latina llevaron a que el país del norte promocionara los intercambios a partir de imágenes que acortaran las distancias culturales.

El éxito y la fuerza de estas imágenes en la geo-iconografía de la ciudad y del país en su totalidad se vincularon a un ideario cultural y político que, al mismo tiempo, colaboraba —y aún colabora— con las posibilidades comerciales de un entramado de entretenimiento, en el cual podemos incluir al turismo como industria vinculada. Tal como resalta Hernani Heffner, se correspondió con un proceso

«parcialmente inconsciente e ideológicamente selectivo» (2000, 1), por el cual se produce el «enraizamiento cultural de la ciudad en la mente de la población» (2000, 1) y se fijan determinadas imágenes recurrentes, «llegando incluso a una marca oficial» para el público extranjero (Heffner 2000, 1). Hacia fines de los años cincuenta e inicios de los años sesenta, plantea el autor, se observa cómo estas visiones de la ciudad entraron en conflicto, a propósito del estreno de una película como *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955, 100 min, b/n), obra inspiradora del Cinema Novo. Por un lado, la imagen conservadora que adopta el cliché del *Corcovado* o el *Pão de Açúcar*, que dialoga con el Río *cartão-postal*, y por el otro, las representaciones que retratan la violencia de las relaciones sociales que se expresan a través de ella. Es en esta tensión que se enmarca la obra de Carlos Hugo Christensen en Brasil.

Oda a la ciudad. La trilogía de Río de Janeiro

En 1946, Christensen estrenó uno de los filmes más emblemáticos de la historiografía del cine argentino, por ser el primero en mostrar un desnudo. Este consistía en la espalda de la joven Olga Zubarry, acosada por el personaje de Guillermo Battaglia. Se trató de *El ángel desnudo* (1946, 85 min, b/n).

En esta película, Christensen comienza a alejarse de los ambientes europeizados y porteños, que luego retomará en filmes como *Armiño negro* (1953, 104 min, b/n), rodado en Machu Picchu, y *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950, 97 min, b/n), en la Isla Margarita, Venezuela. En *El ángel desnudo*, es en la playa justamente donde el escultor encuentra por primera vez a la joven Elsa, y la contempla mientras ella disfruta de todas las actividades de la playa junto a su novio Mario. La llegada a Río de Janeiro no difiere de los ejemplos antes señalados; el Cristo Redentor desde el aire es la primera vista, y luego se suceden diferentes planos del centro de la ciudad, de grandes edificios, de la zona de Lapa y del *bondinho*, atravesando los *Arcos da Lapa*. Luego, se suceden algunos planos de la bahía a la altura de Flamengo y Botafogo. La inclusión de este tipo de

vistas, más internas y en diálogo con la vida local, demuestran que Christensen comenzaba a conocer bien la ciudad. Las escenas en la playa reforzaban la asociación entre la playa, el mar y el erotismo. Por su parte, las vistas de carácter documental y el uso de la locación sin demasiada puesta en escena dan cuenta de la cantidad de gente que asistía y de la moda imperante en la época.

En 1958, ya radicado en Brasil, Christensen filmó *Meus amores no Rio* (1958, 114 min, color), una coproducción argentino-brasileña, que fue la primera película en utilizar el sistema UltraScope-Agfacolor en Brasil. La película fue protagonizada por su esposa, Susana Freyre, y retrata una ciudad utópica, donde el idilio amoroso se entrelaza con el de la urbe. El personaje de Susana Freyre (Elena Mendoza) participa en un concurso de preguntas y respuestas en la televisión y gana un viaje de una semana a Río de Janeiro. La idea del turismo está sumamente presente en el filme; los enredos sentimentales se dan en el marco de este largo *city tour* que cruza hasta la isla de Paquetá, entre los más diversos paseos. El sistema Cinemascope colorido le permite a Christensen ampliar los planos abiertos del paisaje y encuadrar a Elena en el centro. Tal como remarca Marcelo Miranda (2015), Christensen parece inspirarse tanto en las comedias musicales de la Cinédia como en el cine norteamericano de estudio de los años treinta. Esta mirada idílica y extranjera de la ciudad puede vincularse con la experiencia personal de la pareja, que llevaba sólo cuatro años en el país, así como también con la posibilidad de ir encontrando un lugar en el cine comercial brasileño —ya que Christensen se situaba por fuera de los circuitos de los cineastas locales— y también sirvió para estrechar los lazos con el cine argentino.

La siguiente película dedicada a la ciudad se estrenó el 1 de enero de 1962: *Esse Rio que eu amo* (1962, 102 min, color), y permaneció tres meses en cartel en el cine *Palácio* de Río de Janeiro antes de comenzar su recorrido por el circuito comercial. Este filme marcó el inicio de la sociedad de Christensen con quien sería su productor hasta su última película: Franciso Marques. Las compañías productoras fueron ORBEC —Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos S. A.— y la famosa Atlântida. A su vez, el guion y los diálogos fueron

realizados por Millôr Fernandes, lo que marcaría una mayor inserción de Christensen en la industria local y en la búsqueda de estrategias para filmar.

Lamentablemente, este filme no se conserva, pero por las reseñas, críticas y entrevistas realizadas a quienes llegaron a verla, se sabe que seguía la estructura de pequeñas historias a partir de la adaptación de cuentos (la misma estructura que se profundizaría en su siguiente filme situado en Río de Janeiro). Las historias melodramáticas tenían como paño de fondo al carnaval carioca.

La banda sonora del filme sí se conserva. La canción principal era «Sinfonia do Rio de Janeiro», de Tom Jobim y Billy Blanco. Había también canciones interpretadas por Lana Bittencourt y Roberto Carlos, lo que podría entenderse como parte de la estrategia comercial de Atlântida a partir de la popularidad de estos artistas en pleno proceso de transformación de la *bossa* y surgimiento de la MPB —música popular brasileira— y de la explotación, una vez más, del carnaval.

La trilogía dedicada a Río de Janeiro se completa con *Crônica da cidade amada* (1965, 110 min, color), un filme más maduro que mantiene una visión idílica de la ciudad, pero que introduce otro tipo de escenarios urbanos y temáticas, aun cuando no rompe el «cuento de hadas». La película fue un encargo estatal por los 400 años de la ciudad, en 1965, hecho que sigue llamando la atención a quienes trabajaron con Christensen hasta el día de hoy: ¿por qué dieron tal privilegio a un argentino?

El filme reunió un elenco estelar de actores y compositores, como Oscarito y Grande Otelo, y contó con la colaboración en el guion de Orígenes Lessa y Millôr Fernandes. Es una adaptación de once cuentos de reconocidos cronistas que retrataron diferentes aspectos de la ciudad.² Tal como señala Marcelo Miranda (2015), la película no esconde su carácter institucional, el que se evidencia ya desde los primeros minutos, con un texto leído por Paulo Autran sobre los

2 Los autores son Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Dinah Silveira de Queiroz, Paulo Rodrigues y el propio Orígenes Lessa.

elementos más conocidos de la ciudad —mujeres, belleza natural y samba— mientras se muestran los principales puntos turísticos.

Comienza con el episodio «Aparição», de Paulo Mendes Campos, donde una joven y bella adolescente se pasea por la rambla de Copacabana en traje de baño, con dirección a Arpoador, mientras una multitud de hombres la aplaude y la sigue a su paso. La banda de sonido del episodio es la homónima música de Billy Blanco, cuya letra refuerza la belleza de la muchacha y del ambiente de Copacabana junto a la voz *over* del narrador. Por un lado, Christensen toma los elementos patriarcales y estereotipados para la configuración de imágenes de Río de Janeiro y de Brasil en general: belleza natural y seducción de sus mujeres en traje de baño. Sin embargo, por otro lado, en todas las películas señaladas los personajes femeninos, además de objetos de seducción, son sujetos de seducción, toman decisiones y llevan la trama de acción. Así, la muchacha de «Aparição» escapa de la multitud y sale al balcón, sonriente, a saludar a la multitud masculina desde arriba. Una imagen femenina del Brasil, la mujer de la playa, pero que introduce ciertas transgresiones a la imagen femenina patriarcal, aunque todavía en términos conciliatorios y optimistas. Tal como remarca Ormond, «tanta docilidade seria travestida de violência em *Anjos e demônios* (o relato da juventude dourada, 1969) e *A morte transparente* (o enterro dos ossos da GB poética, 1978)» (2015, 20).

La pérdida de la inocencia. Río de Janeiro cínico y hostil

Pasarían cuatro años solamente hasta que Christensen comenzara a poner en cuestión a ese Río de Janeiro paradisíaco. Afrânio Vital —quien trabajó como su segundo asistente de dirección, debutando profesionalmente en *Anjos e demonios* (1970, 90 min, color)— hace hincapié en la capacidad de observación de Christensen y relata la desilusión de aquellos años, sobre los cambios que la sociedad de la época y su universo de Copacabana atravesaban.

Así, surge esta película que —valiéndose de los mismos escenarios y tipos de personajes— va a retratar la violencia urbana, la delincuencia

juvenil, el descontrol y la inmoralidad social. Carlos Prinati señala que la presencia del erotismo y la violencia en su nivel máximo hacen de *Anjos e demônios* una película precursora de lo que luego se conoció como *pornochanchada*: «[...] o sexo da geração hippie não estava mais envolto naquela atmosfera sedutora e poética; é um sexo agressivo, promíscuo, que se combina à violência e inevitavelmente resulta em estupro e morte» (Prinati 2015, 42).

El filme sigue las reglas del género policial: una muchacha (Virginia) se enamora de un delincuente y juntos elaboran un plan para matar al tío millonario de ella. La película enfatiza el carácter corrupto de la juventud de clase alta de Río de Janeiro, en medio de fiestas, alcohol, drogas, orgías, carreras de autos y planes de homicidio. La playa aquí ya no es el escenario del ingenuo «paquero», de baños de mar e infantiles juegos, sino más bien un lugar nocturno en el cual traspasar los límites sociales y morales. Es destacable una escena en la cual la pareja protagonista, tras salir de una fiesta, va a una playa en *Barra da Tijuca* y fuerzan a otra pareja a intercambiarse para tener sexo con ellos hasta la violencia física. Finalmente, los humillan y los dejan sin ropa en medio de la playa.

Otro de los filmes que avanza en esta dirección fue *A morte transparente* (1978, 90 min, color) descrito por la prensa como una «[...] revelación cruel y cínica de Río, agresivo, hostil, violento e inhumano» (*A notícia*, Río de Janeiro, 3 de agosto de 1978). La película fue fuertemente criticada por su guion, por aspectos de la dirección y de las actuaciones. Se trató también de un policial escrito por el propio Christensen, en colaboración con Péricles Real en los diálogos, que propone una historia sobre el crecimiento del crimen y la violencia de la juventud carioca. Todas las relaciones sentimentales están marcadas por la violencia y el interés.

En este caso, la playa también ha dejado de ser un lugar de sociabilidad ameno para convertirse en un espacio agresivo y amenazante. Una de las escenas más violentas del filme muestra al personaje principal (Beto) que baja del auto e increpa a una pareja, exigiéndole al muchacho que comparta a su novia. Ante la negativa, Beto le rompe la cara con una llave inglesa y luego le pateo la cabeza a la joven, ante la mirada

indiferente de la gente. La inclusión de la escena tiene como fin resaltar la locura y agresividad de Beto, así como también lo violento que resulta una sociedad indiferente y cada vez más marginal.

En su libro *O choque do real. Estética, mídia e cultura* (2007), Beatriz Jaguaribe analiza cómo los nuevos códigos realistas presentan una «pedagogía de la realidad» a los espectadores y lectores en la época contemporánea. Los elementos cinematográficos realzan y exacerban las escenas de violencia urbana cotidiana para producir un «choque de lo real», muy presente en géneros como el romance policial. La «[...] ficcionalização da realidade na reportagem e o efeito de realidade na ficção [...] fabricaram a percepção do cotidiano» (Jaguaribe 2007, 109). Para la autora, estos códigos funcionan como diagnósticos de las vivencias sociales.

De este modo, es posible pensar este tipo de películas de Christensen como otro tipo de antecedente —muy diferente de las corrientes del Cinema Novo y el Cinema Marginal— de una estética cinematográfica y televisiva que se desarrollará en Brasil en las décadas del ochenta y noventa.

Conclusión

Este trabajo buscó reflexionar sobre las transformaciones del espacio urbano y natural representado en la obra de Carlos Hugo Christensen en Brasil, a partir de la ciudad de Río de Janeiro y del *locus* de la playa en particular. Uno de los objetivos fue pensar la trama política, económica, cultural y diplomática que fue configurando la representación de un Río de Janeiro *cartão-postal* hasta 1965, y cómo estas representaciones fueron exacerbadas en las primeras películas de Christensen de un modo casi anacrónico. Esto último debe comprenderse como consecuencia de su experiencia personal en la ciudad, así como también, probablemente, como un modo del director de insertarse en el mercado brasileño, del cual era doblemente extranjero, y tejer estrategias de financiamiento y producción. Un trabajo pendiente es indagar sobre la organización de la celebración del 400° aniversario de Río de Janeiro, considerando que coincidió con

el primer aniversario del golpe militar; asimismo, se hace necesario explorar el proyecto cultural que buscaba instalarse, para establecer un diálogo con la dinámica de las industrias culturales de la época.

En segundo lugar, este análisis propone pensar cómo, a partir de 1966, estas representaciones idílicas en el cine de Christensen fueron cambiando, a través de la búsqueda de nuevos paisajes para sus películas y por la emergencia de imágenes que delataban la violencia social y urbana, cotidiana, a través de los mismos escenarios antes paradisíacos. En este sentido, se abren preguntas en torno a cuál era el público al que iban dirigidas estas películas que delineaban una visión distópica de la ciudad; de qué modo cambió la relación de la producción/financiación cinematográfica y los realizadores que pudieron realizar este tipo de filmes «contrapropagandistas», si así lo fueron. ¿Existió, por fuera de los grupos conformados en manifiestos, una confrontación a las imágenes estatales dentro de los discursos de la cultura de masas?

Es probable que, como parte de este proceso de «desencantamiento», Christensen haya optado por otro tipo de escenarios, tanto urbanos como naturales. El paisaje de Minas Gerais ofrecería al cineasta otro tipo de posibilidades narrativas. *Viagem aos seios de Duília* (1964, 105 min, b/n) propone la nostalgia de la juventud perdida y la utopía de la vuelta a la comunidad. En *O menino e o vento* (1966, 104 min, b/n), las fuerzas de la naturaleza se tornan sobrenaturales y surreales, y son estas las que dan lugar a la relación ambiguamente homoerótica entre los personajes principales de la película. Por otro lado, en el caso de *Enigma para demônios* (1974, 106 min, color) y *A mulher do desejo* (1975, 87 min, color), Christensen aborda el género de terror que hacia los años setenta se vería revitalizado tanto en Brasil como internacionalmente. Ciudades de menor escala, la arquitectura colonial y el paisaje montañoso colaboraban con la atmósfera «sobrenatural» de estos filmes y con la introducción de elementos góticos.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE DE ANDRADE, LUÍS (2015). «O espaço público da praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador». Tesis de Maestría del Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Bahía. En <<http://www.ppgau.ufba.br/node/1737>> [Consulta: 20/03/2018].
- AZEVEDO, THALES (1988). *A praia. Espaço de socialidade*. Salvador: Universidad Federal de Bahía.
- BRASIL. Arquivo do Palácio do Itamaraty. Carta de la Unión Panamericana. Río de Janeiro, 19 jun. 1935. Lata 840, folio 12.382.
- CARVALHO, DANIELLE CREPALDI (2014). «Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930». Revista *Rebeca*, São Paulo. Enero-junio. 3(1): 1-35.
- CASSIA BARBOSA, RITA. «A cultura da praia: urbanização, sociabilidade e lazer no Brasil, 1840-1940». Resultado de investigación finalizada Grupo de Trabalho Nº 23 – Sociología del deporte, del ocio y del tiempo libre. En <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT23/GT23_deCassiaBarbosa.pdf> [Consulta: 20/03/2018].
- HEFFNER, HERNANI (2000). «Paisagem carioca no cinema brasileiro». *Academia*, San Francisco. En: <<https://pucrj.academia.edu/HernaniHeffner>>. [Consulta: 20/03/2018].
- JAGUARIBE, BEATRIZ (2007). *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Río de Janeiro, Rocco.
- PUPPO, EUGENIO (2015) (coord.) *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Producción del Portal Brasileiro de Cinema y Caixa Cultural Brasil.
- SADLER, DARLENE (2008). *Brazil imagined: 1500 to the present*. Texas: University of Texas Press.

Documental y desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en la transición democrática argentina

PAOLA MARGULIS¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

Resumen

El presente trabajo estudia comparadamente dos filmes de directores alemanes co-producidos con Argentina: *De l'Argentine/ De la Argentina* (1984-1985, 92 min, color), de Werner Schroeter, y *Kreuzzug gegen die Subversion/ Panteón militar* (1992, 90 min, color), de Wolfgang Landgraeber. El abordaje aquí propuesto se concentrará en el tratamiento filmico del «desencanto» experimentado por extensos sectores de la sociedad argentina luego de promulgadas las leyes de prescripción de causas militares, y sostendrá que la desilusión no sólo está dada por razones de orden ético, sino también económico, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales.

Palabras clave: Cine documental, Argentina, transición democrática

El presente trabajo se propone estudiar comparadamente dos filmes de directores alemanes realizados en co-producción con Argentina, los cuales abordan distintas problemáticas de la transición democrática: *De l'Argentine/ De la Argentina*² (1984-1985, 92 min, color), de Werner Schroeter, y *Kreuzzug gegen die Subversion/ Panteón militar* (1992,

1 Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y docente en esta misma casa de estudios. Investigadora adjunta en el CONICET y en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Autora del libro *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (2014). En la actualidad edita el volumen colectivo *Transiciones en el documental del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay)*.

2 Agradezco al Goethe Institut de Buenos Aires el acceso al filme.

90 min, color), de Wolfgang Landgraeber. Se trata de películas que denuncian distintos aspectos del pasado traumático argentino, deteniéndose en las dificultades que el Estado encontraba hacia la década del ochenta y comienzos de la del noventa para condenar los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar y materializar la etapa de «consolidación democrática».³ El abordaje de estos filmes tendrá como objeto principal el estudio del tratamiento fílmico del «desencanto», propio de la crisis de expectativas que fue tomando forma años después del retorno democrático.

La noción de «desencanto» que está en la base de este análisis remite a un concepto «ubicuo, disputado, concreto para unos e inexistente para otros», una caracterización cuyo éxito pareciera residir, precisamente, en la dificultad para anclarlo y en la falta de referente preciso (Egea 2004, 81). Su asociación al proceso de transición democrática viene dado por el precedente que marcó en España el documental de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976, 97 min, b/n), el cual sirvió para nominar y caracterizar *a posteriori* dicho periodo cultural (Egea 2004, 81). En el caso argentino, la crisis de expectativas se puso de manifiesto por la dificultad para dar cumplimiento a la «promesa democrática», planteada como uno de los ejes principales de la campaña del luego electo presidente Raúl Alfonsín, ligada a la potencialidad de juzgar los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Desde ese lugar, sostiene Alfredo Pucciarelli, «...la promesa incumplida se traduce en desilusión y desencanto frente a una democracia incapaz de resolver los grandes problemas que ella misma ha enunciado...» (Pucciarelli 2006, 146). Algunos hechos puntuales contribuyeron a generar dicha atmósfera social, como las rebeliones militares y,

3 Entendemos la «consolidación democrática» como una de las instancias involucradas en el proceso de transición. Según la periodización que establece Juan Carlos Portantiero, el proceso de transición democrática estaría compuesto por tres momentos: en primer lugar, la «crisis del autoritarismo»; un segundo momento de «instalación democrática»; y por último la «consolidación» de dicho régimen. El éxito de esta última etapa es alcanzable recién en el momento en que se logre una regulación estable de las formas de la democracia política y de la presencia de los intereses del Estado (Portantiero 1987, 262-264).

ligadas a ellas, la promulgación de las Leyes de Punto Final (1986)⁴ y Obediencia Debida (1987),⁵ que impusieron límites a los juicios de distintos miembros de las Fuerzas Armadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín, y más tarde, los indultos puestos en marcha por la administración de Carlos Saúl Menem, entre 1989 y 1990. En el marco de este trabajo argumentaremos que, junto con la desilusión por las leyes de prescripción de causas, y en general las políticas regresivas en materia de derechos humanos, el desencanto también se generó desde la dimensión económica, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales. Puesto de ese modo, el desencanto opera en esta serie de documentales como categoría ética y económica. Más allá de las diferencias que establece el eje temporal en el tratamiento de este tema, se destaca en estos dos filmes la exaltación de los opuestos a través de la comparación y del montaje alternado en particular, el cual «...abre la puerta a todos los ‘simbolismos’» (Metz 1974, 149). En ellos, la exaltación de opuestos tiende a enfatizar las tensiones y conflictos irresueltos durante la transición.

El desencanto anunciado

Antes, incluso, de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida, la mirada de ciertos documentales sobre la transición democrática argentina ya apuntaba hacia algunas de las tensiones que serían claves en el modo en que este conflicto sería formulado, anunciando el desencanto de los posteriores años. Tal es el caso de *De la Argentina*, del realizador alemán Werner Schroeter. Se trata de una película que recién se exhibió en Argentina en 2013, cuando su copia fue

-
- 4 La Ley de Punto Final N° 23.492 estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como autores del delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura militar, y que no hubieran sido llamados a declarar antes de 60 días corridos a partir de la fecha de promulgación de dicha ley.
 - 5 La Ley de Obediencia Debida N° 23.521 estableció una presunción (que no admitía prueba en contrario) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas (cuyo grado fuera menor al de coronel) durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la «obediencia debida».

encontrada en la Cinemateca francesa.⁶ El filme observa el contexto argentino posdictadura a partir de la mirada extrañada y foránea de su realizador, caracterizada por un estilo irreverente y provocador. *De la Argentina* aborda los horrores vividos durante el terrorismo de Estado, contrastando las declaraciones oficiales del régimen con el testimonio de miembros de organismos de derechos humanos, víctimas y familiares de desaparecidos.

Posiblemente, la mirada foránea de su realizador incida en la capacidad del filme para señalar algunas de las grandes rivalidades políticas y ciertos conflictos inherentes al proceso de transición, sin involucrarse en ellos. A este respecto, el documental apunta a las tensiones entre los organismos de derechos humanos y el gobierno de Raúl Alfonsín, que por aquel entonces se encontraba presionado por sectores del Ejército para detener los juicios. Mediante el montaje alternado, la película contrasta los discursos públicos de Raúl Alfonsín durante la marcha «en apoyo de la democracia», convocada por él mismo para el 26 de abril de 1986; y un discurso de Hebe de Bonafini —presidenta de Madres de Plaza de Mayo— acompañado por imágenes de la «marcha de las manos», realizada en 1985, evento para el cual el espacio aéreo de Avenida y Plaza de Mayo fue cubierto por un millón de contornos de manos firmadas en su interior por distintas personalidades, nacionales y extranjeras que avalaban la consigna «No a la amnistía. Juicio y castigo a los culpables». Mientras que la figura de Alfonsín está muy presente en las imágenes, fundiéndose incluso con las masas que le dan su apoyo; la figura de Bonafini no se muestra. Su corporalidad se hace presente sólo a partir del registro sonoro de su voz, el cual cobra mayor intensidad al leer *Los enemigos*, el poema de Pablo Neruda que dio cierre a su intervención. De ese modo, el montaje alternado contrapone el discurso de Alfonsín, el cual tiende a relativizar la responsabilidad de las Fuerzas Armadas

6 El documental fue exhibido como parte de una retrospectiva de Werner Schroeter titulada «Werner Schroeter. Superar la insoportable realidad», co-organizada por el Goethe Institut de Buenos Aires y la Fundación Cinemateca Argentina, que tuvo lugar en la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires entre el 17 de agosto y el 1 de septiembre de 2013.

en el ejercicio del terrorismo de Estado, junto a la fuerza emocional de la voz de Bonafini, a través de la reiteración de la frase «pido castigo», que funciona como *leitmotiv* del poema de Neruda. Según explica Roberto Gargarella, en dicho contexto de tensión social, en medio de una fuerte crisis económica y rumores de inestabilidad, el discurso de Alfonsín habría producido una fuerte decepción en el público asistente:

La expectativa era que Alfonsín hablara del golpe en ciernes; sin embargo, frente a la multitud, el Presidente no se refirió a la amenaza del golpe, sino que hizo referencia a la llegada de una «economía de guerra» (la necesidad de una política de riguroso ajuste económico), invocación frente a la cual la ciudadanía —de fortísimas simpatías alfonsinistas— no pudo sentir sino decepción (Gargarella 2010, 35-36).

Así, frente a un panorama complejo, el cual amenazaba con poner en jaque la continuidad democrática y simultáneamente fomentaba su defensa, la estrategia discursiva de Alfonsín optó por re-enfocar el conflicto, destacando el factor económico por sobre los derechos humanos, con lo que generó una gran desilusión en la opinión pública movilizada.

Gabriel

La dimensión económica del desencanto está constantemente presente en el filme de Schroeter, por medio del testimonio de distintos entrevistados y, fundamentalmente, por la figura destacada de Gabriel, un niño de sectores carenciados. El lugar alegórico que ocupa Gabriel en el filme está dado precisamente por su corta edad y su lugar social. Se trata de un niño que no conoció otra Argentina que la de la dictadura y que atraviesa un presente en el que su porvenir se muestra desencantado, sin sueños ni esperanzas. La mirada desesperanzada de quien estuvo siempre fuera del sistema, encuentra continuidades entre el régimen militar y el civil, que no se extinguen con el retorno democrático y que, por eso mismo, difícilmente puedan idealizar a este último.

A este respecto, uno de los momentos más llamativos del filme involucra la figura de Gabriel junto con la de la emblemática actriz Libertad Leblanc, ícono sexual de las décadas del sesenta y setenta, quien personifica a Eva Perón, la «abanderada de los humildes». Estos pasajes destacan las contradicciones entre la ostentación y las políticas sociales que le dieron identidad al peronismo. Así, mientras la cámara se detiene en las réplicas de las joyas de Eva, la voz superpuesta de Enrique Pinti —correspondiente a uno de sus monólogos en la obra teatral *Salsa Criolla*— alude a las vacaciones pagas, aguinaldo, la compra de electrodomésticos y otras reivindicaciones que los trabajadores obtuvieron durante el primer peronismo. Con posterioridad, Gabriel, arrodillado a los pies de la sensual Leblanc, le pregunta: «Evita, ¿cómo te sentís ahora que no estás con nosotros?». A diferencia de otras personificaciones de Eva que aparecen en el documental, la de Libertad Leblanc interactuando con Gabriel parecería constituir un simulacro, en un sentido análogo a como es planteado por el cuento de Jorge Luis Borges (1974, 789) que lleva el mismo nombre. En el cuento, el simulacro del velatorio de Eva —representada por una muñeca rubia en un cajón, junto a un hombre que personifica al General— es completado por la congregación de seguidores que se acercan a darle el pésame a Perón y a despedirse de los restos de su esposa. En el filme de Schroeter, la escena simulada se completa con Gabriel, niño de orígenes humildes que bien podría ser destinatario de las políticas encaradas por la fundación Eva Perón. Al igual que en la ficción de Borges, la simulación de Schroeter necesita de la realidad corporal del pueblo seguidor de Eva y de su creencia en la representación de sus líderes.

El desencanto como sentimiento de la época: *Panteón militar*

Panteón militar es el cuarto largometraje documental dirigido por Wolfgang Landgraeber, cineasta vinculado al periodismo de investigación en la televisión pública alemana (WDR). La mirada foránea del realizador se traslada a ciertos rasgos del filme, principalmente a la ironía y el extrañamiento, aspectos que también comparte con *De*

la Argentina. Pero con independencia del posicionamiento externo de Landgraeber, el filme también incluye la participación de un realizador argentino, Carlos Echeverría, quien decidió no participar de la edición final ni figurar en los créditos como co-autor, debido a desavenencias con el director alemán (entrevista personal concedida por Carlos Echeverría, 18-03-2009).

A diferencia de la mayor parte del cine documental humanitario «del retorno» de la década del ochenta (Markarian 2004; Crenzel 2008; Campo 2017), *Panteón militar* se realizó en 1992, momento en que los indultos ya habían clausurado por completo toda esperanza de justicia transicional.⁷ En dicho contexto, la desilusión se convirtió en un clima epocal generalizado, fuertemente ligado al giro neoliberal y a la pátina de corrupción e impunidad atribuidas al menemismo.

Panteón militar analiza la matriz ideológica que caracteriza a la institución militar argentina, sus referentes, y algunas consecuencias de su accionar luego de la última dictadura. El documental sigue las vinculaciones entre los ejércitos alemán y argentino, a partir de la posición de referencia que establece el cuerpo militar europeo sobre el sudamericano, pero también, y fundamentalmente, a partir de su rol como proveedor de armamento a Argentina desde principios del siglo XX, deteniéndose en el periodo de la última dictadura militar (1976-1983). De ese modo, la mirada sobre el terrorismo de Estado está mediada, ya desde el comienzo, por la dimensión económica. A su vez, el filme aborda algunas de las consecuencias de la política neoliberal del gobierno menemista; en particular, el impacto del compromiso de pago de la abultada deuda externa —generada, en parte, por la compra de armamento alemán durante la dictadura— sobre algunos de los sectores más vulnerables de la sociedad argentina, como los jubilados y grupos de bajos recursos económicos. En el filme, la figura de Osvaldo Bayer —intelectual de ascendencia alemana que debió exiliarse en Berlín durante los años de represión— actúa como nexo entre ambos países, compartiendo distintos parámetros de la

7 A partir de 2006, tras abolirse las leyes de prescripción de causas, se reabrirán nuevamente los juicios a los militares.

situación contextual, junto con aspectos de su historia y experiencia personales durante la dictadura y transición democrática.

La comparación

Uno de los momentos que sintetizan el desencanto por el endeudamiento y las políticas económicas durante la década del noventa remite a una contrastación, por medio del montaje alternado, de la situación de lujo de ciertos eventos protocolares militares y la precariedad que atraviesan los jubilados (empobrecidos, siguiendo la argumentación del filme, como consecuencia del pago de la abultada deuda externa contraída durante la dictadura). Por medio de esta comparación podemos ver una olla popular, organizada por jubilados, como medida de lucha frente al empeoramiento de sus condiciones de vida. Los vemos en la calle, preparando la comida en grandes cacerolas, y luego sentados en bancos, comiendo juntos. El montaje del filme alterna estas vistas de los ancianos con otras imágenes, que exhiben eventos militares en los que se destacan las armas y la comida. Una de estas series —en la que nos concentraremos— muestra una sofisticada ceremonia protocolar en la embajada de Alemania, la cual tiene por objeto condecorar a dos militares argentinos que se han especializado en el uso de equipamiento militar alemán, gracias a la cooperación entre las Fuerzas Armadas de ambos países. La simbología «el hambre y la comida» es construida, esquemáticamente, al intercalar imágenes de los jubilados repartiéndose trozos de pan en la olla popular, con el metraje correspondiente al sofisticado cóctel en la embajada, en el que circulan elegantes bandejas para agasajar a los uniformados de alto rango. Luego, la cámara —que hasta el momento no se había salido del protocolo de filmación institucional propia de dichos eventos sociales, atendiendo a los protagonistas del acto y paneando hacia los costados para registrar la presencia de los invitados— comienza a tomar un rol más incisivo, a partir de la focalización en ciertos grupos de asistentes y el registro de sus conversaciones. El filme se interesa en especial por un círculo de individuos, algunos militares y otros civiles, que mantienen una conversación. La lente se

detiene inicialmente en sus rostros —que se recortan, irónicamente, sobre el fondo de una bandera argentina colgada detrás de ellos— mientras hablan muy generalmente de lo hermética que encuentran la situación en dicho momento. Luego el montaje opta por sostener la continuidad sonora del diálogo —mientras este adquiere un matiz más comprometedor— para concentrarse en algunos detalles de las espaldas, insignias, y las manos de los asistentes. Esta operación tiende a reforzar el protagonismo del plano sonoro, mientras uno de los invitados afirma: «...no debe olvidarse que el Cordobazo empieza a través de un pequeño problema en un comedor universitario, ¿se acuerda? Así empezó el derrocamiento de... o sea la caída de un gobierno...». La desindividualización de dichas declaraciones mediante el montaje de imágenes vuelve posible su atribución a cualquiera de los integrantes de ese pequeño grupo, puesto que la frase pareciera extraer y desnudar parte importante del sentido común de los militares que aparecen a lo largo del filme; su visión de la política y sus recelos. Más allá del lugar común que constituye, dentro de dicho patrón de pensamiento militar, la legitimación de un régimen dictatorial y la deslegitimación de una instancia de manifestación de extensos sectores sociales, como el Cordobazo, estos dichos llaman la atención sobre la productividad que estas ideas siguen teniendo en los círculos donde se reproduce el poder, enfatizando las continuidades entre dictadura y democracia.

Conclusiones

Las diferencias contextuales entre *De la Argentina* y *Panteón militar* resultan evidentes. Si *De la Argentina* anuncia algunos de los problemas que se estaban desatando en relación al tratamiento de los derechos humanos, *Panteón militar* aborda un escenario en el que las consecuencias de dichos conflictos ya estaban desplegadas, y la desesperanza aparece como un sentimiento epocal generalizado.

Al igual que otros documentales que abordan la transición democrática argentina, la mirada de estos realizadores alemanes tiende a destacar el factor económico como uno de los ejes que expresan las

problemáticas irresueltas de la dictadura y de la transición política. Si en el filme de Schroeter este factor aparece fundamentalmente de modo alegórico, en el de Landgraeber este aspecto asume formas concretas, a partir de la política de corte neoliberal que incluye el ajuste, la flexibilización laboral y el compromiso de pago de la deuda externa. En ambos filmes tiene mucho peso la exaltación de opuestos y la comparación, vehiculizada a partir de los simbolismos que construye el montaje alternado, desde los que se destaca el lugar de los sectores más vulnerables de la sociedad: los niños, en un caso; los ancianos, en el otro.

Ambos filmes observan las continuidades entre dictadura y democracia, pero lo hacen desde lugares contrapuestos: *De la Argentina* ubica el peso de su mirada en los organismos de derechos humanos, mientras que *Panteón militar* sigue de cerca la institución castrense. Ambas perspectivas, no obstante, resaltan las continuidades entre dictadura y democracia, la forma en que la primera sobrevive en la segunda, y el modo intrínseco en que la democracia lleva el germen de la violencia militar. Estas circunstancias vuelven especialmente relevante la reflexión de Silvia Schwarzböck, quien sostiene que

«...la posdictadura es lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota» (Schwarzböck 2016, 23), y por lo tanto, «lo que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable como posdictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / y la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible» (Schwarzböck 2016, 23; cursivas en el original).⁸ Las miradas distanciadas de estos cineastas alemanes, y su ironía, en definitiva, acaso estén haciendo visible la presencia de ese resto.

8 Agradezco a Pablo Russo sus interesantes reflexiones en torno de estos conceptos vertidos en el marco de *La imagen argentina – tercera edición*, Instituto Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, diciembre de 2017.

Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS (1974). «El simulacro». En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 789.
- CAMPO, JAVIER (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus.
- CRENZEL, EMILIO (2008). *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- EGEA, JUAN (2004). «El desencanto: La mirada del padre y las lecturas de la transición». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 58(2): 79-92.
- GARGARELLA, ROBERTO (2010). «Democracia y derechos en los años de Raúl Alfonsín». En Roberto Gargarella, María Victoria Murillo y Mario Pecheny, Mario (comps.), *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 23-40.
- MARKARIAN, VANIA (2004). «De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)». *Cuadernos del Claeh*, 89 (27): 85-108.
- METZ, CHRISTIAN (1974). «La gran sintagmática del film narrativo». En VVAA, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 147-153.
- PORTANTIERO, JUAN CARLOS (1987). «La transición entre la confrontación y el acuerdo». En José Nun y Juan Carlos Portantiero (eds.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores. 257-293.
- PUCCIARELLI, ALFREDO (2006). «La República no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa». En Alfredo Raúl Pucciarelli (coord.), *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 115-151.
- SCHWARZBÖCK, SILVIA (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Historia, geografías imaginarias y procesos identitarios: representaciones fílmicas de la Patagonia (1986-2002)

PAZ ESCOBAR¹

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA

Resumen

Entre 1986 y 2002 numerosas películas han sido filmadas en el territorio patagónico argentino, a la vez que lo han representado, por ejemplo: *La película del rey*, de Carlos Sorín (1986, 104 min, color); *Gerónima*, de Raúl Tosso (1986, 96 min, color); *Guerreros y cautivas*, de Edgardo Cozarinsky (1989, 94 min, color); *La nave de los locos*, de Ricardo Wullicher (1994, 103 min, color); *Caballos salvajes*, de Marcelo Piñeyro (1995, 92 min, color); *Flores amarillas en la ventana*, de Víctor Ruiz (1996, 95 min, color); *El viento se llevó lo que*, de Alejandro Agresti (1998, 86 min, color); *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero (1999, 82 min, color); *Invierno mala vida*, de Gregorio Cramer (1999, 84 min, color), e *Historias mínimas*, de Carlos Sorín (2002, 94 min, color). Proponemos aquí realizar un análisis textual y contextual sobre dos figuras específicas que son comunes a estas películas: el viaje y la frontera, asociadas históricamente a la región, y que permiten examinar relaciones intertextuales para visibilizar los entramados materiales, históricos y culturales de las geografías imaginarias y los procesos identitarios.

Palabras clave: Patagonia, geografías imaginarias, identidades

1 Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Docente en Universidad Nacional de la Patagonia. Directora de PI CyT- UNPSJB «Pensar las imágenes. Problemas y debates fundamentales en torno a las cinematografías contemporáneas en el estudio de representaciones, memorias e identidades». Integrante del Comité Directivo del Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales (INSHIS- UNP). Autora de *Cine e Historia, la Patagonia en imágenes, 1936-1976* (2011).

Introducción

La importancia de la indagación sobre los filmes que miran hacia la Patagonia, y que la representan desde la mirada historiográfica, reside en que estas representaciones forman parte de la construcción de los espacios, en tanto se asientan en la realidad material en que los sujetos actúan. Por ello, la historia —en este caso, la regional— debe considerar las producciones artísticas, entre ellas el cine, para comprender cómo ha sido percibida, nominada y mostrada una determinada región, en nuestro caso: la Patagonia. La construcción de territorios y espacios regionales es siempre un proceso inacabado, porque el cuestionamiento y la sustitución de unas representaciones por otras forman parte del movimiento constante de la historia; proceso que puede develarse mediante el análisis de la textualidad fílmica (Escobar 2017) para comprender desde su interior algunos rasgos de los momentos históricos de su producción.

Desde trabajos anteriores, nuestra hipótesis es que, en general, los filmes argentinos producidos en la Patagonia argentina en el periodo señalado adhieren a una representación de la región *for export*, al subrayar los rasgos de una naturaleza exótica o una inmensidad enigmática para la contemplación o la aventura transitoria de viajeros y consumidores contemporáneos. Este discurso turístico se ha erigido como la representación hegemónica de la región, produciendo un proceso de uniformización y naturalización de la misma, que oblitera su pluralidad, historicidad y conflictividad social (Escobar 2017). Intentaremos comprobar tal afirmación a partir del análisis de dos figuras/nociones profusamente asociadas a la región estudiada: el viaje y la frontera.

La Patagonia es un viaje

En términos generales, los textos fílmicos de nuestro corpus expresan sintomáticamente la «desencialización» de identidades siempre en proceso de «de/re/construcción». Este elemento indicial de la contemporaneidad se relaciona, aunque de otras formas, con una figura que ancla su relación discursiva con la Patagonia desde el siglo

XIX: nos referimos a la figura del viaje. Una buena parte de la tradición literaria que construyó —y construye— discursivamente la región, la asocia a dicha experiencia. En el largo proceso de inclusión de territorio a la vasta modernización capitalista por parte de las clases dominantes, las narraciones de viajes formaron parte del mismo para volver a nominarlo y, por ende, dominarlo. Experiencias de viajes de «descubrimiento», extrañamiento, búsqueda, exploración, nominación y sojuzgamiento, fueron narradas para configurar/textualizar parte de la tradición historiográfica. También se crearon y transmitieron mitos que conformaron imaginarios, y todavía producen una mediación efectiva en las percepciones y concepciones para mirar y decir la región. A partir del examen de nuestro corpus fílmico, observamos que se resquebraja la acepción tradicional del viaje en la Patagonia, la que es resemantizada, redireccionándose en diversos sentidos, en parte, porque los viajes que se transitan en los filmes analizados tienen disímiles motivos y desenlaces, muchas veces contrapuestos.

Por ejemplo, en *Guerreros y cautivas* (Cozarinsky, 1989), el viaje vuelve a ser gesta fundacional que incluye, como tal, la historización de las re-nominaciones espaciales que implicó el re-poblamiento patagónico vía expansionismo estatal. Cuando el filme comienza, con la llegada de la protagonista —Margaritte, una mujer francesa recién casada con el oficial a cargo— el pueblo se llama Trapalcó, y al finalizar es rebautizado con el nombre del «héroe» clásico, coronel Garay, esposo y oficial, quien dio su vida en pos del «progreso y la civilización» (o, mejor dicho, en pos de la inclusión del territorio como proveedor de materia prima en la desigual división económica que la modernización capitalista impuso para la mayoría de los espacios del mundo). Este cambio nominal forma parte de uno de los ejes centrales de toda la narración de *Guerreros y cautivas*, y que nos permite adjetivar el traslado de la protagonista, Margueritte, como un viaje *identitario*. En este texto la re-configuración identitaria va, al menos, en dos direcciones: el espacio se modifica por la agencia de los sujetos, y estos son, a su vez, transformados por el espacio. Ello a excepción de los pueblos originarios, cuya identidad, bestial y desindividualizada, aparece como esencia inmutable y quizá, por

ello mismo, estos pueblos son —en la mirada del filme— a-históricos también en otro sentido: han quedado fuera de la historia porque esta deja atrás a quienes no se adecúan al proyecto vencedor. Salvo ellos, todos los «arribados» a la Patagonia devienen en personas diferentes. Si *Guerreros y cautivas* acepta que la identidad nacional se construyó-inventó mediante un proceso histórico, también remarca que una vez concluido este no hay lugar para la hibridación y, mucho menos, para la convivencia de culturas diferentes: para este filme, la Nación argentina es «blanca» y fue erigida por quienes viajaron desde Europa.

En otros filmes, el viaje se inicia no motivado por una misión, como era el caso de Margaritte y el coronel Garay, sino por una ilusión. En las películas cuyos protagonistas se movilizan por este motivo es interesante que, si bien ponen en escena el mito de la Patagonia como tierra promisoría, lo hacen para luego deconstruirlo. Nunca se cumplen las ilusiones de aquellos personajes que llegan a la región: el director de *La película del rey* no puede concretar su filme; el trabajador de *Mundo grúa* no logra mantener su empleo; el anarquista de *Flores amarillas en la ventana* no logra escapar de los conflictos armados y la muerte; Soledad, la taxista porteña de *El viento se llevó lo que*, no consigue escapar de los sinsentidos y desigualdades del resto del territorio argentino. La Patagonia se nos aparece a los espectadores y a los protagonistas como «un objeto de deseo» que las propias narraciones y puestas en escena se encargan de imposibilitar. Esto puede interpretarse como un indicio sintomático e histórico del tipo de experiencias que el ajuste estructural neoliberal va marcando en los cuerpos y en las subjetividades de los personajes-sujetos. Estos personajes, que corporizan sectores subalternos, se topan con caminos y proyectos truncos y viven pérdidas reiteradas. La única constante en sus trayectorias espaciales y biográficas es la incertidumbre: los personajes son impotentes ante el entorno que, en general, se les opone de manera impersonal o intangible. En el corpus analizado quedan elididas del campo, o fuera de las narraciones, las causas y los responsables de los fracasos de nuestros protagonistas. La excepción es *Flores amarillas en la ventana* (Ruiz, 1996), en la

que los antagonistas son corporizados en personajes concretos: los terratenientes respaldados por el Estado en su vertiente armada, que hacen primar los intereses de su clase por sobre la de los trabajadores y los protagonistas (el peón y la hija de estancieros, amantes rebeldes). Las irreconciliables diferencias entre las clases sociales, también en las lindes nacionales y mundiales, quedan escenificadas en este filme.

El viaje de escape es también una experiencia representada con frecuencia, y esto se debe a otra noción muy ligada a la región: el mítico y genérico Sur. Noción abonada por la literatura y el cine estadounidenses (Tranchini 2010), donde «el Sur» aparece como sinonimia o metáfora de la libertad de los personajes que atraviesan la frontera para dejar atrás una opresiva vida anterior, un posible castigo, o para iniciar una renovación espiritual. Esta noción también aparece en algunos de los textos fílmicos de este corpus, en donde la Patagonia es el destino al que los personajes arriban escapando de conflictos familiares, laborales o bélicos, de unos perseguidores concretos, del ritmo y vicisitudes de la vida en las grandes ciudades, de la pobreza o la prostitución. *Caballos salvajes* (Piñeyro, 1995), por su pertenencia genérica al *road movie*, es el filme que más estereotípica y explícitamente ofrece la idea del viaje de escape al sur como sinónimo de libertad y cambio de vida. Esta idea se subraya mediante la música extradiegética que acompaña una de las secuencias de viaje en la ruta; el fragmento de la canción de León Gieco que escuchamos es: «Búsqwenme, me encontrarán en el país de la libertad».

La joven protagonista de *El viento se llevó lo que* (Agresti, 1998), Soledad, inicia un viaje de escape por hartazgo. Ella decide escaparse de su empleo como taxista en la gran ciudad, huir de sus ruidos, sus ritmos y sus riesgos, y la Patagonia surge como un destino no previsto, que resulta ser un lugar inversa e idealizadamente contrario al lugar del que escapa: es sereno y sin conflictos, y esa característica alcanza y fusiona tanto el espacio natural como el social.

La búsqueda es otra de las formas viajeras representadas en nuestro corpus. Pero, y a diferencia de los viajes de exploradores, cronistas, científicos y políticos de los siglos anteriores, las búsquedas contemporáneas de los personajes son particulares, modestas y no

están inscritas en proyectos expansionistas estatales y de clase. No son tampoco búsquedas proyectadas en el tiempo o de mucha planificación. En estos filmes la precipitación, la inmovilidad, la casualidad y el desvío caracterizan a esas búsquedas, que podrían resumirse como erráticas e inciertas. Por ejemplo, en *La película del rey* (Sorín, 1986), la búsqueda actúa como motivación de un proyecto original y en principio muy planificado y pensado, pero sus constantes y extremas vicisitudes y obstáculos hacen de la improvisación y la creatividad desopilante la única manera de intentar —aunque infructuosamente— concretar la película que están rodando.

Sobre todo en las tres últimas películas del corpus, estas características —las búsquedas inciertas— son el centro de las narraciones y estrategias estilísticas. En *Mundo grúa* (Trapero, 1999), el objetivo es tan claro como elemental, porque se trata ni más ni menos que de la búsqueda de empleo. Sin embargo, el protagonista debe adecuarse, sin mediar formación ni tiempo, a las nuevas reglas del juego de la oferta y la demanda de mano de obra. Nuevamente, lo fortuito y lo incierto imprimen características particulares a la —otra vez— infructuosa búsqueda de este trabajador, que funciona como alegoría de toda una clase social que vivía una de las situaciones más graves de la historia argentina, debido a los inéditos niveles de desempleo, que conllevaban altísimos grados de precarización y flexibilización laboral. En el filme, el fracaso del protagonista viene a poner en imágenes la desarticulación del imaginario de la Patagonia como tierra promisoría, ya que los motivos de su infortunio en Comodoro Rivadavia son los mismos que los de Buenos Aires: las formas que asume la lógica económica del sistema de organización social. De esta manera, el filme no cristaliza lo local, sino que lo inserta en la región, la nación y el mundo. Es decir, inscribe a la Patagonia en un espacio más amplio y en un tiempo histórico concreto, en el que la situación de la clase obrera era, por demás, desfavorable.

En *Invierno mala vida* (Cramer, 1999), el relato es vehiculizado por la búsqueda, y esta puede interpretarse de las más diversas maneras, ya que la poetización de lo real propicia la multiplicidad de interpretaciones por parte del espectador. Por otro lado, la película

metaforiza, desde la construcción simbólica de su relato, un mundo en decadencia, sugerido a partir de las ruinas del pasado, la deshabitación, la inmovilidad y la pulsión escópica. Su estructura fílmica abierta juega con la indistinción entre lo fantástico, lo imaginario y lo real. Entonces, el núcleo de la trama, la mítica *búsqueda* del vellocino de oro, puede metaforizar múltiples cuestiones. Una de ellas, por ejemplo, lo cuasi quimérico que resultaba concretar un largometraje en la Argentina de fines del siglo XX, o lo difícil que era para las clases subalternas conseguir y mantener un empleo, asociado esto último a la necesidad de aceptar tareas inadmisibles requeridas por dueños o jefes, a fin de no ser despedidos.

En *Historias mínimas* (Sorín, 2002) se narran búsquedas a través de viajes a lugares cercanos, en los que los objetos/objetivos son en apariencia insignificantes: un perro, una torta y un electrodoméstico. Sin embargo, esos objetos encarnan otras búsquedas intangibles, cuasi universales, sublimadas, como la del amor, la expiación o el reconocimiento. La dilatada extensión del espacio patagónico representa la autopercepción de esos sujetos históricos marginados (una mujer desempleada, un trabajador precarizado, un anciano abatido), que son «mínimos», en tanto han sido colocados en la periferia de un todo social que intenta convencerlos de su prescindencia. Ellos resisten la soledad y las carencias impuestas, a partir de la búsqueda de esos pequeños objetos que les permiten la esperanza. Por otro lado, la Patagonia es el espacio-lugar de los personajes, y su viaje no es definitivo ni los transforma. La región patagónica se configura, entonces, como un territorio cotidiano —aunque periférico— en donde la resistencia a la globalización neoliberal es asumida de manera individual e inconsciente, desarticulando el imaginario de lo desértico, pero proponiendo el de un territorio incontaminado de conflictividad social explícita.

En estos viajes existen diferentes representaciones, algunas de ellas enfrentadas. Lo inaugural y la Patagonia como potencialidad deja paso a otro imaginario en el que, a veces, la región tiene una historicidad de larga data y se encuentra poblada, pero sus habitantes, vivencias y experiencias son vistos/representados como exóticas alteridades.

La Patagonia como manifestación repetible de una estancia fronteriza

Tal como señaláramos en trabajos anteriores (Escobar 2017), otra noción que también ha sido, y es, asociada de forma recurrente a la Patagonia es la de frontera. En los filmes analizados, y al igual que el viaje, aparece en múltiples acepciones y sentidos. En *Guerreros y cautivas* conviven en tensión dos de esas acepciones. Por un lado, presentará la frontera como lugar complejo de encuentros y desencuentros, de conflictos y negociaciones constantes entre diferentes culturas, conformando una cultura fronteriza en el sentido de que los sujetos de la misma se trastocan en el proceso de contacto. Sin embargo, finalmente se impondrá la noción más tradicional: la de frontera como límite, si bien móvil, en la que el avance de un espacio nacional —conformado exclusivamente a partir de lo europeo— elimina el otro espacio, el indígena, que aparece entonces como puro pasado.

La de periferia en oposición al centro, es la otra noción de frontera que aparece, perdiendo así su complejidad. Deja de ser umbral (Bajtín 1975), es decir unidad de espacio-tiempo de encuentro entre los sujetos que permanentemente territorializan sus experiencias. Se insiste en homogeneizar a la Patagonia como un espacio exclusivamente no urbano. Es decir, se construye a partir de lo que no es, y subyace una fuerte identificación dicotómica: urbano/complejo/variado, frente a rural/bucólico/uniforme. Al uniformar el modo de habitar el espacio geográfico y cultural, necesariamente se le restan características sociopolíticas e históricas conflictivas. Lo no urbano viene asociado a un imaginario sobre la Patagonia en el que predomina la naturaleza por sobre las tramas, siempre en conflictivo movimiento, de la cultura, la sociedad y la política. De esta manera, la región es desplazada de la historia y se «constituye como una cronotopía geofísica con propiedades determinantes para [las] identidades...Es decir, habría un modo de ser patagónico... fijado por las condiciones naturales del territorio» (Mellado 2015, 26).

De esta idea de frontera como ex-centricidad o periferia se desprenden dos representaciones, una de las cuales se erige como imagen

responsiva de la idea anterior. La Patagonia se propone en algunos filmes como marginalidad alegórica de una amplia región, como es Latinoamérica o todos los países del hemisferio sur, en cuanto comparten su condición de países capitalistas dependientes. Por ejemplo, en *La película del rey*, el espacio patagónico —desde sus mesetas desoladas hasta el silencioso orfanato— metaforiza la devastación socio-económica, política, cultural y estética impuesta por las dictaduras latinoamericanas. Las vacías superficies de la Patagonia no representan la falta de historia, la vacancia, la deshabitación o la posibilidad, sino que, contrariamente, se señalan como pruebas del arrasamiento que causaron aquellos procesos dictatoriales. La Patagonia como frontera, entonces, es expresión metonímica del lugar asignado a Latinoamérica en el marco de la desigual distribución de trabajo, riqueza y poder en la que el mundo se divide.

La noción de frontera que emerge en *El viento se llevó lo que* contiene, no sin tensión, los dos análisis anteriores. En dicho texto fílmico el espacio se configura como una periférica alteridad radical respecto del centro urbano del que proviene la protagonista. Este centro es representado ambivalentemente, ya que por un lado es peligroso y represivo y, al mismo tiempo, generador exclusivo de arte, conocimiento e información que llega a la frontera/margen de manera retrasada, distorsionada e incompleta. Como en *La película del rey*, también supone de forma alegórica una cronotopía argentina, pero que es pensada como un espacio marginalizado por la concentración geopolítica del poder, la información y la cultura, que le deja a la periferia la única posibilidad de re-crear la suya a partir de los desechos del centro.

En algunos filmes lo fronterizo metaforiza el proceso de ajuste estructural neoliberal que imprime, en la configuración identitaria de los personajes-sujetos, una subjetividad *border*. Es en *Invierno mala vida* donde estas subjetividades se expresan en todas sus dimensiones: poéticas, metafóricas, históricas, individuales y colectivas. Pero también se manifiestan en todos los personajes de *La película del rey* y de *El viento se llevó lo que*; en las formas de habitar el espacio de Gerónima y su familia en la película que lleva su nombre; en

el pueblo mapuche representado en *La nave de los locos*; en las transformaciones de los protagonistas de *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana*; en las resignaciones y resistencias de los personajes de *Historias mínimas*; en los obreros que trabajan junto al protagonista de *Mundo Grúa*, en Comodoro Rivadavia; en los personajes secundarios de *Caballos salvajes*: son los excéntricos, los fracasados o los excluidos de los beneficios del orden, la población ‘sobrante’ para el gran capital concentrado. En ellos también aparece esa «estancia fronteriza» de la que habla Ana María Camblong, en la que lo paradójico, la aporía, en fin, el umbral, es la forma característica de habitar/ser en la frontera.

Conclusiones

Podemos constatar historias, sujetos, figuras y cuestionamientos emergentes que descreen de los esencialismos, de las narrativas hegemónicas, de la transparencia de la representación y del discurso, de la presencia excluyente de héroes o pioneros, de culturas únicas o historizaciones que comienzan con el Estado nacional; de la estabilidad de las identidades y de los espacios «puros», que denuncian las consecuencias empobrecedoras, masacradoras, genocidas u opresoras de ciertos procesos históricos más o menos cercanos. Sin embargo, todavía siguen obliteradas muchas imágenes necesarias para que se terminen de desarticular presupuestos generalizantes y uniformizadores. Falta una multiplicidad de signos icónicos, diégesis y narrativas que traduzcan/transmitan audiovisualmente lo que desde la renovada historiografía regional se ha enunciado con claridad: «no es posible construir una imagen homogénea de la Patagonia, por cuanto hay características específicas importantes y fácilmente identificables en cada uno de los subespacios que la integran» (Bandieri 2006, 403).

Sobre todo, restan también otras elecciones estético-ideológicas que den cuenta no sólo de las relaciones impuestas en el espacio por la hegemonía del capital financiero y sus devastadoras consecuencias, sino también de las maneras en que los sujetos resistieron (y resisten)

esa imposición a nivel colectivo; maneras de las que la historiografía regional reciente ha dado cuenta. Resistencias, derrotadas unas, ganadas otras, que claramente forman parte de las nuevas relaciones que establecieron los sujetos con el territorio. Es decir, restan las imágenes que narren las variadas y múltiples formas de la conflictividad social que han atravesado y constituido el territorio patagónico en las últimas décadas. Faltan también las imágenes que sospechen de los límites nacionales de la región, ya que, desde la historiografía, la literatura y la geografía regionales, se ha evidenciado cómo la historia y la(s) cultura(s) de la región no pueden comprenderse «de espaldas» a Chile, porque «la Patagonia [...] representa una región cultural que, en cuanto tal, posee una configuración que va más allá de los límites políticos nacionales, abarcando espacios socio-culturales que los exceden» (Palermo 1998, 65).

Pretendemos subrayar que existe una tensión permanente en el discurso, en las prácticas, en los cuerpos, en las subjetividades, siendo la memoria un síntoma, justamente, en disputa; un campo de batalla cotidiano y en permanente mutación. Y que el cine es uno de los escenarios principales en los que se despliega ese campo de batalla.

Bibliografía

- BAJTÍN, MIJAÍL (1975). *Teoría y estética de la novela*, Barcelona: Taurus.
- _____. (1979). *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BANDIERI, SUSANA (2006). «La Patagonia: mitos y realidades de un espacio social heterogéneo.» En Juan Gelman (comp.), *La Historia Económica Argentina en la encrucijada: Balances y perspectivas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Historia Económica-Prometeo Libros. 389-410.
- CAMBLONG, ANA MARÍA (2009) «Habitar la frontera». *Revista DeSignis: Fronteras*. Buenos Aires: La Crujía. 13: 124-139.
- ESCOBAR, PAZ (2017) «El sur del Sur: cronotopías identitarias de la Patagonia en el cine argentino contemporáneo». *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*. 5(9): 346-383.
- MELLADO, LUCIANA (2015). *Patagonia se dice en plural*. Comodoro Rivadavia: Edición de autor, E-Book.
- PALERMO, ZULMA (1998). «Historiografía, literatura y región». *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*. Noviembre, I(1): 61-74.

TRANCHINI, ELINA (2010). «El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico». *Romance Quarterly*. Philadelphia. 4: 257- 271.

Estéticas del contraste: El cine de Silvio Caiozzi y Gonzalo Justiniano en dictadura

GUILLERMO JARPA¹

UNIVERSIDAD DE CHILE

CRISTIAN AHUMADA²

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

El presente trabajo analiza los siguientes largometrajes de ficción realizados durante la dictadura militar chilena: *Julio comienza en julio* (1979, 119 min, b/n) e *Historia de un roble solo* (1982, 59 min, color), de Silvio Caiozzi; *Los hijos de la guerra fría* (1986, 80 min, color), y *Sussi* (1988, 108 min, color), de Gonzalo Justiniano. A pesar de que ambos realizadores trabajan con diferentes realidades diegéticas representadas (Caiozzi lo rural, Justiniano lo urbano), sus discursos respecto a la relación de los sujetos con su entorno son similares. El propósito de este trabajo es describir las operaciones cinematográficas que dan cuenta de una estética del contraste, a través de un análisis estructural comparado, enfocado en las relaciones «inocencia / culpabilidad», «autonomía / insubordinación», «identidad / desarraigo», que vienen a evidenciar el choque entre las diversas realidades sociales y políticas que se manifiestan en la época de producción de dichas películas.

Palabras clave: dictadura, cine chileno, discurso cinematográfico

-
- 1 Realizador en Cine y Televisión por la Universidad de Chile; actualmente cursa un magíster en Guion Cinematográfico en la Universidad Finis Terrae. Ha participado en los libros *La butaca de los comunes* (2013) y *La mirada obediente* (2017).
 - 2 Realizador audiovisual de la Universidad de Chile. Desde 2013 es coordinador del Departamento de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile. Ha participado como autor en el libro *La butaca de los comunes* (2013).

«Julio, no te vayas, esta es la realidad»

Las palabras que cierran el largometraje *Julio comienza en julio* (Silvio Caiozzi, 1976) pueden leerse como una metáfora de la situación cultural que vivía el país en el periodo de la dictadura: el encuentro con una realidad de la que no es posible escapar. Incluso para quienes vivenciaron la tragedia en el exilio, el quiebre en el *continuum* de la narrativa socio-política nacional, provocado por el golpe de Estado, inscribió a fuego la sensación de un presente del cual, como chilenos y chilenas, no podemos escapar: un presente cultural que se debate entre la resignación y la esperanza, y donde el cine, como espejo fracturado de la experiencia, es un índice importante para guiarnos en la elucubración de nuestro imaginario colectivo.

El propósito de este trabajo es explorar la obra, producida y distribuida en los años ochenta, de dos cineastas chilenos cuya trayectoria nos permite reflexionar sobre ciertos tipos de discursos cinematográficos que emergen en la década de los setenta, y que han permanecido en las últimas décadas como tendencias de nuestra cinematografía. En ellos se vislumbra la fuerte lucha entre realidades contrastantes, entre la inocencia e idealismo de un protagonista que busca cambiar su suerte, yendo en contra de las normas dictadas por la sociedad en que se encuentra, provocando un duro choque con una realidad que deviene en tragedia, y donde la revelación del sino trágico llega cuando el personaje ya está amarrado de manos. El objetivo, por ende, es presentar los discursos y revelar una suerte de estética de la fractura, a partir de categorías de opuestos que entregan luces sobre aspectos de la realidad político económica y sociocultural de la época.

El estudio de estos dos directores, y en el caso que nos compete, de los largometrajes de ficción que dirigieron durante la dictadura (*Julio comienza en julio*, *Historia de un roble solo*, *Hijos de la guerra fría* y *Sussí*),³ conforma una hipótesis de trabajo respecto a la

3 Existe una película más, *A la sombra del sol* (1974), proclamada por la prensa de la época como «la primera película del nuevo régimen» (Guarello 2002, 30); no obstante, es una codirección entre Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, razón por la cual, entre otras, se decidió no considerar en este estudio.

situación sociocultural de la época. En ella, la aspiración de éxito, propia de la política comunicacional oficial implementada bajo el neoliberalismo, entra en tensión con una realidad social que, bajo el lente del cine chileno, representa metafóricamente el malestar e inconformidad existente en la sociedad. No obstante, tanto en Caiozzi como en Justiniano existe una intención de generar largometrajes que lleguen a un público masivo, conciliando una intención de crítica social, para lo cual utilizan estrategias metafóricas y alegóricas con una estética cercana a la publicidad, el melodrama televisivo y el reportaje periodístico. Con ello, propician un encuentro de miradas que constituye una caracterización de cierto tipo de cine chileno que, más que enfrentar al discurso oficial desde los márgenes, pretende instalar sentidos entre los recovecos.

Las filmografías de Silvio Caoizzi y Gonzalo Justiniano se caracterizan por ser algunas de las más regulares y constantes del cine chileno de ficción de los últimos 30 años. Ambas conforman un corpus analítico que entrega pistas sobre los modos en que la imagen cinematográfica ha pensado, y representado, un cierto tipo de identidad nacional, la que a su vez puede comprenderse como discurso constituyente de gran parte del cine chileno posterior al año 1977: la construcción del sujeto en tensión con el modelo neoliberal. Nuestro análisis parte de una premisa en desarrollo: la fractura democrática de 1973 constituye el punto de partida de un quiebre en la memoria cultural nacional, marcando el inicio de lo que muchos vienen a denominar el *apagón cultural*, donde, producto de parálisis, estupor y miedo, se originó una pausa prolongada en el quehacer cultural nacional (Mouesca 1985).

Entre las diversas disciplinas artísticas que durante los años sesenta y principios de los años setenta habían comenzado a instituir un campo cultural, el cine chileno fue uno de los más perjudicados (Mouesca 1998). El exilio forzado de un gran contingente de cineastas chilenos, la pérdida irrecuperable de material patrimonial fílmico (Villarreal 2012), y la completa obliteración de un circuito de distribución, exhibición y reflexión de y sobre cine, fueron algunas de las causas que influyeron en su crisis (Mouesca 2010). No obstante, el giro que nos interesa puede leerse desde una crítica estética y política:

lo que adviene es la imposibilidad de «imaginar un país», siendo el margen/límite o el umbral/intersticio los espacio-campos donde una imagen proyectada cinematográficamente puede tener cabida. Las filmografías de Caiozzi y Justiniano inician su derrotero en un punto de inflexión decisivo: el instante en el que la memoria cultural tuvo que cargar la cruz de la fractura social, ahí donde su forma de expresión se encontraba en los márgenes o entre los intersticios.

Al respecto, nos parece importante acentuar que ambos cineastas se inscriben en un campo y un contexto de producción que, aunque más diverso y heteróclito, estuvo fuertemente determinado por una búsqueda particular: ¿cómo desarrollar proyectos de largometrajes de ficción en dictadura? Esta pregunta nos permite abordar dos cuestiones esenciales para la revisión que proponemos: 1) el problema de las condiciones de producción: la precariedad de recursos técnicos y económicos, y la falta de espacios para su exhibición, formación y discusión; 2) el quiebre de la memoria cultural: las posibilidades epistemológico-estéticas para «proyectar» una imagen de sociedad. En el encuentro trágico entre estas dos confluencias, posicionamos la obra de Caiozzi y Justiniano como dos ejemplos que constituyen un objeto de estudio particular: dos cineastas que, gracias a su experiencia en publicidad y en el documental, lograron realizar un cine chileno que intentaba aunar una aspiración comercial con un discurso crítico (Estévez 2005). En ese sentido, y siguiendo la argumentación sobre los campos de producción del cine chileno de dictadura, Caiozzi y Justiniano nos hablan desde un intersticio que nos interesa explorar formal y temáticamente.

El abordaje analítico de las películas lo proponemos desde un conjunto de categorías binarias, que nos parecen relevantes para una comprensión social del entorno y el contexto donde se producen y ambientan las películas y que concentran los temas que estas exponen, tanto desde sus narrativas como desde sus propuestas formales:

a.- Inocencia / Culpabilidad: el viaje desde un estado de inocencia, representado por la vida en el campo o la infancia, hacia un

estado donde emerge la culpa como consecuencia de los actos del sujeto, o de las condiciones de su entorno.

b.- Autonomía / Subordinación: la pérdida de grados de autonomía de los personajes, motivados por su inserción en el campo productivo-económico de la época.

c.- Identidad / Desarraigo: el cambio desde un lugar de identificación con una historia común y de reconocimiento con un otro, a la pérdida de un sentido colectivo de pertenencia.

Estas categorías intentan ilustrar cómo los largometrajes analizados trabajan con la fractura en la memoria cultural, apelando a arquetipos y marcas de un pasado idealizado que se enfrenta con una sociedad en transformación. Es en el espacio gris entre estos dos estados donde proponemos concentrar el análisis de los largometrajes.

Análisis

Estas cuatro películas son particulares, pero también hay elementos que las engloban. A continuación, una descripción individual, por película.

a.- Julio comienza en julio

Esta película, con guion de Gustavo Frías y dirección de Silvio Caiozzi, ambientada a comienzos del siglo XX, cuenta la historia de Julio, el joven hijo del patrón de la hacienda donde transcurre la trama. Cuando Julio entra a la edad adulta, su padre conmemora el suceso a la antigua usanza, con una lujosa fiesta en un burdel. Allí, Julio conoce a María, una prostituta de la cual se enamora perdidamente. No obstante, su padre se opone a esta unión y destruye de la forma más cruel esta idealización amorosa.

Durante el transcurso de la película se distinguen diversos contrastes discursivos. Primero, entre la religión y el capitalismo, representado en la pugna por un terreno entre unos sacerdotes jesuitas y el padre

de Julio. La disputa por la propiedad, en donde la religión interviene, pero concilia con su contraparte, da cuenta de la expansión del capitalismo como forma de producción y distribución. En línea con eso, alrededor del minuto 45 de la película, en una escena que ocurre en el prostíbulo, se observa cómo la clase social dominante, hombres adinerados, se burlan del profesor de Julio por su forma cordial de tratar a las mujeres. En el contraste entre cortesía y dominación, pasividad y agresividad, se expone el problema de la propiedad no solamente como algo que atañe a la tierra, sino como un modo de relación social y de comprensión del otro.

Estas dos situaciones son indicativas de la trama principal de la película: la relación entre Julio y su padre como una metáfora para comprender el yugo patriarcal, representativo de la hacienda chilena, como una imposición conservadora que re-emerge en la sociedad chilena de la dictadura.

b. Historia de un roble solo

Con guion de José Donoso y el grupo ICTUS, esta película presenta la historia de Osvaldo, el limpiador de tumbas de un cementerio, quien descubre su lazo de consanguinidad con una familia de clase alta y, por ende, reclama su derecho a poseer un nicho en el mausoleo familiar. Cuando finalmente triunfa, su felicidad es arrebatada por un infortunio.

La condición inicial de Osvaldo –quien vive en un edificio modesto con numerosas habitaciones llenas de cachivaches, donde también habitan diferentes personajes de clases sociales vulnerables– contrasta con el cementerio en que trabaja, en donde los pastos verdes se mezclan con las pulcras edificaciones adornadas con figuras de marfil. La puesta en escena de la película acentúa las distinciones de clase, haciéndolas explícitas y evidentes en esta sociedad representada, bajo la premisa de que, incluso después de morir, las diferencias seguirán existiendo. Hay una clara intención de Osvaldo, el protagonista, por recomponer y validar una identidad familiar, amparándose en

el «aspiracionalismo», lo cual le permitirá conquistar el corazón de Olguita, la mujer de la que está enamorado.

Está la existencia de un contexto tradicional que alberga a un protagonista que se decide a transformar su lugar en el mundo, cueste lo que cueste. No obstante, una vez que logra su objetivo, el destino, que aparece en la narrativa bajo la forma de un *deus ex machina*, le quita su mayor felicidad: una vez que se casa con Olguita, ella fallece en un desafortunado e inesperado accidente. Osvaldo pierde a su amor y su lugar en el mausoleo, impidiéndole estar con ella tanto en vida como en la muerte.

c. Hijos de la guerra fría

Escrita y dirigida por Gonzalo Justiniano, *Hijos de la guerra fría* relata la historia de amor de Gaspar y Rebeca, quienes se conocen y enamoran en un entorno manejado por el capitalismo y la sensación perpetua de represión.

En la película se manifiestan numerosas referencias al ambiente sociopolítico en que viven los personajes, caracterizado como una sociedad individualista, en donde el miedo y la sospecha se han instalado como ejes de las relaciones sociales. El uso de imágenes televisivas, de relatos radiofónicos, y la presencia de guiños visuales y formales a la publicidad y el marketing, permite delinear un «nuevo mundo emergente»: el consumo y la apariencia como forma de comprensión del mundo. La actitud de los personajes frente a las decisiones que tienen que tomar, se sustenta en una lógica economicista y efectista, o bien, de mutua sospecha. Los dos personajes principales están sometidos a estas nuevas reglas, pero ven en la manifestación y proyección de su amor una ventana de esperanza: la supuesta comodidad de una vida urbana burguesa. No obstante, este proyecto es truncado por reglas impuestas por el mismo sistema: la pérdida del trabajo asalariado de Gaspar provoca una completa desarticulación de la subjetividad del personaje. La esperanza rota obliga a los protagonistas a buscar respuestas en el deambular, gesto tan propio de la cinematografía chilena. Así, Gaspar se aísla en medio de la naturaleza, sin Rebeca, buscando ahí un único lugar donde puede estar lejos de aquello que

lo reprime y condiciona su vida. Gaspar logra escapar de todo, pero se encuentra lejos de la ciudad, lejos de aquello que lo decepcionó. La consecuencia de ello es la permisiva soledad.

d. Sussi

El segundo largometraje de Gonzalo Justiniano, la comedia dramática *Sussi*, continúa el derrotero temático iniciado con *Hijos de la Guerra Fría*: la búsqueda ingenua del éxito en la emergente urbe neoliberal, representada por un Santiago de Chile de contrastes sociales y violencias simbólicas. Ello se retrata en la historia de Sussi, una sensual joven que migra del campo a la ciudad para buscar su destino. Esta alegoría sobre la pérdida de la inocencia está representada por el paso de lo rural a lo urbano, pero también por el proceso mismo que vive Sussi: la película se encarga de construir la imagen de una mujer-niña quien, cegada por la búsqueda de un sueño, es despojada de su inocencia por el competitivo y patriarcal mundo en que se ve envuelta. La película contiene dos posibles lecturas opuestas: la metáfora de un país que busca perder la inocencia, entendida como aquella que se encuentra sometida a una «censura» o un «poder» (por ejemplo: la imagen del hombre como un agente de poder sobre el deseo y el cuerpo del otro/a); y por otro lado, como la metáfora de un país que perdió la inocencia tras la dictadura, en tanto nos convirtió en seres hambrientos por satisfacer nuestros deseos. La lógica del consumo transmuta hacia los cuerpos, que se han convertido en sí mismos en objetos a consumir y desechar una vez que los deseos son satisfechos.

Un detalle que llama la atención es la aparición de la industria publicitaria como un factor decisivo en la trama: un suceso importante es la oportunidad que se le brinda a Sussi de ser el rostro de una campaña publicitaria. Ella lo asume como un triunfo, pero a su vez es la condicionante que la «esclaviza» a una rutina donde simplemente tiene que ser «el rostro que une a todas las mujeres chilenas», manifestando así la importancia que se le da a la publicidad y al marketing dentro del contexto de la película, como atributo conformador de la identidad chilena. En suma, Sussi es utilizada para

vender una imagen transversal de belleza nacional. La escena donde el publicista a cargo de la campaña, «vende» a Sussi como el nuevo rostro publicitario, es clave: mediante un texto y una actuación que raya en la hipérbole, se exhibe la idea de lo chileno como un atributo vendible; de lo nacional como una marca de consumo.

Conclusiones

Tras lo observado en las películas, podemos distinguir las oposiciones que se dan en ellas: la autonomía que se presenta en sujetos «rebeldes», que se oponen a las reglas impuestas por un sistema que los subordina y que, a la vez, destruye la inocencia de estos personajes para reemplazarla por una culpabilidad que los somete, exhibiendo una crisis de identidad que tiene como consecuencia el desarraigo total (lo cual es explícito en *Hijos de la guerra fría*). Los binomios de contraste están presentes en los filmes, denotando un discurso cinematográfico similar en cuanto a la temática y la forma de representar estos problemas.

Además, existe una relación entre los modos de producción y los problemas expuestos en las películas: si bien la publicidad fue la «auspiciadora» de muchos de estos largometrajes, como es principalmente en el caso de Caiozzi (Villaruel 2005), se percibe la presencia como objeto de crítica en el discurso cinematográfico, implícita o explícitamente. Se llega, incluso, a generar comentarios sobre ella, como en el caso de *Sussi*, desde donde se entiende la publicidad como la idealizada promesa neoliberal de un mundo mejor.

Es notable que este contraste entre la idealización y la realidad, además del choque entre ambas, es algo que seguirá presentándose y desarrollándose dentro de la cinematografía chilena en los años posteriores, en posdictadura. Desde los años ochenta se proyecta una crisis social construida a partir de las imágenes de lo neoliberal, que va desde la tragedia a la resignación dada por una aletargada reconciliación, que luego se transforma en una absoluta individualidad contemporánea.

Bibliografía

- ESTÉVEZ, ANTONELLA (2005). *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: LOM ediciones.
- GUARELLO, JUAN CRISTÓBAL (2002). «A la sombra del sol». *Fibra*, 4: 28-34.
- MOUESCA, JACQUELINE (1985). *Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Santiago: Tamarcos.
- _____ (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM ediciones.
- MOUESCA, JACQUELINE y CARLOS ORELLANA (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM ediciones.
- VILLARROEL, MÓNICA (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- VILLARROEL, MÓNICA e ISABEL MARDONES (2012). *Señales contra el olvido. Cine chileno recuperado*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Representaciones de la educación, estudiantes y movimiento social en el documental chileno reciente

ÁLVARO GARCÍA ¹

UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

El movimiento estudiantil que irrumpió en Chile el año 2011 fue retratado por el cine documental con las características de evento masivo, social, generacional, politizado y crítico. El objetivo de este texto es ahondar en esa caracterización, ver diferencias, similitudes, clichés y quiebres respecto a la representación de identidad de estudiantes, del movimiento estudiantil y del rol del Estado que se presenta en un grupo de documentales. Eso tanto a partir de los aspectos representacional-estético como discursivo, ya que operan no sólo como vehículos narrativos de sus temas, sino que también poseen operaciones particulares en el uso del lenguaje audiovisual.

Palabras clave: documental, educación, movimientos sociales

El año 2011 es recordado por la irrupción de los movimientos sociales en Chile, en gran medida por el movimiento estudiantil con la demanda de educación gratuita y del fin al lucro en la educación. Respecto a este último abundan acercamientos al fenómeno desde disciplinas sociales o políticas; sin embargo, faltan aproximaciones que, desde otros lugares, se hagan cargo de algunas expresiones sintomáticas de la visibilización de dicho movimiento. Es así como,

¹ Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa un magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto, coeditó el libro *Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock* (2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine <http://elagentecine.cl/>.

desde nuestra posición, pondremos atención a tres documentales: *La primavera de Chile* (2012, 110 min, digital, color), de Cristián del Campo Cárcamo; *Ya no basta con marchar* (2016, 71 min, digital, color), de Hernán Saavedra; y *Si escuchas atentamente* (2015, 56 min, digital, color), de Nicolás Guzmán, que, entre otros, registraron al movimiento estudiantil.² En algunos casos su énfasis está en aspectos menores, permitiendo parcelar y ahondar en determinados grados la totalidad compleja del movimiento encabezado por jóvenes escolares y universitarios. Más que detallar la demanda estudiantil en esos documentales, lo que haremos será atender a representaciones y formas de mediación que estos activan, entendidos como vehículos de registro, contrainformación y de propuestas de imaginarios sobre la educación, opuestos a la espectacularidad informativa de los medios de comunicación tradicional (TV, prensa escrita), que junto con esclarecer la demanda educativa, también ponen atención a formas particulares que tuvieron cabida en las manifestaciones callejeras y a la caracterización de los estudiantes movilizados y no movilizados.

Como primer caso, *La primavera de Chile* nos pone en la ruta de las opciones narrativas y representacionales privilegiadas por estos documentales. Este es el caso más cercano a la estética del reportaje televisivo, aunque sin voz *over*; se estructura en torno a capítulos temáticos y al montaje de entrevistas a comentaristas (sociólogos, historiadores y dirigentes), registros cámara en mano de las manifestaciones ciudadanas y archivos de medios (televisión, prensa). Como estrategia, repetida en otros casos, parte con una imagen disruptiva de desacuerdo:³ acá es la entrada de un grupo

2 Otros casos, que por motivos de espacio no incluimos en este análisis, son: *El nuevo amanecer* (2012, 22 min, HD, color), de Renato Dennis y Efraín Robles; *Tres instantes, un grito* (2013, 96 min, digital, color), de Cecilia Barriga; *El vals de los inútiles* (2013, 80 min, HD, color), de Edison Cajas; *De la sala de clases a la lucha de clases* (2016, 100 min, digital, color), de Renato Dennis.

3 Rancière (2007) propone como «desacuerdo» una forma de disputa, en tanto racionalidades distintas comparten y no comparten un mismo logos. Es una situación de habla en la que «uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro» (2007, 9). Así entendida, la política es más un sitio conflictivo para el surgimiento disruptor de un ente que busca ser contabilizado como miembro en una comunidad, y no un espacio de acuerdos consensuados.

de estudiantes a una mesa de discusión entre políticos y el ministro de Educación ante los medios de comunicación. Los estudiantes llenan la sala y vociferan su petitorio, el ministro sale molesto. Esta «funa» del proceder burocrático policial⁴ deja clara la oposición entre demandantes y demandados, asociada a un alzamiento y una querrella entre generaciones.⁵

Luego, la introducción del documental, lo mismo que otros, repasa el origen del movimiento estudiantil, asociándolo a otras demandas anteriores: la reivindicación territorial mapuche, la oposición a la dictadura, la «Revolución Pingüina» de 2006, y las protestas por Hidroaysén del mismo 2011. Los nuevos actores y su demanda, por lo tanto, no son tan «nuevos»: corresponden a nuevas necesidades, actualizándolas; y tampoco son tan solitarios: se les señala como los últimos en aparecer en una serie de alzadas históricas contra el Estado.

Otro aspecto, muy importante, que deja notar este documental (así como también los demás) es la idea de Estado-policial que se impugna como heredero de la dictadura y su impronta mercantilista neoliberal, ya sea encarnada en sus presidentes (los de la Concertación y Piñera), como pertenecientes a un único ente que maneja la gubernamentalidad: el poder económico, la clase política, los poderes del Estado. De esa abstracción se desprende, en casi todos los documentales analizados, la figuración del proceder eminentemente concreto y material al que le corresponde un actuar represivo directo: las fuerzas policiales

-
- 4 Según Rancière (2007) el orden policial, a diferencia de la política, está constituido por la distribución del poder en torno al Estado, por partidos políticos, y fundamentado en normativas jurídicas. Este orden consiste en una normalización que garantice la permanencia y reproducción de una estructura de dominación gubernamental.
- 5 Así entendido, en tanto la «política» presupone un acto de ruptura con el orden «policial», la demanda estudiantil es el cuestionamiento que busca desestructurar el orden policial relativo al ámbito educacional fundado por la dictadura y ahondado por la Concertación. Sin embargo, como apunta Osvaldo Blanco (2012), como futuros agentes del mercado laboral, los estudiantes enfrentan un dilema que imbrica ambos órdenes, policial y político, en tanto el trasfondo del conflicto es de «lucha de clases»: «los estudiantes no sólo deben buscar una política de redistribución, sino que, más profundamente, una de reconocimiento total a ser sujetos en materias de educación. [...] Ello permite no ahogar el movimiento en lo netamente educativo (policial), abriéndose la brecha política hacia la capacidad de ensamblaje con otros movimientos, sindicatos, gremios, federaciones, sobrepasando la singularidad de la categorización ‘policial’» (2012, 6).

militarizadas. Gran parte del metraje de estos documentales tiene que ver con el seguimiento de las marchas por el centro de Santiago y la demostración de la fuerza bruta ejercida por carabineros para dispersar a los movilizados (de todo tipo, no sólo estudiantes, aunque estos sean el principal foco reprimido). Carros lanzagua, buses de retención, lacrimógenas, golpes, persecuciones, abundan en las imágenes como efecto respuesta a la ocupación callejera. Acá podemos pensar en el estilo «cine directo», que muestra las acciones represivas como recurso contraargumentativo de la representación que la televisión hace de los asistentes, a los que reduce al término «encapuchados», asociando los estudiantes al terrorismo. Sin embargo, aunque aparezcan destrozos del espacio público, son pocos los encapuchados que muestran los documentales, y la violencia física principalmente es llevada por los carabineros o «los pacos».

Como contrafigura del paco-represor en tanto delegado del orden policial, este documental y otros hacen hincapié en el aspecto novedoso y «positivo» que fue caracterizando a la masa callejera en sus marchas. Desde un punto de vista simbólico, se puede reconocer en ellas una alteración del orden arquitectónico. «El movimiento del cuerpo identificado como masa cívica sobre la ciudad y la coreografía que se puede ver, induce a interpretaciones de cómo la marcha y las obras cívicas entran en tensión, se relacionan y se vinculan» (Vergara 2012, 11). Aquí resulta importante, sobre todo, el recorte que hace *Ya no basta con marchar*. Para este caso, el recurso de las tomas cámara en mano de la calle, montadas con entrevistas, es utilizado para retratar a grupos de estudiantes-activistas que pertenecen al ámbito de las carreras de arte, y al novedoso repertorio de *performances* en las marchas y en eventos masivos sin carácter político. La finalidad de estas intervenciones era quebrar el bloqueo informativo que mantenían tanto fuentes del gobierno y el Ministerio de Educación como de los medios de comunicación (descontando el uso efectivo de las debutantes «redes sociales» por parte de los estudiantes). «Lo que en los poderes del estado aparecía como un baile de máscaras que cubría oscuras intenciones y negociados con demagogia, en los estudiantes, por el contrario, tomó la insólita forma de carnaval

discursivo, proponiendo sus contenidos críticos desde la corporeidad» (Mardones et al 2012, 11). En el documental se aprecia cómo el trabajo activista de una porción del cuerpo estudiantil movilizado aparece mediando en el trance de las demandas como *performer*, alguien que vincula vida y arte en el contexto de las movilizaciones. El estudiante reflexivo que concibe la marcha ya no como una aglomeración en movimiento sin más rostro que el adusto compromiso político, sino que cambia esa actitud en favor de una mirada festiva, carnavalesca. En la masa compacta de uniformes escolares y sujetos recurrentes va apareciendo otro tipo de subjetividades –abuelos, gays, perros callejeros, etcétera– y conatos de manifestaciones que no son las típicas de las marchas. Danzas, música, disfraces, se suman a las consignas gritadas y los carteles, surgiendo por aquí y por allá, como borbotones dentro de la masividad: heterogeneidad dentro de lo homogéneo. Si las marchas de los años 2011-2012 fueron de las más masivas desde el retorno de la democracia, parte relevante de su particularidad fue este florecimiento de apariciones.

Durante aquel tiempo las actividades de tipo *performático* fueron incrementándose, dando cuenta de nuevas posibilidades de imaginarios juveniles que, de no mediar el contexto, jamás hubieran surgido en el espacio público. Si, por una parte, algunas *performances* se realizaban dentro de las marchas como actos paródicos (los evangélicos, por ejemplo), o la danza y música marcaban el ritmo a los cuerpos marchantes, otras (como el *Thriller por la educación*, frente a La Moneda y bajo la bandera chilena) demostraban la alimentación desde las industrias culturales que los jóvenes subvertían. Con ello no sólo apelaban al reconocimiento y al aumento de la convocatoria a la acción performativa; también funcionaba como táctica de posicionamiento mediático. Así, el documental rescata la transmisión del *Thriller* por el noticiero de Canal 13 y la reacción jocosa del conductor. Esta reintegración del espectáculo en la calle, dentro del espectáculo debordiano, es criticada por el documental al contextualizar la pertinencia de la *performance* que intenta desviar al video de Michael Jackson en tanto significativo vacío. Al documental, en cambio, le interesa la función apelativa de la *performance*, por eso

las entrevistas a quienes concibieron esas expresiones en marchas y otros espacios (como en un partido de fútbol de la selección chilena) rescatan la intención por visibilizar el movimiento social y provocar una reflexión. El rol del estudiante-artista, en tanto, pasa en cierta forma a invocarse como reminiscente del «espectador emancipado» evocado por Rancière (2010). Ya no es apenas un espectador que confluye en la masa de quienes marchan; también se hace parte de ella y la transforma por dentro en espectáculo para otros espectadores: el resto de quienes marchan, la ciudadanía que pasa ante la marcha y las cámaras que lo reproducirán en los hogares.

Claro está que, como se hace ver al final del documental, «ya no basta con marchar»; pero tampoco el arte basta para emancipar o lograr el propósito político. La inquietud que los *performers* tienen de que sus acciones sean, por efímeras, reducidas a nada, sin impacto real, trae consigo la implicancia del arte político y la politización del arte.⁶ Se puede apreciar en el discurso de los entrevistados cierta «ingenuidad teórica» respecto a sus actividades, acerca de cuánto influyó en su proceso vital y artístico ese periodo de conjunción arte-vida, y qué conclusiones subjetivas podrían haber obtenido, más allá del aporte que proporcionaron a la visibilidad del movimiento estudiantil.

Desde otra vereda, en el caso de *Si escuchas atentamente*, a diferencia de *La primavera de Chile* y *Ya no basta con marchar*, su eje se encuentra desplazado a un grupo escolar que no pone su interés en la demanda educativa sino que, en cierta forma, la implica yendo más allá. Mediante cuatro compañeros de octavo básico que asisten a una escuela municipalizada, en él se configuran inquietudes relativas a la precariedad de recursos económicos y culturales que trasciende la demanda estudiantil: su realidad está marcada por falencias familiares y bajo desempeño académico. Se vislumbra

6 Rancière habla de una paradoja en que el arte choca con las intenciones del artista bajo la forma de una intervención en el mundo real, en cuanto este es siempre una invención social, una «ficción dominante» (2010, 77). El arte no sería una práctica movilizadora de una política externa a él, ni forma de acción colectiva; más bien su función es oponerse al consenso mediante «formas de un sentido común polémico» (Ibídem).

la imposibilidad de responder al arquetipo laboral de la sociedad chilena neoliberal y la incapacidad de imaginar una alternativa subjetiva; para no hablar de una ya imposible esperanza social como la que reivindican los movimientos sociales. Síntomas de neurosis se perciben como probables conformaciones del devenir psicológico de los estudiantes que, si bien no están explicitados, resultan atendibles en las entrevistas a lo largo de la película. El documental hace que nos preguntemos de qué sirve la gratuidad si la educación consiste únicamente en ser un eslabón para llegar a ser profesional.

Sin embargo, más allá de esta implicación, es en los mecanismos de representación que el documental adquiere un estatus de trabajo cinematográfico político. Mediante una organización distanciada y formalista de los mismos recursos de planos callejeros y entrevistas, el documental conforma una dimensión simbólica más potente que el registro realista urgente apreciado en las otras películas. La banda sonora de voces es uno de los principales mecanismos de construcción narrativa del documental; esto consiste en extraer la voz de la imagen del estudiante que la profiere para montarla en *off* sobre otras imágenes, con lo cual establece como economía audiovisual una mirada *extrañada*. En varias ocasiones se usa el recurso de voz en *off* con imágenes de la Línea 4 del Metro y la autopista Vespucio Sur, ubicadas cerca del colegio. La especificidad del espacio se va componiendo y descomponiendo a lo largo de la película mediante los tipos de encuadre con un énfasis casi abstracto.⁷ Se trata de una zona donde se fundó la población Nueva Habana durante el gobierno de la Unidad Popular, y que durante la dictadura se rebautizó como Nuevo Amanecer. En cambio, cuando los chicos son retratados en espacios más acorde a sus deseos, es que la imágenes se impregnan de subjetividad, aunque no por ello se abandona el extrañamiento: un muchacho montado a caballo en un descampado, el uso de ralentí

7 Esto resulta interesante, como ejemplo de lo que Catalá describe como «silencio de la imagen», en tanto el silencio «[...] no puede considerarse un simple vacío, sino que es un vacío significativo» (2012, 20). Esas imágenes de «no-lugares» rellenan mediante la voz el silencio discursivo del vacío cultural generado por las construcciones, logrando así configurar un discurso *otro* que alegoriza aquellos espacios reales (60-70).

y oscuridad cuando dos chicas están en una disco, o el paseo a una feria tipo Fantasilandia, son momentos que permiten apreciar otros enfoques con que el documental resignifica individualidades, cuerpos y experiencias que no se relacionan con la escolaridad o el porvenir.

Por otra parte, el sentido de futuro y pasado parecen perdidos; la presencia de adultos (profesores y padres) es elidida casi completamente, salvo en ocasiones significativas. Un profesor les presenta opciones que imparte la casa de estudios que promueve, pero su estrategia es ridícula: coloca un video que asemeja una estética de videojuego y que carece de cualquier contenido informativo. Otro maestro pasa un video documental sobre la fundación de la Nueva Habana, donde vemos el testimonio de un joven poblador de esa época, que habla de compromiso y esperanza. Pero los estudiantes se ven aburridos, son ajenos a cualquier tipo de bombardeo ideológico explícito: son recipientes vacíos pasivos, sin sentido comunitario. La secuencia de la graduación de octavo básico, hacia el final, es decidora. Mientras la directora del establecimiento pronuncia en *off* su discurso, la imagen pasa a mostrar el ambiente precario al interior de una sala de clases, contrariando el mensaje de la mujer que exige responsabilidad a sus alumnos.

La insistencia evidenciada por el documental revela una perversión institucional; relaciona lucro, falta de oportunidades y desigualdad económica en la educación, sobre la base de la idea foucaultiana de la institucionalidad como mecanismo biopolítico: chicos a los que se le pide sean adultos cuando están empezando su adolescencia, a los que se le intenta introyectar culpa por actos y conductas propias y ajenas, al mismo tiempo que se les fuerza a decidir su futuro.

Tenemos, entonces, una visión despersonalizada sobre la ciudad, donde no hay encuentro posible, sólo disyunción; la pérdida del sentido histórico, el fin de la comunidad y el triunfo de las mediaciones neoliberales (plataformas viales, medios de comunicación, formas de vida urbanas, individualización). En el documental, complementando formalmente el discurso de los otros ejemplos, se proyecta la idea de bancarrota en la institucionalidad educacional, entendida esta como instancia formativa y normativa cuyo fin es la promoción de

individuos funcionales (da lo mismo si exitosos o no) al mercado laboral. Es decir, lo opuesto de la demanda estudiantil. Pero, como hemos visto en estos documentales, lo que se visibiliza en el desacuerdo con el orden policial planteado por los estudiantes es la conjunción de demandas históricas, la sociabilidad comunitaria y la acción resignificante del espacio cívico, que lo definen como movimiento social. En todos estos filmes se hace patente que uno de los motivos subyacentes a la consigna «por una educación gratuita y de calidad» consiste en una crítica que trata de impugnar al *statu quo*, lo que permite apreciar la dimensión final de su irrupción en el panorama social y político chileno, una que el cine también trató de consignar.

Bibliografía

- BLANCO, OSVALDO (2012). «Reconocimiento y lucha política en el movimiento estudiantil chileno». *Archivo general del movimiento estudiantil*. En <<https://lnkd.in/eSCMR8R>> [Consulta: 24/04/2018].
- CATALÁ, JOSEP M. (2012). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrila.
- MARDONES, ANTONIA, EILEEN KARMY, ALEJANDRA VARGAS y LORENA ARDITO (2012). «Al calor de la cumbia el 'invierno chileno' es más sabroso: Discurso y performance en el movimiento estudiantil chileno». *Archivo general del movimiento estudiantil*. En <<https://lnkd.in/eSCMR8R>> [Consulta: 24/04/2018].
- RANCIÈRE, JACQUES (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- VERGARA, FRANCISCO (2012). «Coreografía de la protesta: El cuerpo, la ciudad y sus transformaciones efímeras». *Revista Diseño urbano y paisaje*. Universidad Central de Chile. 9(23): 121-130.

Géneros y otros formatos

El policial semidocumental en Argentina: la trilogía de Don Napy

PABLO LANZA¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

Resumen

El término «semidocumental» fue acuñado en las décadas del cuarenta y cincuenta para referirse a un ciclo de películas estadounidenses realizadas en la inmediata posguerra, las cuales compartían una serie de elementos, como la filmación en locaciones. A pocos años de comenzado el ciclo, en Argentina se realizaron varios filmes que fueron bautizados así, «semidocumentales», desde la publicidad. La trilogía del director Don Napy –*Captura recomendada* (1950), *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952)– probablemente es el ejemplo más renombrado de este estilo. La crítica del periodo y la bibliografía posterior han argumentado que son los filmes que más se acercan a la acepción estadounidense de esta modalidad; sin embargo, un análisis de estos policiales demuestra que bebieron de diversas fuentes, entre ellas de medios como la prensa gráfica y la radio.

Palabras clave: policial, semidocumental, Don Napy

En su clásica *Historia del cine argentino*, el crítico Domingo Di Núbila titula el apartado referente al policial *Apenas un delincuente* (1949, 88 min, 35mm, b/n), de Hugo Fregonese, de la siguiente manera: «Fregonese y la escuela semidocumental». La asociación del policial

1 Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente en esta misma casa de estudios e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE). Miembro del comité editorial de la revista digital *Cine documental*, y coautor de los libros *Pantallas transnacionales* (2017) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010).

con la palabra documental puede llegar a resultar un tanto inusual, pero hacia fines de los cuarenta y hasta mediados de los cincuenta el «semidocumental» hacía referencia a un tipo de filme reconocible para la crítica y los espectadores del periodo.

El término semidocumental fue aplicado por primera vez para referirse a un ciclo de películas estadounidenses realizadas en la inmediata posguerra, las cuales solían compartir una serie de elementos específicos, sobre las que me detendré a continuación². El trabajo pionero sobre el cine negro de los franceses Raymond Borde y Etienne Chaumeton incluye a estos filmes dentro de su recorrido histórico del policial, señalando una serie de diferencias entre lo que denominan «serie negra» y los «documentales policiales». Los autores describen a estos últimos de la siguiente manera: «cintas que tienen por característica describir una investigación criminal siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial» (1958, 14). La principal diferencia entre el semidocumental y el filme *noir*, según los autores, es una cuestión de enfoque:

en el documental, la muerte está considerada desde afuera, desde el punto de vista de la policía oficial; en la película negra, desde adentro, desde el punto de vista de los criminales. [...] La segunda diferencia es de orden moral y acaso más esencial aún. Es tradición del documental policial presentar a los pesquisas como hombres íntegros, incorruptibles y valientes. [...] Película moralizadora, el documental norteamericano es en realidad un documento a la gloria de la policía (1958, 14-15).

Por último, otra de las principales características de estas cintas es la filmación en locaciones, que busca otorgar veracidad a los hechos relatados, y que también puede considerarse como una (particular) forma de adopción del neorrealismo italiano.

Los estudios sobre el cine policial argentino del periodo clásico-industrial suelen postular que *Apenas un delincuente* inauguró el

2 El primer policial semidocumental fue *La casa de la calle 92* (*House on 92nd Street*, 1945, 88 min, 35mm, b/n), de Henry Hathaway, al que seguirían otros como *13 Rue Madeleine* (1947, 95 min, 35mm, b/n) y *Yo creo en ti* (*Call Northside 777*, 1947, 112 min, 35mm, b/n), del mismo autor; *Crimen sin castigo* (*Boomerang!*, 1947, 88 min, 35mm, b/n), de Elia Kazan; y *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948, 96 min, 35mm, b/n), de Jules Dassin, entre otros.

estilo en nuestro país, el cual fue rápidamente adoptado por distintos estudios y realizadores que participaron de esta modalidad durante los años del peronismo (Tassara 1993; Goity 2000; Blanco Pazos y Clemente 2004). Al igual que los filmes realizados en Estados Unidos, estos bebieron de múltiples fuentes para crear una amalgama específica que incluyó no sólo diversos estilos cinematográficos (los noticieros y el neorrealismo italiano), sino también el diálogo con otros medios, como la prensa gráfica y la radio.

El semidocumental según Don Napy

El principal artífice de esta «escuela» fue Don Napy (Luis Napoleón Duclout, 1909-1962), gracias a su trilogía policial *Captura recomendada* (1950, 90 min, 35mm, b/n), *Camino al crimen* (1951, 82 min, 35mm, b/n) y *Mala gente* (1952, 97 min, 35mm, b/n). La misma ha sido descrita como inspirada «en el por entonces exitoso estilo semidocumental de *La ciudad desnuda*» (Rivera 1996, 204) y, si bien a primera vista puede argumentarse que son los filmes argentinos que más se acercan a la acepción estadounidense de esta modalidad, dicha afirmación necesita ser matizada por múltiples motivos.

El primero de ellos concierne al universo radial del que Napy procedía, y del cual traslada elementos,³ entre ellos gran parte de su elenco; varios de estos actores encaran su debut en la gran pantalla con estos filmes: Hilda Bernard, Tato Bores y Eduardo Rudy, entre otros. Este último actor participó en los tres filmes, encarnando en *Captura recomendada* y *Camino al crimen* a un mismo personaje: el inspector Campos. A este elemento podríamos agregar la estructura episódica de dos de los filmes (*Captura recomendada* y *Mala gente*), poco habitual en el cine. Lila Caimari resume al radioteatro *Ronda policial* con las siguientes palabras: «dramatizaba, desde un punto de vista anclado en la visión policial, situaciones de peligro en las que eran puestos en valor los saberes y calidades morales de los agentes del orden callejero» (2004, 219), esto con el objetivo de presentar

3 El mismo año en que estrenó *Captura recomendada*, Napy codirigió con Fernando Bolín la adaptación al cine del popular radioteatro *Los Pérez García* (1950, 75 min, 35mm, b/n).

una versión en sintonía con las instituciones. Esta serie solía dedicar capítulos de forma específica a los distintos «peligros de la vida cotidiana» (2004, 220) y «evocaba la miseria de la oculta ciudad marginal, una miseria que era deplorada, pero también temida» (2004, 221). Esta descripción se aplica a *Captura recomendada*, que consiste de tres episodios sobre «la peca, el tráfico de alcaloides, el asalto y la historia verídica de los pistoleros», y a *Mala gente*, con relatos sobre «famosos robos, cuentos del tío y crímenes [...] arrancadas de los archivos policiales», como señalaban sus publicidades.

Además de estos lazos con la radio, se pueden observar en los filmes diversas instancias en las que se hace mención a otros medios de comunicación. Entre ellas, en *Camino al crimen* son las portadas del diario *Crítica* las que exhiben los asaltos cometidos por los criminales, mientras que *Captura recomendada* contiene una escena, al comienzo, en la que se presenta un desfile de once periodistas, que se introducen diciendo su nombre y explicitando el medio para el que trabajan.

Por otro lado, Napy fue un cineasta que estuvo involucrado en el campo de la no ficción en, al menos, dos filmes. El primero de ellos se trata justamente de un híbrido titulado *Vértigo* (1936, 77 min, 35mm, b/n), realizado a cuatro manos con Emilio Karstulovic, con motivo de la competencia Gran Premio Internacional Automovilístico Virginio F. Grego, que se llevó a cabo ese mismo año en la ciudad de Santiago de Chile. El papel de Napy en este filme consistió en el rodaje de «una historia melodramática sobre un joven cuya vocación por el automovilismo lo enfrenta a su familia» (Blanco Pazos y Clemente 2004, 474), que debía intercalarse con el material filmado por Karstulovic, pero que fue descartada finalmente por el productor (Manrupe y Portela 2001).⁴ La segunda de las experiencias, posterior a la de la trilogía que nos ocupa, fue la realización de la notoria *Buenos Aires en relieve* (1954), «la primera película argentina tridimensional totalmente realizada por técnicos y sistema netamente argentinos»,

4 No hemos podido rastrear una copia del filme hasta el momento de la escritura de este artículo, por lo que no sabemos si ha sobrevivido parcial o totalmente.

tal como rezan los títulos iniciales. Este medimetraje, de claros objetivos propagandísticos, presenta un recorrido por la capital del país, destacando el desarrollo de la ciudad promovido por el gobierno peronista, y se puede incluir dentro de la modalidad expositiva del documental (Nichols 1997) gracias a la narración en *off*.⁵ En esta modalidad la voz no posee cuerpo y es la encargada de interpretar las imágenes, es «una forma de discurso directo, [que] habla sin mediación al público, pasando por alto a los ‘personajes’ estableciendo una complicidad entre sí misma y el espectador» (Doane 1980, 42), punto que retomaremos más adelante.

Como hemos mencionado, una de las principales características de los semidocumentales es la representación laudatoria que hacen de las fuerzas de la ley, y los filmes de Napy se incluyen claramente dentro de esta concepción. La cercanía del realizador con el gobierno peronista se traduce en la estructura de personajes y el retrato que se hace de la policía en sus filmes. Esto se demuestra en diversas instancias, desde los agradecimientos a la Prefectura Nacional Marítima y a la Gendarmería Nacional, la dedicatoria al «personal y sus internos que intervino en los hechos que se muestran», y el escudo de la Nación en los títulos, hasta la exhibición de los adelantos tecnológicos utilizados para la captura de los criminales.

Uno de los episodios de *Captura recomendada* exhibe cómo la policía logra rastrear a los criminales a partir del análisis de una de las balas recuperadas de la escena del crimen. La voz del inspector Campos relata: «Las estrías que dejan todas las armas en el plomo de las balas fue fotografiada [sic] en su desarrollo circular con el *Aparato Fotocomparador Sistema Argentino Belaunde*». En *Camino al crimen* la pista es el *rouge* de un pintalabios en un libro, el cual deben comparar con la muestra de una taza; una vez más, Campos explica al espectador: «Para eso recurrimos al *Espectógrafo*, extraordinario aparato que sirve para analizar la luz en general y la que emiten los cuerpos en su combustión. Se establece entonces con precisión si están

5 Buenos Aires en relieve fue objeto reciente de una restauración, y actualmente se encuentra disponible en la plataforma online cine.ar: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4895>

constituidos por las mismas materias». Estas escenas, muy similares a las del filme *La casa de la calle 92* —que inauguró el estilo— exponen al espectador con lujo de detalle la metodología de investigación de la policía, el aspecto *procedural* del relato, y encarnan el punto de mayor contacto con la estética documental: imágenes de la policía científica analizando las pruebas con el relato de Rudy en *off*.

Otra cuestión importante es que cada uno de los filmes propone distintas formas de enmarcar los relatos, evidenciando el dispositivo cinematográfico. Las tres historias que componen *Captura recomendada* son relatadas por el inspector Campos a un periodista que lo entrevista, con el objetivo de «contarle al público la vida y el trabajo» de la policía. Además de funcionar como sostén narrativo y como una forma de justificar la utilización de los *flashbacks*, la noción de la entrevista apunta a la búsqueda de veracidad. Si bien la voz que guía la narración es la del personaje de Campos —y no una instancia externa, como suele trabajar la modalidad expositiva del documental— no resulta un dato menor que Rudy haya sido el relator del noticiero cinematográfico *Sucesos argentinos* (1938-1972, 8 min, 35mm, b/n), y que por lo tanto se lo identificara «como la voz del gobierno, que aseveraba y aconsejaba» (Kriger s/f, 13) de forma semanal a los espectadores.

En *Mala gente*, el otro filme episódico de la trilogía, se emplea una estructura distinta para resaltar el carácter verídico de los relatos, a la vez que evidencia la instancia de investigación para la realización del filme. La misma abre con una voz *over*, diciendo:

1.500 vidas refugian aquí sus recuerdos, sus remordimientos, sus esperanzas. Cada una de ellas serviría de tema para escribir un libro. Los autores de esta película vienen ahora aquí, a buscar el tema para escribir un libro cinematográfico. Y eligen una historia. La historia de un hombre que hace muy poco tiempo conmovió la opinión pública.

Las primeras imágenes muestran las siluetas de dos hombres ingresando a la prisión para entrevistar al ladrón; el anonimato de estas figuras parece sugerir la autenticidad del relato. En el segundo relato se escenifica un viaje al interior del país para, en este caso, ofrecernos una serie de planos del verdadero sujeto estafado, interpretado por Tato Bores.

No todos los protagonistas de hechos reales estaban en la cárcel. Para encontrar a otros de ellos, los autores tuvieron que hacer un largo viaje hasta una provincia andina. [...] En un pueblito de La Rioja vive el principal actor de esta divertida y auténtica historia. Aquí lo tienen, filmado a la luz de dos faroles a querosén, corroborando los datos suministrados por el personal de defraudaciones y estafas.

Por último, en el caso de *Camino al crimen*, se construye un complicado juego de espejos para introducir la narración. Las primeras imágenes presentan a un equipo de filmación de cine a punto de comenzar un rodaje, al que llega «el famoso» inspector Campos, «uno de los protagonistas de esto que ahora va a ser una película, pero que un día fue realidad». Campos, que llega al rodaje con su hijo, profiere un discurso a los trabajadores para resaltar la moraleja y la importancia de su labor:

Está por llegar uno de los protagonistas de esto que van a filmar. Les va a gustar. Es un muchacho simpático, inteligente pero que un día equivocó el camino por culpa de unos compañeros, malos compañeros, muchachos influenciados por malas novelas, por películas en que el pistolero se convierte en héroe. Las andanzas de todos ellos, lo que ustedes van a llevar al cine sé que es un poco amargo. No importa: servirá de enseñanza, también son amargas las medicinas... pero curan.

Acto seguido, el filme deja paso al *flashback* con la voz de Campos narrando, para regresar al plató una vez que concluye el relato. De esta forma, la historia «verdadera» que se nos presenta es aquella protagonizada por un personaje ficcional, el inspector Campos, mientras que la supuesta película de ficción que está por rodarse nunca será escenificada. Estas estrategias de autorreferencialidad, que parecieran acercar al filme a la modernidad en un temprano periodo de la cinematografía argentina, tienen el propósito de acentuar el realismo y la autenticidad de las historias, a la vez que funcionan explicitando la moraleja y la alabanza a la institución policial.

A modo de conclusión, podemos señalar que a partir del análisis de los filmes hemos podido extraer una serie de observaciones sobre el estilo semidocumental en el policial argentino. La etiqueta documental funciona en ellos como sinónimo de realismo, pero más

aún, dada la exaltación de las fuerzas policiales y su colaboración en la realización de los filmes, podríamos aseverar que también resalta el carácter de propaganda de la no ficción, y en particular de los noticieros. Dentro de este estilo transnacional podemos rastrear una serie de peculiaridades que le otorgan originalidad a los filmes de Napy, en comparación con sus contrapartes estadounidenses: la relación con los noticieros, radios y medios gráficos, la poco habitual exhibición de la instancia de enunciación, y el carácter episódico que permite combinar distintos tonos y registros en una misma película.

Bibliografía

- BLANCO PAZOS, ROBERTO y RAÚL CLEMENTE (2004). *De La fuga a La fuga. Diccionario de films policiales*. Buenos Aires: Corregidor.
- BORDE, RAYMOND y ETIENNE CHAUMETON (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- CAIMARI, LILA (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- DI NÚBILA, DOMINGO (1959). *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DOANE, MARY ANN (1980). «The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space». *Cinema/Sound* 60: 33-50.
- GORTY, ELENA (2000). «Cine policial. Claroscuro y política». En Claudio España (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 400-473.
- KRIGER, CLARA (s/f). *El noticiero Sucesos Argentinos*. En: <<http://www.gstn.com.ar/facultad/web/wp-content/uploads/2013/05/kriger.pdf>> [Consulta: 29/03/2018].
- MANRUPE, RAÚL y MARÍA ALEJANDRA PORTELA (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- NICHOLS, BILL (1997). *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós.
- RIVERA, JORGE B. (1996). «La temática policial en el cine argentino». En Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue. 201-207.
- TASSARA, MABEL (1993). «El policial. La escritura y los estilos». En Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena. 147-167.

El derecho a la identidad y la reescritura de la propia historia en la narrativa seriada argentina: *23 pares* (2012) de Albertina Carri

CAROLINA SORIA¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

Resumen

Entre 2009 y 2015 el panorama de la ficción televisiva argentina vivió una proliferación de la narrativa seriada, a cargo de dramaturgos y cineastas provenientes del campo cultural nacional. Este incremento fue fomentado por el Estado a partir de diversas políticas públicas emanadas de los ámbitos legislativo, tecnológico e institucional. Dentro de este contexto analizamos la serie *23 pares* (2012), de la realizadora Albertina Carri, cuyas historias se basan en investigaciones de casos reales que giran en torno a la certeza científica de las pruebas de ADN y su impacto en la sociedad. Los objetivos de este trabajo son identificar las marcas enunciativas que definen la poética individual de la realizadora, asociada a la temática de la identidad; y reflexionar sobre dicho tema a partir de una de las historias dramatizadas en esta serie.

Palabras clave: narrativa seriada, televisión, identidad

Dentro del panorama cultural argentino, entre los años 2009 y 2015 la ficción televisiva vivió un incremento de la narrativa seriada, la cual fue fomentada por el Estado a partir de determinadas políticas públicas, como la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), en el año 2009. La innovación de la Televisión

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y docente en esta misma universidad. Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es compiladora de *Cinegrafías. Ensayos sobre cine clásico y contemporáneo* (2017).

Digital Abierta (TDA), desarrollada en 2010, y el fomento institucional —a través de los concursos *Prime Time* promovidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios— constituyen el marco en el que se inscriben estas narrativas ficcionales. Las series realizadas por dramaturgos y cineastas representan un gran porcentaje de dichas narrativas y, en ellas, se observa el abordaje de tópicos actuales, como las nuevas y diversas formas de vivir el género, la sexualidad y el derecho a la identidad, en consonancia con otro conjunto de leyes impulsadas por el gobierno kirchnerista: el traslado del Banco Nacional de Datos Genéticos a la jurisdicción del Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación Productiva, en el año 2009, a partir de la sanción de la Ley 26.548; la Ley de Matrimonio Igualitario (26.618), en el año 2010; y la Ley de Identidad de Género (26.743), en el año 2012.

Dentro de este contexto, propongo analizar la serie *23 pares* (2012, 50 min, 13 episodios, HD, color) de la realizadora argentina Albertina Carri, cuyas historias se basan en investigaciones de casos reales, narradas por Viviana Bernath en su libro *ADN. El detector de mentiras* (2011). Allí la investigadora reúne numerosos testimonios, en los cuales la certeza científica de las pruebas de ADN es irrefutable al momento de establecer la verdad sobre la identidad biológica de las personas, la cual ha sido, por muchos años y por diferentes circunstancias y motivos, escamoteada, sustraída e ignorada.

Los objetivos de este trabajo son, por un lado, identificar una continuidad temática proveniente de la poética individual de Albertina Carri asociada a la identidad (genética, de género, sexual y política) y, por otro, reflexionar sobre dicho tema a partir de una de las historias de restitución de identidad en *23 pares*. Para ello, voy a detenerme en el análisis del tercer episodio, cuyo argumento se centra en el encuentro y recuperación de un hijo de desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina. Este tema atraviesa la vida personal de las autoras (Carri y la periodista Marta Dillon) en tanto hijas de desaparecidos y, si bien la serie no constituye un relato autobiográfico, ambas reconocen que en ella la experiencia personal

y ciertos elementos de la vida cotidiana se mezclan con la ficción (Reale 2012).

En relación con otras series televisivas de cineastas argentinos, en las que puede reconocerse el traspaso de su impronta escritural, la narrativa seriada propuesta por Carri resalta por la divergencia estilística respecto de su incursión televisiva previa (*Urgente*, 2007, 76 min, Betacam, color) como también de su experiencia en los largometrajes *No quiero volver a casa* (2000, 74 min, 35mm, b/n); *Los rubios* (2003, 89 min, 35mm, color); *Géminis* (2005, 85 min, 35mm, color); *La rabia* (2008, 83 min, 35mm, color); y *Cuatreros* (2016, 84 min, DCP, color, b/n). Los procedimientos narrativos frecuentados por la realizadora, ajenos a las convenciones y vinculados a su interés en reflexionar sobre las formas de representación, se abandonan en esta serie para asumir una narración clásica, estructurada de un modo convencional y que opera a través de la lógica causal como principio vector.

23 pares fue emitida inicialmente por Canal 9, y luego en el ciclo *Televisión por cineastas* del Canal INCAA TV (lanzado en 2010). La serie fue protagonizada por María Onetto, Érica Rivas y Fabián Vena. El título proviene del ámbito de la biología y la citogenética: el ser humano presenta 23 pares de cromosomas, estructuras organizadas formadas por ADN y proteínas, las cuales contienen la mayor parte de la información genética de un individuo.

La serie está conformada por una línea narrativa principal —el macrorelato que atañe a la vida familiar de los protagonistas, y que se desarrolla a lo largo de 13 episodios— y por 13 líneas narrativas secundarias y autoconclusivas. Las hermanas Iturrioz, una de ellas abogada y otra bióloga genetista, son requeridas en su laboratorio de biología molecular para resolver diferentes casos. Además de atender los conflictos de quienes les consultan, las hermanas deben desentrañar a lo largo de los episodios un enigma sobre el origen de su propia familia, que atañe principalmente al grado de parentesco de sus propios padres. En la mayoría de los episodios se problematiza la tensión entre la certeza incuestionable de las pruebas de ADN y la construcción de la identidad, la cual muchas veces trasciende los

resultados científicos, ya que se yergue desde los vínculos y elecciones afectivas, como también desde el contexto sociocultural en que se inscribe cada individuo. Como señala el subtítulo de la serie: «la sangre habla», pero no dice todo.

Es posible identificar ciertas continuidades que la serie establece con las indagaciones temáticas previas en los largometrajes de Albertina Carri. Coincidimos con Laurence Mullaly (2012) en que «la familia y los lazos entre los individuos que la componen son el tema central de toda su filmografía», y que «su cine explora de manera singular y cruda nuestra relación con la infancia, la violencia, el cuerpo, la sexualidad, la memoria; en otros términos, nuestra identidad». Todas estas relaciones son abordadas en *23 pares* a partir de los casos más diversos, en los cuales los análisis de laboratorio resultan indispensables: el reclamo de una herencia por parte de un hijo biológico; el embarazo de una niña violada por su padre; una demanda por paternidad, entre otros.

En el tercer capítulo, titulado «Shalom», surge la temática de los hijos de padres secuestrados durante el terrorismo de Estado iniciado en Argentina en 1976, y la búsqueda incansable de las Abuelas de Plaza de Mayo para dar con su paradero. Mariana Shumajer (Romina Paula), hija y sobrina de desaparecidos judíos, vive con su abuela (Adriana Aizemberg) y se une estratégicamente a un grupo nazi para acercarse a quien sospecha es su primo, Marcos, (Jorge Sesán), arrebatado de su madre y apropiado durante la dictadura militar. La protagonista se hace pasar por una simpatizante neonazi y deslumbra a su primo con su locuacidad y su aparente convicción sobre los ideales que él persigue. Se trata de la construcción consciente de una falsa identidad que busca derribar aquella que le fuera impuesta a su familiar, y que le permite acompañarlo en el proceso del descubrimiento de su verdadero origen. En esta secuencia inicial, *in medias res*, se sugiere que a Marcos ya le han inoculado la incertidumbre sobre su procedencia, cuestión que la protagonista aprovecha para convencerlo de que se realice los exámenes de ADN. Esta escena sintetiza la premisa del episodio, que concluye con los resultados de los análisis que confirman el parentesco de los personajes.

El capítulo alude a diferentes momentos de la lucha de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, constituida en 1977 con el objetivo de buscar, encontrar y restituir a sus familias legítimas a los niños nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura militar. Especialmente, la narración se asienta en los avances científicos que promovieron y posibilitaron la restitución de 127 nietos hasta marzo del año 2018. Al iniciar su búsqueda, las Abuelas alentaron a la comunidad científica internacional a encontrar el modo de identificar la probabilidad de parentesco entre un abuelo y su nieto «con la convicción de que la genética podía y debía ponerse al servicio de los derechos humanos» (Penchaszadeh 2008, 14). Esto se logró en 1984, en Estados Unidos, gracias a las pruebas de histocompatibilidad inmunológicas desarrolladas por Mary Claire King, lo que se denominó «índice de abuelidad» y que se aplicó en Argentina ese mismo año.²

También fueron las Abuelas quienes impulsaron los procesos judiciales contra los responsables de la dictadura y contra los apropiadores de sus nietos; procesos que se extendieron durante años y atravesaron diferentes momentos a partir de la restauración de la democracia.³ El tiempo de la narración de este capítulo se sitúa precisamente en 2012, año en que el dictador Jorge Rafael Videla fue condenado a 50 años de cárcel por el robo de bebés. Esta ubicación temporal la ofrece justamente el apropiador de Marcos, quien le dice, indignado, mientras lee las noticias de internet:

qué vergonzoso el trato que le dan al General Videla. Mirá esa foto, lo quieren mostrar vencido pero el General tiene unos huevos de oro, aplastó

2 También en la década del ochenta, las Abuelas de la Plaza de Mayo impulsaron la creación del Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG), un «archivo sistemático de material genético y muestras biológicas de familiares de personas que han sido secuestradas y desaparecidas durante la dictadura militar argentina», que nació por la Ley 23.511, aprobada en 1987 por el Congreso de la Nación. El BNDG es dependiente del Poder Ejecutivo.

3 Desde el proceso judicial conocido como Juicio a las Juntas, en 1985, durante la presidencia de Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989), pasando por la sanción de las leyes de impunidad —Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987) y los indultos de Menem (1989, 1990)— hasta llegar a la declaración de su nulidad e inconstitucionalidad en el 2003 y la reapertura de los numerosos casos, exigiendo la condena de los responsables.

a la subversión y sostiene cada uno de sus actos cuarenta años después, cuando estos cagones pretenden hacerse un festín con esos juicios de mierda.

Esta escena muestra un vínculo de respeto y cuidado del protagonista hacia quien cree que es su padre, un vínculo que se desintegra por completo en la siguiente escena que comparten, en la cual Marcos, ya enterado sobre la verdad de su origen, lo apunta con una pistola, lo acusa y lo insulta.

En el desarrollo de la serie se ponen en discusión los miedos y traumas que aún perviven en nuestra sociedad, haciendo referencia a casos de desaparición de personas una vez instaurada la democracia y que aún reclaman esclarecimiento y justicia. Luego de que la protagonista contacta a las dueñas del laboratorio para realizar la prueba de ADN —y pedirles completa discreción con respecto a su sospecha—, una de ellas se rehúsa, aludiendo al riesgo que implica realizar esa labor en su espacio de trabajo (que les pongan una bomba o que las maten son algunos de los temores que expresa): «¿ya te olvidaste de Julio López?»,⁴ pregunta. Finalmente, accede con la condición de que una vez que tengan el resultado vayan inmediatamente a la justicia. Al conocer la verdad, las responsables del laboratorio se preguntan sobre el procedimiento a seguir: ¿deben llamar al Banco Nacional de Datos Genético, o a Abuelas?

En 23 *pares* subyacen, acentuados en unos episodios más que en otros, los mecanismos propios del género policial y, en este caso, el tándem mentira-verdad funciona como articulador, estructurando la vida privada y la profesional de cada uno de los personajes. La verdad sale a la luz, en todos los casos, con las pruebas científicas del ADN, «un detector de mentiras» infalible, según Viviana Bernath. El laboratorio será el espacio, como expresa Yuszczuk (2012) «que reúna no sólo a las hermanas sino también lo biológico con lo detectivesco

4 Jorge Julio López fue víctima de la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar. Tras sobrevivir al terrorismo y brindar testimonio en el 2006 en la causa contra Miguel Etchecolatz (primer acusado por genocidio), desaparece en la ciudad de La Plata y hasta la fecha se desconoce su paradero.

y lo legal [...] y que permite anudar, como señala Carmen mientras atiende a su primer cliente, el pasado con el presente y el futuro».

El episodio finaliza con una conversación telefónica de los primos, en la que Marcos llora desconsoladamente. Es en este instante cuando se representa el inicio del duelo del protagonista, a partir del conocimiento sobre la verdad de su filiación, y comienza un proceso de «‘desidentificación’ de las falsas imágenes parentales, como paso previo a la asunción de su verdadera identidad» (Tesone 2014, 78). La prueba de ADN que esclarece la verdad de su origen implica necesariamente una reconfiguración inmediata en su esquema tanto emocional como mental. Sobre esto, Bernath —al explicar los efectos que producen los resultados de los exámenes— expresa que:

Estas emociones paradójicas son promovidas por un informe cuya única función aparente es transmitir la verdad de un hecho biológico y que, sin quererlo, se transforma en una poderosa herramienta que revela verdades desconocidas, mentiras sostenidas a través de los años, engaños impensados, ocultamientos que, incluso una vez salidos a la luz, pueden transformar la existencia y poner en tela de juicio todo lo vivido (Bernath 2011, 42).

Juan Eduardo Tesone (2014) plantea que la restitución de la identidad y de la propia historia, así como la restitución a la familia legítima, «es el paso previo y necesario para intentar una reparación del daño sufrido. Es evidente que el momento de la restitución es traumático [...], pero se trata de un trauma estructurante, a diferencia del trauma disolvente que había sufrido en el secuestro» (Tesone 2014, 78). En este episodio, el conocimiento del protagonista sobre su origen opera como «un acto fundante que se basa sobre la articulación de la verdad y de la justicia» (en Tesone, 78), y la clausura narrativa impone a su apropiador su justo castigo. Uno de los personajes lee en el diario que:

Luis Páez Valente (ex personal civil del ejército durante la última dictadura militar y apropiador de un bebé nacido durante el cautiverio de su madre) quedó detenido. En su confesión involucró al ex coronel del ejército Severino Villar como el entregador del bebé nacido en el centro clandestino de detención Campo de Mayo.

El plano final muestra un álbum de fotos en las manos de Marcos, aquel que su abuela había preparado junto a su prima para poder dárselo algún día. Este álbum representa, por un lado, la posibilidad de Marcos de reconstruir su genealogía y poner rostro a sus padres y familiares, y por otro, el inicio del proceso de construcción de su identidad, para reescribir su historia y establecer los lazos con su futuro.

El tema de la identidad en relación con la dictadura militar al que alude *23 pares* ya había sido abordado en la pantalla televisiva argentina durante la década anterior. En el año 2006, la telenovela *Montecristo* (2006, 60 min, 145 episodios, color) —producida y transmitida por Televisión Federal S.A (Telefe)— cosechó éxito a nivel nacional e internacional, y sirvió de antecedente a la realización, al año siguiente, de *Televisión por la identidad* (2007, 60 min, 3 episodios, color), en el mismo canal. Esta serie formó parte de un proyecto de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, y estuvo integrada por tres capítulos unitarios, todos dirigidos por Miguel Colom, en los cuales se abordaron casos de niños apropiados durante la dictadura y restituidos por las Abuelas. La repercusión de ambas ficciones fue crucial: en agosto de 2006, el diario *La Nación* publicaba: «La tira ‘Montecristo’ triplicó las consultas sobre identidad» (s/p), y en un año siete nietos recuperaron su identidad.

A modo de conclusión, considero que la elección por parte de Albertina Carri de una estructura narrativa clásica —la cual diverge estilísticamente de su obra previa, como se mencionó al comienzo de este trabajo— responde a la necesidad de ajustarse a las convenciones narrativas tradicionales de la televisión abierta. Como señala Mirta Varela, «las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas» (Varela 2012, 26). Por otro lado, y además de la confección de una narración desarrollada según patrones de coherencia, causalidad, realismo psicológico, y continuidad espacial y temporal, una de las críticas consultadas rescata justamente que ciertos elementos de la puesta en escena le aportan a la serie una cuota de verosimilitud

necesaria «para que el mensaje traspase el registro ficcional» (Respighi 2012). Un mensaje que responde a una problemática de importancia para la sociedad en general, y que formó parte de la agenda informativa de los medios de comunicación durante el periodo de su transmisión.

Bibliografía

- BERNATH, VIVIANA (2011). *ADN. El detector de mentiras*. Buenos Aires: Debate.
- MULLALY, LAURENCE (2012). «Albertina Carri: cineasta de la incomodidad». *Cinémas d'Amérique latine*, 20: 163-171.
- PENCHASZADEH, VÍCTOR B. (2008). «Prólogo» en Abuelas, *Las abuelas y la genética. El aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo. 11-14.
- REALE, VICTORIA (2012). «23 Pares: Identidades, amor y genética». *Revista Ñ. Clarín*, 28 de septiembre. En <https://www.clarin.com/television/albertina-carri-marta-dillon-23-pares-canal-9_o_SJ-fdEJhPQg.html> [Consulta: 20/03/2018].
- RESPIGHI, EMANUEL (2012). «Identidad más allá de los genes». *Página 12*, 12 de octubre. En <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-26703-2012-10-12.html>> [Consulta: 19/03/2018].
- TESONE, JUAN EDUARDO (2014). «El robo de la identidad de los niños: restitución de su identidad y el valor que adquiere la recuperación de sus nombres». *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*. 10(3): 71-83.
- YUSZCZUK, MARINA (2012). «Escrito en el cuerpo». *Página 12*, 23 de septiembre. En <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8250-2012-09-28.html>> [Consulta: 20/03/2018].
- VARELA, MIRTA (2012). «Del flujo interminable a la televisión de autor». En Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr. y Gilberto Alexandre Sobrinho (orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Volumen II. Portugal: Socine-Unicamp-Universidade de Algarve: 13-28.

Préstamos y tensiones: literatura y pintura en los filmes históricos

ALEJANDRA F. RODRÍGUEZ¹

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Resumen

El texto problematiza la construcción audiovisual del pasado, a partir de la indagación de dos casos de transposición literaria al cine de reconocidos escritores. Proponemos, también, reflexionar sobre los sentidos y usos que hacen estos filmes de pinturas que forman parte de la tradición visual de Argentina. Algunas de las preguntas que guían el trabajo son: ¿por qué, aún hoy, las películas ficcionales de tema histórico recurren a la iconografía de fines del siglo XIX para representar el pasado? ¿Qué sentidos nuevos adquieren estas pinturas al ser incluidas en el flujo cinematográfico? ¿Qué tensión trae el hecho de que los textos fuente sean literarios y que la puesta en escena ancle la narración en un referente histórico reconocible? ¿Qué cambios en la enunciación producen los diferentes contextos sociales en juego?

Palabras clave: Transposición literaria, transposición pictórica, filme histórico

El objetivo de este trabajo es contribuir a la reflexión sobre los modos en los que los filmes se apropian de textos literarios para construir sus propias versiones de la Historia en imágenes y acerca

1 Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad de San Martín. Docente investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes. Compiladora de *Tiempo Archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (2017); autora de *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (2015); y coautora de *Un país de película, la Historia Argentina que el cine nos contó* (2009), entre otros libros.

del papel que la pintura desempeña en la mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica. Para ello se analizan dos filmes: *La revolución es un Sueño Eterno* (2010, 110 min, color), del director Nemesio Juárez; y *Guerreros y cautivas* (1989, 95 min, color), dirigida por Edgardo Cozarinsky. Ambas comparten el hecho de ser versiones fílmicas de textos literarios de autores reconocidos: la primera es una adaptación de la novela homónima del escritor Andrés Rivera; la segunda es una coproducción entre Argentina y Suiza, basada en el cuento de Jorge Luis Borges «Historia del guerrero y la cautiva», publicado en 1949.

Ante la pregunta: ¿en qué consiste transponer un texto literario al cine?, Sergio Wolf sostiene que es un oxímoron, *es como olvidar recordando*. El texto fuente: «no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición» (Wolf 2001, 78). En ese sentido, concebimos la transposición como zona problemática, de diálogo entre artes y disciplinas, donde lo relevante en el análisis es dar cuenta de los cambios en la enunciación, entendida esta como efecto de sentido global del texto.

El argumento del filme *La revolución es un sueño eterno* se centra en el juicio que se le realiza a Juan José Castelli, representante de la Primera Junta y orador de la revolución, por conducta impropia y por su responsabilidad en las derrotas militares del ejército del Norte. El juicio y la proximidad de la muerte constituyen la ocasión para la reflexión sobre su pasado reciente, así como para pronunciarse sobre problemas cruciales de esos breves años revolucionarios. Son tres los juicios que atraviesa Castelli en la película: el de la justicia, encabezado por los mismos sectores sociales que vieron amenazados sus privilegios durante el proceso revolucionario; el de la muerte, que se avecina de la mano de un cáncer de lengua; y el de la historia, para la cual debe organizar sus papeles y dejar sus reflexiones por escrito.

El filme reemplaza el tono introspectivo de los soliloquios del protagonista por la puesta en escena de personajes que ya no están mediados por la voz de Castelli, lo que hace que se vuelvan autónomos y sufran modificaciones respecto del texto fuente. La modificación

principal recae sobre el propio protagonista, al que el filme construye como brazo armado de Mariano Moreno, sentido que lo aleja de la novela. Por su parte, Moreno es definido como el ideólogo de la revolución desde una puesta en escena que lo acerca a los líderes de las organizaciones guerrilleras de los setenta. Esto se observa en la secuencia en la que Moreno, sentado tras una mesa en el centro del cuadro y mirando a cámara, habla de la sangre derramada, justifica la violencia y ordena el fusilamiento de aquellos identificados con la reacción, mientras su voz en *off*, con las instrucciones precisas de las acciones a desarrollar, invade las escenas siguientes. Así, el montaje alterna las acciones de Castelli con los cuadros donde Moreno mueve los hilos del orador de la revolución y también los de la historia patria.

Si cada transposición implica una lectura nueva de la fuente a partir de los temas y preocupaciones de quien la encara (de cada época, de su formación ideológica), la relación de Castelli con la historia es otro de los ejes de distanciamiento de la película respecto de la novela de Rivera, pues Juárez ensaya una breve historia patria a través del relato de los años de la Revolución. Por ello es que se detiene a dar cuenta de algunos procesos históricos de una manera más lineal y menos fragmentaria e interrumpida que la fuente escrita, ensanchando temas apenas delineados en la novela. La película prioriza la acción-mostración de la historia sobre la reflexión íntima acerca de ella, que constituye el eje del texto escrito. Con estas decisiones, se distancia de la tradición borgeana de la novela y de su lectura cifrada que, según Waldegaray (2007), es característica de los años noventa, en los que se buscaba desestabilizar y desbanalizar el recuerdo. En el filme se restituyen nexos y relaciones que la novela había omitido deliberadamente. Por su parte, las locaciones elegidas (el Cabildo, la Plaza de Mayo, los caminos del norte) funcionan como íconos reconocibles e imponen al relato cierta perspectiva escolar de la historia. Esto se refuerza con la transposición pictórica, pues en las deliberaciones del Cabildo, el uso del espacio, la profundidad de campo, y la disposición de los cuerpos reproducen las posiciones del óleo *Cabildo abierto*, de Pedro Subercaseaux, que realizara el pintor desde Chile, en 1908, con motivo de la celebración del Centenario.

Podemos sostener que la aspiración realista que el cine histórico busca desde *La Revolución de Mayo* (1909, b/n) encuentra su clímax en estas secuencias. Como sostiene Héctor Kohen (2005), refiriéndose al contexto de producción de *La Revolución de Mayo*, las fórmulas rituales fueron inseparables de las imágenes iconográficas de nuestra historia, y tuvieron un efecto fuertemente normativo en la sociedad; se apeló al relato de ficción, a condición de que ese rasgo ficcional sea olvidado, transmutando el verosímil en verdadero para construir la genealogía heroica del patriciado. *La Revolución es un sueño eterno*, realizada un siglo después, asume la obra literaria y le da forma con los retazos de iconografía patria: un cielo amenazante y los paraguas del 25, el pueblo reunido alrededor del Cabildo clamando saber de qué se trata, entre otras escenas construidas desde un realismo fotográfico que vigoriza los residuos de educación patriótica, y los inscribe, no sin tensión, en un nuevo relato.

Por su parte, la presencia de los pueblos originarios, apenas mencionados en la fuente, cobra importancia dramática en el filme. La cuestión indígena es tematizada como expresión recurrente de la injusticia social y como evidencia de la necesidad de transformación de las estructuras sociales; y funciona, también, para caracterizar al protagonista como un revolucionario radical. A través de esta expansión de la fuente, se escuchan los debates abiertos a partir de la reforma constitucional de 1994,² en los que se restituye visibilidad a los pueblos originarios y el tema se impone en la agenda pública. Sin embargo, el análisis de los elementos estéticos da cuenta de lo residual, de la persistencia de formas cristalizadas de la representación. Esto es observable en la puesta en cuadro: Castelli proclama en Tiahuanaco la voluntad de la Junta, encuadrado desde un contrapicado que enaltece su figura y la acerca al cielo; desde ese lugar se dirige a los demás. Luego, la cámara descubre que él (al igual que sus segundos) están montados a caballo, lo que supone un plano de superioridad respecto

2 En la Constitución de 1994 se establecen derechos de las poblaciones indígenas y se garantiza el respeto a la identidad, educación bilingüe y propiedad comunitaria de las tierras. Por su parte, el Bicentenario renovó la pregunta por los pueblos originarios en la historia.

de los indígenas, que se hallan de pie. Unas escenas después, la voz de Castelli anuncia la llegada de los recuerdos de sus días en Chuquisaca. Un plano exhibe al protagonista oteando un horizonte en el que, a modo de fantasmas, aparecerá un grupo de indios desarropados que «trepan» hacia esas alturas, donde los esperan los revolucionarios, quienes destruyen las cadenas y los grilletes que los sometían. En ambas escenas se advierte una gran desigualdad espacial entre los indígenas y los revolucionarios.

Respecto del filme *Guerreros y cautivas*, este cuenta la llegada de una francesa³ a Trapalqué, un pueblo de frontera, en el que se entera de la existencia de una compatriota que fue cautiva de los indios. Se propone rescatarla para devolverla a la civilización, pero la cautiva se afirma en su identidad india. Se trata de una versión del cuento de Borges en el que se exponen dos historias: la de Droctulft, el guerrero; y la de la inglesa. Ambos confrontan su identidad con lo diferente, y dejan de ser lo que eran para encarnar lo otro. En la fuente, la mujer europea que opta por el desierto se presenta como reverso de la historia del soldado bárbaro que muere defendiendo la ciudad de Ravena. Si bien las historias se plantean como caras de la misma moneda, su valoración no es equivalente. La narración entiende la elección del soldado que viene de los márgenes, y es a través de su fascinación que se mira la ciudad de Ravena. La historia de la inglesa, en cambio, enuncia una mirada condenatoria sobre la barbarie; la cámara de Cozarinsky parece hacerse eco de esta perspectiva. Cuando en el filme aparece la cautiva, y es pensada como india, son los ojos de la europea los que la presentan desde una angulación en picado, lo que provoca el efecto de achatamiento. Sin embargo, cuando la cautiva se halla en la casa de Marguerite, o asiste a los festejos en el pueblo, se establece una relación de simetría. Tras el ataque del malón, esta relación se rompe, y la cámara la devuelve india, haciéndose eco de la perspectiva del cuento. Por otra parte, las páginas del cuento se expanden en el filme y dan lugar a nuevas perspectivas sobre la

3 El filme modifica la nacionalidad de la europea; podemos arriesgar que por motivos de la producción se elige una actriz francesa.

civilización: si en la fuente «civilización» y «barbarie» son polos antagónicos, en la película, la civilización es también barbarie, y se reproduce a partir de prácticas bárbaras. A nivel dramático todos los personajes se desplazan alternadamente entre ambos polos, a excepción de los indios, enclavados en la barbarie. Esto se advierte desde el título, pues de la precisión del cuento «Historia del guerrero y la cautiva» que refiere a esas dos historias individuales, la película se mueve hacia la ambigüedad de una situación donde todos los personajes son guerreros y también cautivos (López y Rodríguez 2009). Por su parte, si en la fuente el efecto de conjunto está centrado en la identidad y en la tensión entre civilización y barbarie, en el filme estas ideas se subordinan a la pregunta sobre la construcción de la nación. El encuadre muestra que más allá de ese estado que se está afirmando está lo inconmensurable, que se representa en el plano como territorio vacante, salvaje, características que se exacerban en el clímax, cuando la cautiva cruza nuevamente la línea que la separaba de su identidad india. Cozarinsky hiperboliza la elección de lo otro, y la sangre caliente no es de animal, como en el cuento, sino de un soldado que acaba de ser asesinado por los indios. Con esa sangre se pinta la cara y, en ese acto, elige la barbarie y declara la guerra a la civilización.

Oscar Steimberg (1998) sostiene que, a partir del cambio de soporte, se abre la posibilidad de ensayar indagaciones en universos complejos. Esto permite la emergencia de lecturas nuevas que, incluso, pueden quebrar el metadiscursio acerca del género de la obra transpuesta. En este sentido, si la película plantea los temas del cuento bajo la forma del drama, en el clímax se imponen el ritmo y los tópicos del *western*; los conflictos internos de los personajes se subordinan a la acción, y predomina la puesta en cuadro de grandes planos generales que valoran el paisaje. Es en este punto donde se recurre a la pintura de Ángel Della Valle: *La vuelta del malón* (1892). El filme, al igual que la obra pictórica, ubica en primer plano a un indio que esgrime en su lanza un objeto saqueado que no es litúrgico, sino una tetera de plata, pues, en el filme, los indios no son vistos como sacrílegos, sino como actores de una venganza que se manifiesta en la destrucción

del fuerte, reducto del Estado nacional y de la civilización. Un cielo oscurecido y amenazante conecta ambas obras, pero no es una tormenta la que se ciñe sobre la escena: es el cielo que se ennegrece como consecuencia del incendio del fuerte. En el cuadro, en cambio, la profanación parece haber desencadenado la tormenta, castigo divino. De esta manera, Cozarinsky reformula el enunciado de la pintura. Los indios no están robando mujeres ni profanando la fe, sino que atacan ese proyecto civilizatorio del fuerte. La inclusión de esta escena crea tensión en la representación de los indígenas, pues, si se los mostraba ataviados con ponchos y bombachas de campo, en la escena del ataque se impone el estereotipo del indio semidesnudo. Por otro lado, la secuencia fílmica retoma el sentido de la pictórica: se trata de «el último malón», pues, tras él, concluye la historia puesta en pantalla; a continuación, se monta un epílogo que cierra el sentido del texto: pese a ese último estertor indígena, el triunfo del Estado sobre el desierto y sus habitantes es irreversible.

Comentarios finales

En el afán de completar los vacíos audiovisuales y de hacer posible la evocación del pasado, el cine recurre, con fines estéticos y narrativos, a las representaciones icónicas. En ese sentido, la pintura desempeña un papel relevante de mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica (Ortiz y Piqueras 2003). Sin embargo, los referentes evocados, realizados entre 1892 y 1908, formaron parte de un programa monumental, iconográfico y editorial, de una élite que deseaba crear un mundo de imágenes para consolidar una visión histórica de una Argentina en rápida transformación. Entonces, se impone el interrogante acerca de por qué aún hoy, a más de 100 años de ese proyecto de nación, la ficción de tema histórico recurre a esa iconografía para representar el pasado. Quizás, la respuesta abrevie en el planteo de Sánchez-Biosca (2006), cuando sostiene que los mitos expresan concepciones irreductibles al enunciado racional, pero ciertamente más eficaces, pues su contenido es su forma y esta tiene una función pasional, de reconocimiento gregario en una

comunidad determinada. Lo cierto es que el cine de ficción histórico sigue recurriendo a la pintura en pos de lograr un efecto de verdad y de comunidad. Por ello, es posible sostener que esos referentes iconográficos siguen productivos y demarcan lo decible filmico sobre la historia, aunque su modo de uso varíe. La representación de *El Cabildo* ha sido imitativa; es reconocible en su modelo, composición y encuadre, y busca la identificación con su fuente; en el caso de *Guerreros y cautivas*, la puesta en cuadro reelabora el enunciado de Della Valle, aunque se conecta con él en muchos de sus sentidos. Ambas pinturas, al ser incluidas en el flujo del discurso histórico-cinematográfico, se ponen al servicio de nuevas ideas: en *La Revolución es un sueño eterno*, convierte el interior del Cabildo en el espacio donde una vanguardia racional con voluntad revolucionaria compromete su vida; en *Guerreros y cautivas*, la escena del ataque da cuenta de la gozosa revancha de aquellos que van a morir.

Como hemos expuesto, la relación con el referente real se complejiza aún más al tratarse de películas que anclan sus relatos en marcos históricos concretos y reconocibles, y que operan desdibujando el origen literario de su fuente. En el caso de la película de Juárez, la necesidad de insertar el relato en un contexto compartido con el público lo lleva a incluir carteles que sitúan las acciones. Por su parte, puede considerarse que en el caso de *Guerreros y cautivas* el desplazamiento temporal en la transposición es un dato relevante. Si el cuento se ubica en 1872, la película ancla la acción en 1880, en momentos de la firma de los tratados con el indio, la instalación del telégrafo, la escuela, el ferrocarril, etc. Es decir, en la fecha de referencia, cuando se piensa la consolidación del Estado nacional.

Por último, cabe señalar que los contextos histórico-sociales hablan en ambas transposiciones: la identidad ligada no sólo a las elecciones, sino a la ambigüedad, a la diversidad sexual, en *Guerreros y cautivas*, y la pregunta por el destino trágico de los jóvenes revolucionarios, en *La Revolución es un sueño eterno*, son sólo ejemplos de las inquietudes del presente que encara la transposición. A su vez, la puesta en escena de lo acontecido en la Puerta del Sol de Tiahuanaco trae una novedad y una recurrencia; se representó a los pueblos originarios

formando parte del proceso emancipatorio y de la ciudadanía, y se eligió mostrarlos enmarcados en un lugar de la memoria que une a los indígenas del siglo XIX con el pasado civilizatorio. Se los mostró hablando su lengua, pero sólo para traducir el discurso de los revolucionarios; de esta forma, el enunciado se pliega a la tradición de la ficción histórica, en la cual los indios son inaudibles o no logran interrumpir el discurso dominante (idea de la que no escapa *Guerreros y cautivas*). Por su parte, en ambas transposiciones se observa lo que Shohat y Stam (2002) sostienen respecto de que el cine, al igual que la pintura medieval, traduce las correspondencias de poder social en registros de lo que está en primer término y lo que está en el fondo; dentro y fuera de la pantalla; el habla y el silencio. En el caso de las películas analizadas, el punto de vista y la posición de la cámara dan cuenta de esa correspondencia.

Bibliografía

- KOHN, HÉCTOR (2005). «Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el periodo 1897-1919». En VVAA, *La imagen como vehículo de identidad nacional, Cuadernos de Cine Argentino*. Buenos Aires: INCAA. 30-46
- LÓPEZ, MARCELA y ALEJANDRA RODRÍGUEZ (2009). *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- ORTIZ, ÁUREA, MARÍA JESÚS PIQUERAS y CARLOS LOSILLA (eds.) (2003). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Madrid: Paidós.
- RODRÍGUEZ, ALEJANDRA (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- SHOHAT, ELLA y ROBERT STAM (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- STEIMBERG, OSCAR (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- WALDEGARAY, MARTA INÉS (2007). «Andrés Rivera: la ética de hacer memoria». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense de Madrid. 36: 221-233.
- WOLF, SERGIO (2001). *Cine /Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

El Colegio Nacional Buenos Aires: entre la literatura y el cine. Análisis de transposición de *Juvenilia* y *Ciencias morales*¹

CECILIA ELIZONDO²

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Resumen

Este texto se centra en el estudio de transposición del filme *Juvenilia* (1943, 104 min, b/n), de Augusto César Vatteone, adaptación cinematográfica de las memorias de Miguel Cané (1884). La propuesta supone realizar un cruce en el análisis con el filme *La mirada invisible*, de Diego Lerman (2010, 95 min, color), adaptación de la novela *Ciencias morales*, de Martín Kohan (2007). Considerando que las obras seleccionadas tienen como escenario al Colegio Nacional Buenos Aires, el objetivo de este texto es analizar la representación de esta institución en el cine argentino en distintos momentos de la historia.

Palabras clave: transposición, cine, Colegio Nacional

Las Juvenilias. Letras e imágenes: hacer visible el tiempo

Casi 60 años después de que Miguel Cané escribiera las memorias sobre su paso por el Colegio Nacional Buenos Aires, se estrenó la adaptación de su texto al cine. La emblemática *Juvenilia*, escrita en 1884, tuvo entonces por primera y única vez su registro audiovisual, dirigido por el cineasta argentino César Vatteone en 1943. Este

1 Este trabajo forma parte de una investigación doctoral en el marco del proyecto «Cine, estética y política: representaciones audiovisuales de la historia argentina (1940-2015)», de la Universidad Nacional de Quilmes.

2 Doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Es co-compiladora del libro *Tiempo Archivado: Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (2017).

pasaje intertextual, con un tránsito de poco más de medio siglo, nos invita a preguntarnos sobre el proceso de transposición y sobre las operaciones de representación, y a indagar sobre los sentidos de la obra literaria que el cine elige para construir su relato; sobre aquello que se decide conservar y omitir, y si podemos interpretar el porqué de estas decisiones.

Pero este pasaje, que también supone un viaje temporal, amerita reflexionar sobre un aspecto anterior aún más intangible, en el que también se ven implicadas las formas de representar. Desde una «poética deleuzeana» podemos preguntarnos: ¿qué hay antes de la imagen?, ¿en qué soporte descansa su gestación? Y, en igual sentido, ¿qué es la literatura antes de que sea libro?

Antes de las letras y de las imágenes cinematográficas, podríamos coincidir en que hay una producción mental intensa, situada en un tiempo y un espacio: pulsión, tensión, recuerdo, idea, historia; todo en absoluta intimidad y en total desorden. Esta constitución primaria de la imagen jamás podría ser vista si no es traducida y fijada en un soporte —texto o celuloide, en este caso— sufriendo en ese pasaje su primera recreación.³

Podemos pensar que lo que vemos en letras o imágenes ya ha sufrido una primera e íntima transposición. Cané expresa esta introspección de la siguiente manera:

Horas melancólicas, sujetas a la presión ingrata de la nostalgia, pero que se iluminaban con la luz interior del recuerdo, a medida que evocaba la memoria de mi infancia y que los cuadros serenos y sonrientes del pasado iban apareciendo bajo mi pluma, haciendo huir las sombras como huyen las aves de las ruinas al venir la luz de la mañana (1884, 26).

En el prefacio de su texto, Cané asume que inicialmente se trató de un material destinado sólo a los amigos, pero luego remarca que el real motivo de su publicación tiene «una razón suprema que los

3 A propósito, es valiosa la siguiente cita que expresa esta transición en el campo de las artes: «Es el arte un sueño soñado por el artista, sueño que nosotros, espectadores completamente despiertos nunca podemos ver en su verdadera estructura; nuestras vigilantes facultades están obligadas a darnos la imagen demasiado precisa que resulta de la revisión secundaria» (Ehrenzweig 1973, 98).

hombres de letras comprenderán: los publico porque los he escrito (27). Este categórico «porque los he escrito» quiere decir «porque ya no me pertenecen». Al fijarlos en el texto, los recuerdos dejan de ser íntimos y pasan a ser públicos. Este desprendimiento es incluso subrayado por el autor, señalando en la introducción «si modificara una sola línea de estas páginas, las más afortunadas de las que he escrito, creería destruir el encanto que envuelve el mejor momento de la existencia» (14). Entonces, antes de *Juvenilia*, en sus letras o en su imagen cinematográfica hubo un relato anterior, un contexto político, una historia íntima.

Si reparamos en la reflexión de Alain Baudiou sobre Deleuze, en relación a qué es tener una idea en cine, el valor de la imagen cinematográfica radica en que «vuelve visible el tiempo y gracias a ello crea una emoción del tiempo» (2004, 32). Podemos pensar que este trabajo de transposición que realiza Vatteone se sostiene, en principio, en esa misma intencionalidad: traducir en tiempo visible la relación sensible de Miguel Cané con los recuerdos escolares de su juventud.

La transposición: recrear la nostalgia

La intencionalidad del filme parece estar sostenida por la necesidad de transmitir la nostalgia evocada en el texto original. Pero es preciso advertir que el sujeto que sueña, rememora e imagina, lo hace situado en un entramado social, político, cultural y familiar. En este caso, no se puede dejar a un lado la figura de Miguel Cané como representante de la Generación del ochenta, ni la consolidación de la oligarquía liberal conservadora en Argentina. Tampoco se puede olvidar el Colegio Nacional Buenos Aires (en adelante, CNBA) como escenario selecto para la formación de la élite meritocrática.⁴ La nostalgia, entonces, que puede leerse en apariencia ingenua, también traza un posicionamiento ideológico.

En ese intento de recrear la emoción de quien recuerda, de desplazar aquella *emocionalidad del tiempo* en imágenes, cabe preguntarse

4 Este punto es estudiado específicamente en Méndez (2013).

si César Vatteone también transporta el contenido ideológico que comprende el texto. En una primera instancia, podemos decir que el filme desborda emoción, e incluso, en la caracterización de esos jóvenes, peca de una ingenua recreación, deteniéndose más en las anécdotas burlonas, en las travesuras, que en demostrar que allí se forma a los «Grandes Hombres».

Lo interesante del texto literario, en este significado no inocente que denota, es que aparece un intento constante por desdibujar aquello que asoma como recuerdo oscuro, doloroso, negativo o de frustración.

En el capítulo 10 se narra que, luego de una revuelta estudiantil, Cané es expulsado del colegio y pasa una noche durmiendo en un banco de plaza, donde será luego rescatado por «amigos de su familia» y, días después, reinsertado en el colegio. No es menor cómo finaliza la anécdota: «la suerte y mi esfuerzo me favorecieron, y habiendo obtenido ese año, que era el primero, el premio de honor, volví a ingresar en los claustros del internado» (Cané 1884, 34).

Aquí hay varias cosas para señalar: por un lado, la recurrencia en sus memorias de una situación dolorosa o de reprimenda, la que se «salva», inmediatamente, con un acto de heroísmo; sin dejar de lado todo lo que implica la expresión de «mi esfuerzo» en términos puramente meritocráticos. El texto se encadena así en ese tono que se balancea entre lo que se dice y rápidamente se esconde. Por otra parte, el subrayado de sus capacidades honoríficas lo empoderan en un lugar supremo, pero confunde «la suerte» con los contactos y el poder. En este sentido, Alicia Méndez (2013, 42) nos aclara que el familiar que acudió a su rescate en la plaza era Marcos Paz, vicepresidente a cargo de la República en ese momento, ya que Mitre se encontraba en la Guerra del Paraguay.

En este sentido, donde la obra literaria intenta desdibujar ciertas opacidades, es interesante señalar cómo César Vatteone también *protege* al joven Miguel Cané, eximiéndolo del protagonismo en las revueltas estudiantiles. Cuando el grupo se subleva por la «tiranía del vicerrector», Cané recuerda en sus memorias «haber pronunciado un discurso sobre la ignominia de ser gobernados, nosotros republicanos,

por un español monárquico, con citas de la Independencia, San Martín, Belgrano y creo que hasta la Invasión Inglesa» (33). En el filme, este discurso es pronunciado por otro compañero, en un tono más ingenuo pero igual de vehemente. En el filme, Cané sólo se remite a decir, sobre el final: «¡Que termine esta tiranía!». No se lo expone como promotor o líder de la revuelta, y mucho menos como orador principal. La misma situación de protección vuelve a replicarse en las escenas de los festejos del carnaval. En el texto, Cané se involucra en el recuerdo, asumiendo que «hicimos atrocidades en el atrio» (23), o atribuyéndose responsabilidades compartidas en el episodio con el peluquero, a quien hostigaban: «fue preparado por mí, y ribeteado por Eyzaguirre» (Ibídem). Pero, nuevamente en el filme, no se lo ve protagonizando los disturbios, sino más bien en un segundo plano, perdido en la multitud.

Pareciera ser que una característica sustantiva de esta transposición es el intento de permanecer en la narrativa de la nostalgia, pero ubicando a Miguel Cané como un observador a veces distante, siempre pulcro, correcto y romántico. El cine lo destaca por su elegancia física, siempre engominado ante otro amigo de pelo crespo e indomable que lucha en el espejo para peinarse; siempre esbelto ante otro notoriamente jorobado. Seductor, galán, conciliador, solidario, son las cualidades que definen al Miguel Cané del cine, reforzando su rol de detentor del canon literario.

La autoridad: Amadeo Jacques y Eusebio Agüero

Quien haya leído *Juvenilia* sabe que el lugar que ocupa Amadeo Jacques en la memoria de Cané es muy significativo. Recordemos, además, la importancia de esta figura para el CNBA, no sólo como director de estudios y luego como rector, sino como mentor de un proyecto pedagógico humanista, con una visión holística de la enseñanza. Así lo decía el propio Amadeo: «Arriba de todas las enseñanzas especiales, es preciso que haya en una Nación civilizada una enseñanza general que cultive todo el entendimiento, robusteciendo y docilizando [sic] todos sus poderes naturales» (Brandariz 2010, 19). En sus memorias,

Miguel Cané le dedica cinco capítulos a la profunda admiración que siente hacia su profesor, narrando una minuciosa caracterización física (que Vatteone recreará a la perfección), pero también describiendo en detalle la forma en que dictaba sus clases, subrayando referencias a su altruismo, cierta irascibilidad en su carácter y el enorme respeto que generaba. Un sexto capítulo está dedicado a expresar, sentidamente, el momento en que en el colegio anuncian su muerte.

En el filme, Jacques se presenta como personaje edificante, investido de un saber superior y con gran influencia en las decisiones del colegio, aun cuando —en el tiempo de la narración del filme— el rector era el canónigo Eusebio Agüero. Se logra transponer, además, aquello que describe Cané en su texto, mostrándolo en la narrativa audiovisual con un absoluto dominio de todos los temas curriculares:

(Jacques) preguntaba en qué punto del programa nos encontrábamos, pasaba la mano por su vasta frente, como para refrescar la memoria y enseguida, sin vacilación, con un método admirable, nos daba una explicación de química, de física, de matemáticas en todas sus divisiones, de aritmética, álgebra, geometría, historia, literatura ¡hasta latín! (Cané 1884, 73).

En oposición a la construcción que se hace de Amadeo, quien también es un tanto severo, distante y riguroso, se ubica a Eusebio Agüero como el «hombre de alma buena, pura y cariñosa» (55) y como el ingenuo con falta de carácter, bajo cuyo mando el colegio era un «caos de organización interna» (48). Esto mismo se deja traslucir en las primeras escenas del filme, mostrándolo incrédulo ante la huida de los alumnos del colegio por las noches. Por otra parte, el viejo Agüero ocupa un lugar paternal que es claramente señalado en el texto y en el filme. Recordemos una de las escenas en que uno de los jóvenes expresa con nostalgia y sentimentalismo, mirando a cámara: «(Agüero) me hace acordar a mi padre, que ya está enfermo y viejecito».

Vatteone logra traslucir este juego de antagonistas entre las autoridades del colegio: un Agüero envejecido, desgastado, comprensivo dulce y cariñoso versus un Amadeo que es presentado, en las primeras escenas, como la apuesta futura; aquel que está pensando

en transformaciones pedagógicas, promoviendo la importancia de las ciencias y las matemáticas.

En un trabajo sobre autobiografía hispanoamericana, y en referencia a *Juvenilia*, Silvia Molloy señala:

Si Agüero, paternal y torpe, es un resto de la época colonial, Jacques, estimulante y culto, capaz de reemplazar sin previo aviso a cualquier maestro para enseñar cualquier asignatura, es un modelo para Cané y su generación, una nueva versión del *honnête homme* francés a quien los estudiantes procuran imitar. (1997, 142)

Podemos pensar que la representación que hace Vatteone de la convivencia de estos dos personajes, manifiesta un momento-bisagra en la historia del CNBA; algo que está a punto de morir: el caos organizativo, de la mano de un debilitado Agüero (que ciertamente se está muriendo), y algo que está a punto de nacer: el plan de instrucción pedagógica que comienza a sembrar Amadeo Jacques, y que será luego un sello en la historia del CNBA.

Ciencias morales: *Un siglo después: María Teresa*

Pasarán poco más de 100 años desde las andanzas de Miguel Cané en el Colegio Nacional, antes de que veamos a María Teresa transitar en esa misma institución. La novela de Martín Kohan, *Ciencias morales* (2007), transcurre en la Argentina de 1982 y tiene como protagonista a María Teresa. Ella es una veinteañera celadora del CNBA, eficiente ejecutora del dispositivo disciplinar que promueve el Colegio en ese entonces, obsesionada por detectar a los alumnos que fuman en el baño. Tres años después de su publicación, la novela fue llevada al cine por Diego Lerman, con el nombre de *La mirada invisible*. Tomaremos lo analizado en «las Juvenilias» para visualizar cómo, un siglo después, aparecen representaciones similares del CNBA.

El sentido de *Ciencias morales* parece en principio claro y contundente: expresar el control y la vigilancia en el CNBA en el contexto de la guerra de Malvinas; y a su vez, en la forma en que este sistema es llevado con obstinación y tenacidad por una celadora.

El filme *La mirada invisible* recrea a la perfección este sentido, construyendo un relato signado por el detalle, el silencio y la mirada. Precisamente estas tres categorías son las que constituyen el dispositivo disciplinar como una verdadera anatomía política del detalle, que bien aparece retratado en el conocido estudio *Vigilar y castigar*, de Foucault.⁵

En la transposición al filme, se ha logrado transmitir cierto tono de letargo; las imágenes son pausadas, las escenas lentas, y podemos decir que es un filme «silencioso», con muy pocos diálogos. *La mirada invisible* manifiesta una visión suprema y meticulosa, en silencio y oculta, conducida por una joven mujer a la que vemos sujeta, encorsetada, reprimida, pero muy obstinada.

Revisiones y cruces

Un siglo después de la luminosidad de Miguel Cané, el recuerdo florido y nostálgico del colegio parece haberse dinamitado. Difícilmente podemos pensar que María Teresa busca en el colegio el consuelo, como Cané, y mucho menos podemos asociar a esta institución de 1982 con el regazo familiar. Pero María Teresa, al igual que Miguel Cané, ha perdido a su padre, y seguramente la institución ocupe un lugar central en su memoria, pero por razones bien diferentes a las expuestas en *Juvenilia*.

También en esta joven celadora hay una mirada de admiración hacia el superior, pero bien diferente a la que Cané mantiene sobre Jacques y Agüero. Nos referimos a la relación de sumisión con el jefe de preceptores: el señor Biasutto.

En el juego de la transposición, en el sentido que analizamos a *Juvenilia*, podemos pensar que Diego Lerman también decidió «proteger» a María Teresa. En este caso, la corrió del lugar de debilidad que ocupa en la novela de Martín Kohan. En el filme, María Teresa es más segura, su gestualidad es desafiante, se la percibe introvertida

5 En relación al tratado de Juan Bautista Lasalle se menciona: «Para el hombre disciplinado como para el verdadero creyente, ningún detalle es indiferente, pero menos por el sentido que en él se oculta que por la presa que en él encuentra el poder que quiere aprehenderlo» (Foucault 1975, 143).

—como en el libro— pero a punto de estallar. En la novela, María Teresa es un grito que no grita; en el filme es un grito contenido que estalla hacia el final.

La configuración de esta mujer, en este aspecto no menor, es muy diferente. El filme la elige fuerte y vengadora; la novela, cobarde, esquiva y negadora. Este cambio en la forma de caracterización puede tener diversas interpretaciones, una de ellas es el peso y la responsabilidad de la imagen cinematográfica. Teniendo en cuenta el contexto de producción de la obra, contemporáneo al movimiento *Ni Una Menos*, sería intolerable visualizar a una mujer que es violada en dos oportunidades en el baño de un colegio, y que guarda en secreto lo sucedido, enterrándolo en su memoria hasta casi olvidarlo. Tras el episodio de la violación, en la novela leemos:

María Teresa deja de concurrir al baño de varones del Colegio. No va más [...] pasa un día entero sin pasar por el baño de varones, pero también sin pensar en ese asunto para nada [...]. Su ambición inconfesada es transformar el pasado, lograr que lo que ocurrió jamás haya ocurrido. No la conforma que ya no pase, que ya no vuelva a pasar; precisa que no haya pasado. (2007, 203).

En el filme, María Teresa es violada sólo una vez y hacia el final de la película. Para la María Teresa de Diego Lerman, a diferencia de la que construye Martín Kohan, sólo basta una vez para que se produzca el abuso y la joven reaccione, apuñalando en el cuello al señor Biasutto con una lima de uñas.

Lejos quedó el «caos de organización interna» del colegio de *Juvenilia*: el desorden, las trifulcas, los bailes, las travesuras y las escapadas. En este nuevo Colegio Nacional de 1982, situado en la época de la Guerra de Malvinas y al final de la dictadura militar argentina, todo es orden y silencio. Los besos y el contacto físico son reprendidos; las medias equidistantes o el uniforme descolorido son sancionados.⁶

6 Para analizar el contexto del Colegio Nacional Buenos Aires en dictadura es ineludible el trabajo de Santiago Garaño y Werner Pertot: *La otra Juvenilia: Militancia y represión en el Colegio Nacional Buenos Aires 1971/1986* (Garaño, Santiago; Pertot, Werner, 2008).

El colegio de *Juvenilia* no parece delimitar con claridad lo público de lo privado; no hay baños donde esconderse a fumar, todo parece ser visto a la luz. El colegio de María Teresa se trama en las luces y sombras, los escondites y los pasadizos, los túneles secretos, los baños y las rectorías.

Tanto el filme de Diego Lerman como la novela de Kohan logran transmitir lo «no dicho» o, mejor, «lo que no se puede nombrar», lo que está flotando en el aire como una nube espesa a punto de estallar. El contexto dictatorial se traduce en la atmósfera sin explicitarse del todo. También eso representa la María Teresa de la película: esa tensa calma de algo que está por ocurrir; y eso que pronto va a suceder no es sino el fin de la dictadura militar.

Si decíamos que César Vatteone dejaba morir a Agüero en el Colegio como metáfora del final de su caótica gestión, dando paso a la renovada propuesta de Amadeo Jacques, matar al Señor Biasutto posiblemente sea entonces la metáfora de la culminación del régimen, que dará paso a la recuperación democrática. En este sentido, podemos pensar que María Teresa es finalmente la encarnación de ese grito que resiste y finalmente vence.

Bibliografía

- BAUDIOU, ALAN (2004). «El cine como experimentación filosófica». En Gerardo Yoel, *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 32.
- BRANDARIZ, GUSTAVO (2010). *La Manzana de las Luces: crónicas de su historia. El Colegio Nacional Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces.
- CANÉ, MIGUEL (1884, reed. 1974). *Juvenilia*. Buenos Aires: Editorial Castells.
- EHRENZWEIG, ANTON (1973). *El orden oculto del arte*. Madrid: Editorial Labor.
- FOUCAULT, MICHEL (1975, reed. 2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARAÑO, SANTIAGO y WERNER PERTOR. (2008). *La otra Juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional Buenos Aires (1971/1986)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- KOHAN, MARTÍN (2007). *Ciencias morales*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- MÉNDEZ, ALICIA (2013). *El colegio: la formación de una élite meritocrática en el Nacional Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- MOLLOY, SILVIA (1997). «Una escuela de vida: Juvenilia de Miguel Cané». En Silvia Molloy, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica. 133-145.
- TERÁN, ÓSCAR (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810/1980*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Dossier: Mosaico silente

Educación y fascinación mórbida: el cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX

ANDREA CUARTEROLO¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET

Resumen

La emergencia del cine en Argentina estuvo estrechamente vinculada a la educación, y fueron los cirujanos los que primero comprendieron la utilidad pedagógica del nuevo medio. No es casual, entonces, que el filme más antiguo hoy conservado, *Operaciones del Doctor Posadas* (circa 1899), sea justamente un filme quirúrgico. Lejos de ser un ejemplo aislado, este tipo de películas se convirtió en un redituable espectáculo en las primeras décadas del siglo XX, trascendiendo rápidamente los círculos de especialistas e integrándose sin conflictos a los catálogos de actualidades. A partir de un recorrido por algunos de los principales exponentes de esta temática, intentaré mostrar que, así como el cine se convirtió en una parte fundamental del mundo médico-científico de la época, la ciencia fue un componente integral de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio.

Palabras clave: cine quirúrgico, cine científico, cine de atracciones

En febrero de 1910, en el marco de una demostración pionera centrada en el uso del cine al servicio de la medicina, el prestigioso urólogo alemán Robert Kutner presentó uno de los primeros alegatos

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Universidad de las Artes. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (2013) y co-editora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (2017). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA).

en el ámbito científico a favor de la utilización del nuevo medio como herramienta didáctica. Su conferencia fue ilustrada con diversos filmes quirúrgicos, entre los que se encontraban algunas de las célebres operaciones del cirujano francés Eugène Louis Doyen. Ante una sala repleta de representantes de la comunidad médica de Berlín, incluyendo miembros de la Junta Imperial de Salud, Kutner defendió apasionadamente la conveniencia y sencillez del uso de películas para la enseñanza de la medicina, y aseguró que el cine tenía un poder de evidencia más persuasivo que el de cualquier otro documento (citado en Curtis 2015, 107). Para los científicos argentinos del otro lado del Atlántico, la idea, sin embargo, no era nueva. En efecto, desde su misma llegada al país, las imágenes en movimiento habían captado la atención de una gran parte de la intelectualidad local, que vislumbró su potencial pedagógico y las adoptó como herramienta en numerosos establecimientos educativos. Entre ellos fueron los cirujanos, imbuidos de un espíritu positivista que se instaló fuertemente en el contexto de la cultura finisecular vernácula, los que primero comprendieron la importancia del cine como auxiliar didáctico. Los filmes quirúrgicos, al igual que las proyecciones luminosas, podían alcanzar un número muchísimo mayor de estudiantes que las demostraciones *in situ* y, al incorporar el movimiento, superaban a las vistas de linterna mágica como instrumento educativo. El cine tenía, además, un impacto mayor que cualquiera de los otros materiales instructivos, pues servía a los médicos, sobre todo a los cirujanos, como un registro fidedigno al que podían volver una y otra vez para mejorar sus propias técnicas quirúrgicas. Sin embargo, lejos de constituir un material accesible sólo para una élite de estudiantes y eruditos, estos filmes involuntariamente se convirtieron también en un redituable espectáculo, trascendiendo los limitados círculos de especialistas para los que habían sido inicialmente concebidos e integrándose sin conflictos a los catálogos de actualidades que nutrieron las primeras proyecciones públicas del cinematógrafo en el país.

Los primeros filmes quirúrgicos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron en las mismas compañías productoras que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional;

por lo tanto, su comercialización se dio en este contexto de forma casi natural. No obstante, estos aspectos prácticos no alcanzan para explicar la fascinación que despertaron estas cintas en el espectador común. A partir de un recorrido por algunas de las principales películas de esta temática producidas en el país durante el periodo silente, en este trabajo intentaremos mostrar que, así como el cine se convirtió en una parte fundamental del mundo médico-científico de la época, la ciencia fue un componente integral de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio. Ubicaremos estos filmes en el marco de la estética del «cine de atracciones» que, como sugiere Tom Gunning, «se desarrolló en marcada y conciente oposición a una identificación ortodoxa del placer visual con la contemplación de la belleza» (1994, 124). La atracción a lo repulsivo fue frecuentemente racionalizada como apelación a la curiosidad intelectual, y el cine no tuvo más que incorporar algunos componentes esenciales de otros divertimentos populares y pseudo-científicos de la época para convertirse en uno de ellos. La cirugía –todavía en sus albores–; los cuerpos desnudos, fragmentados o deformados –por entonces muy presentes en otros espectáculos masivos, como los *freak shows*, los gabinetes de curiosidades o las exposiciones mundiales–; y el accionar del médico a cargo –ubicado entre la ciencia y la magia– fueron algunos de los elementos que volvieron atractivos a estos filmes para el público masivo.

El cine quirúrgico y su circulación comercial en los albores del siglo XX

La película más antigua que hoy se conserva en Argentina es, sugerentemente, una película científica. El filme en cuestión, titulado *Operaciones del Doctor Posadas* (circa 1899, 9 min, b/n) es básicamente un registro documental de dos cirugías realizadas por el médico argentino Alejandro Posadas hacia 1899.² En la primera de ellas

2 Si bien no se conoce con certeza la fecha de rodaje exacta de estas filmaciones, el hecho de que Posadas murió en París en 1902 y que desde 1901 padecía una osteoartritis tuberculosa que le impedía operar, permite suponer que el rodaje tuvo lugar entre 1899 y 1900.

se muestra una intervención de hernia inguinal, y en la segunda Posadas practica uno de sus mayores logros médicos: la extirpación de un quiste hidatídico de pulmón, en la que utiliza una novedosa técnica de arponamiento pulmonar que luego llevaría su nombre. Además de un talentoso cirujano –que a pesar de su temprana muerte tuvo una destacada actuación en el campo médico local–, Posadas fue un notable docente que incorporó tempranamente láminas ilustrativas y otros auxiliares visuales en sus clases magistrales. Hacia fines del siglo XIX, entusiasmado por las novedosas vistas cinematográficas, le encargó a Eugenio Py, el camarógrafo estrella de la Casa Lepage –primera productora y distribuidora cinematográfica del país–, que documentara dos de sus intervenciones quirúrgicas, con el único propósito de utilizarlas como material didáctico en sus conferencias médicas. Este tipo de filmes, rodados con extrema dificultad, constituían un verdadero desafío para la labor médica ya que, por necesidades propias de la exposición, debían ser realizados al aire libre bajo la encandecida luz del mediodía y en menos de cuatro minutos –duración de la bobina de película–, poniendo en riesgo la misma tarea quirúrgica en pos del afán educativo. Destinado originalmente a un público especializado, el filme pronto se incorporó armoniosamente a los catálogos de actualidades junto a las bodas, los funerales, los actos cívicos y las revistas militares, entre otras temáticas que abastecieron los primeros programas cinematográficos vernáculos.³ Por la misma época se exhibía con éxito en Europa la serie de cirugías a cargo del famoso cirujano Eugène-Louis Doyen, comercializadas por la firma Pathé Frères de París. Enrique Lepage, que por entonces era distribuidor exclusivo de esta empresa francesa en Argentina, incluyó estas películas en su propio catálogo. Para junio de 1904, el empresario ofrecía cuatro de estas operaciones, que mostraban «una extirpación de un quiste en el vientre, una

3 Por ejemplo, en el número de mayo de 1904, la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* anuncia entre las vistas a la venta un rollo de cincuenta metros titulado *Operaciones quirúrgicas*, que contenía muy posiblemente las dos cirugías realizadas por Posadas; y poco después, en el número de julio de 1905 se agrega una nueva cinta titulada *Operaciones del Dr. Flores*, sobre la que no existen más datos.

intersección abdominal, una trepanación del cráneo y la resección de una rodilla» (*Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, 130, junio de 1904). Seguramente alentado por el impacto y la buena recepción de este material, Lepage decidió agregar a su catálogo el filme de Posadas, que no sólo demostraba la pericia y excelencia de los cirujanos locales sino que, al estar filmado prácticamente en simultáneo con las operaciones de Doyen en Francia, ponía a Argentina a la vanguardia del cine científico y educativo mundial.

Contrariamente a lo que sucedió en Europa y en Estados Unidos, donde el cine fue inicialmente rechazado por el público burgués, que lo consideró un espectáculo de feria apenas un poco más elevado que el circo o el *vaudeville*, en Argentina las élites locales celebraron la llegada del nuevo medio, valorándolo como otro símbolo de una modernidad más anhelada que real. Así, las filmaciones de Posadas no fueron objeto de los ataques de la comunidad médica, como sí sucedió con las de su contemporáneo Doyen, cuya utilización y defensa del cine le ganó el mote del «Barnum de la cirugía», en irónica referencia al célebre empresario circense norteamericano. Mucho tuvo que ver en esto el hecho de que Doyen fuera protagonista de un escándalo que derivó en uno de los primeros juicios de *copyright* de la historia del cine, cuando su más famoso filme, *Séparation des soeurs xiphopages Doodica et Radica* (1902, 5 min, b/n) fue objeto de una distribución comercial como la ofrecida por la Casa Lepage. El médico francés había encargado esta y otras filmaciones a los operadores Clément Maurice y Ambroise Parnaland para exhibirlas en la Exposición Universal de París, donde se ganó tanto la admiración de grandes personalidades de la época como el desprecio de muchos de sus colegas, que consideraban que sus cintas violaban la privacidad del paciente y la integridad médica. Sin embargo, el escándalo estalló cuando Parnaland secretamente copió algunos de estos filmes –entre ellos el de la separación de las siamesas– y los vendió a la empresa Pathé para que los distribuyera a nivel mundial entre públicos ávidos de emociones fuertes. Doyen inició acciones legales contra su operador y contra Pathé, quienes en 1905 fueron finalmente obligados a pagar una importante indemnización. A pesar del fallo favorable, la reputación

del cirujano quedó definitivamente dañada. Doodica y Radica tenían una exitosa carrera en el ámbito circense, y «la proximidad de su *film* al universo de los espectáculos de feria contribuyó a cristalizar muchos de los prejuicios preexistentes en la comunidad médica respecto al cine» (Gaycken 2008, 156).

Aunque no existe demasiada información sobre el ámbito y la frecuencia de exhibición de estas cintas científicas en Argentina, el hecho de que integraran los catálogos de venta de compañías comerciales, como la Casa Lepage, junto a diversos tipos de actualidades locales e internacionales —e incluso compartiendo su espacio con algunos de los incipientes filmes de ficción— sugiere que también fueron una parte integral de las primeras proyecciones cinematográficas locales.⁴

El filme del Dr. Posadas no fue un ejemplo aislado sino, más bien, el primer exponente de un cine quirúrgico que tuvo una sostenida continuidad, por lo menos durante las primeras dos décadas del periodo silente. Así, a los ya mencionados se agregan, en los años subsiguientes, otros interesantes ejemplos. Entre mayo y junio de 1920, las revistas cinematográficas incluyen en sus páginas varias noticias sobre la preparación y el posterior estreno de un filme científico titulado *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del Dr. Guillermo Bosch Arana*, realizado por la empresa editora F.I.F.A., propiedad del camarógrafo y productor Pío Quadro. Aunque el filme hoy se encuentra perdido, una breve reseña de la época da somera cuenta de su contenido:

El Dr. Bosch Arana, mediante la colaboración del operador cinematográfico, señor Pío Quadro, ha confeccionado una película de carácter científico, en la que ha puesto de manifiesto [...] la importancia de sus trabajos sobre amputaciones. En la cinta de referencia, cuya fotografía es de una nitidez absoluta, el observador puede apreciar el ingenio que en materia de ortopedia ha desarrollado el doctor Arana, quien aplicando a los miembros que han sufrido amputaciones una serie de aparatos, bien sencillos, [...] ha suplido fácilmente las partes cortadas (*La Película*, 195, 17 de junio de 1920, 19).

4 El hecho de que varias populares revistas ilustradas de la época, como *Caras y Caretas*, publicaran con frecuencia notas y fotografías de este tipo de intervenciones es otra prueba de la fascinación que estos temas suscitaban en el público en general.

El filme fue rodado por encargo de la Sociedad Médico Argentina y estaba protagonizado por Guillermo Bosch Arana, uno de los profesionales más importantes del país en la primera mitad del siglo XX, universalmente conocido por ser el creador del Team Standard Operatorio Sincronizado. Si bien, como anticipamos, no parecen haberse conservado ni siquiera fragmentos de esta temprana cinta científica, en 1920, Bosch Arana publicó un libro con sus aportes en la materia, titulado *Las amputaciones cineplásticas*, en el que se incluían tres «láminas cinematográficas» pertenecientes al filme. Las dos primeras mostraban el funcionamiento del motor de pierna desarrollado con la novedosa técnica propuesta por el cirujano, mientras que la última lámina documentaba la eficacia y rendimiento del motor en un paciente. Sobre esta imagen, Bosch Arana escribió:

Comprendiendo que una cinta cinematográfica, grabaría mejor lo que dejo expresado, me permito mostrar con íntima satisfacción la lámina que muestra el movimiento de la pierna ejecutado por el paciente durante una pose cinematográfica. La documentación es altamente demostrativa a ese objeto y de una realidad tangible (1920, 254).

Efectivamente, estas series fotográficas parecen limitarse a documentar con ascetismo científico esa «realidad tangible» que Bosch Arana sostiene haber alcanzado con su técnica. Sin embargo, el libro incluye otras varias fotografías fijas, presumiblemente pertenecientes al mismo filme, que permiten otro tipo de análisis. En estas fotografías, el cirujano –invisible en las secuencias anteriores– adquiere ese mismo protagonismo que veíamos en los filmes de Posadas o Doyen. Así, vemos a Bosch Arana repetidamente en acción, ya sea poniendo a prueba sus dispositivos técnicos o examinando a sus diversos pacientes. También se incluyen varias fotografías de los afectados, en las que se exponen los diferentes aspectos de sus cuerpos mutilados. Como ya mencionamos, en las primeras décadas del siglo XX el cine incorporó varios de los elementos que ya eran parte integral de diversas formas de divertimento popular, como los *freak shows* o los gabinetes de curiosidades. Esa ambigüedad médico-artística, presente en buena parte del cine científico de este

periodo, provocaba que estas imágenes pudieran ser vistas tanto desde un punto de vista médico como desde uno voyerístico. Si en las exhibiciones de fenómenos del siglo XIX era común ver a los afectados por este tipo de patologías realizando actos extraordinarios y sobreponiéndose a sus limitaciones físicas, con el advenimiento del cine estos mismos pacientes adquieren un rol cultural radicalmente diferente, y se convierten «en parte de un espectáculo mediatizado en el que el médico ocupa el lugar central de héroe moderno capaz de liberarlos de su confinamiento físico» (Van Dijck 2002, 542). Las imágenes más interesantes del libro son, entonces, aquellas que documentan el objetivo último de todo proceso médico, es decir, la restitución del enfermo al sistema de la normalidad. Así, a través de una clara puesta en escena, varias de las fotografías muestran a los pacientes con sus nuevas prótesis realizando una serie de tareas cotidianas, que antes de la operación les eran imposibles. Un manco que puede tomar una copa con su nueva mano cinemática; un amputado de ambos brazos que sostiene un paraguas y saluda con el sombrero; un joven sin extremidades inferiores que vuelve a caminar por obra y gracia de sus flamantes piernas mecánicas, se suceden en una suerte de espectáculo de curiosidades médicas.

Además de un reconocido cirujano, Guillermo Bosch Arana fue un destacado docente que seguramente concibió este filme como material didáctico para sus clases y conferencias. Sin embargo, una crónica publicada en la revista *La Película* sugiere que esta cinta trascendió también el ámbito de los claustros académicos.

Está siendo un verdadero filón para nuestros operadores las películas instructivas y comerciales. Así no pasa día que no nos anuncien la terminación de uno de estos *films*. Últimamente se exhibió una hecha por el señor Pío Quadro, para la Sociedad Médica Argentina que constituyó un verdadero éxito (*La Película*, 191, 20 de mayo de 1920, 15).

Sin duda, la realización de filmes educativos fue una veta productiva que muchas de estas incipientes compañías nacionales supieron explotar con buenos resultados. Poco después, en 1925, la Colón Film –otra gran empresa productora de la época, propiedad del

fotógrafo, director y operador Luis Scaglione— anunciaba el estreno de *Operaciones del Instituto de Clínica Quirúrgica* (1925), un filme de carácter didáctico, hoy también perdido. Esta compañía, que en las publicidades aseguraba ser la única en Argentina que contaba con una galería y teatro de pose, se dedicaba con frecuencia a la producción y edición de películas de ficción pero, sin duda, su verdadero negocio estaba en la realización de actualidades, filmes comerciales, industriales, familiares y educativos, como el mencionado. Teniendo en cuenta la más bien modesta producción de cintas de ficción vernáculas durante ese periodo, esta debió ser una realidad para muchas de las empresas fílmicas locales, que pudieron sobrevivir gracias a esta actividad paralela y absolutamente compatible con la estrictamente comercial.

En este sentido, la cinta *Instituto Modelo de Clínica Médica* (circa 1922, 10 min, b/n), del Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche —una importante compañía de ese periodo y productora del que quizás sea el filme nacional más exitoso de la etapa silente, *Nobleza Gaucha* (1915)— constituye otro ejemplo interesante. Contrariamente a las hasta ahora analizadas, en esta película hay una voluntad comercial implícita, que se evidencia en su carácter híbrido y en la presencia de un doble espectador modelo, que permite leerla como un filme de actualidades o como una cinta médico-educativa. Según informan los intertítulos iniciales, *Instituto Modelo de Clínica Médica* fue un obsequio del ingeniero Rodolfo Morales y señora al Dr. Luis Agote, en agradecimiento al oportuno diagnóstico clínico de su hija de 14 años «gravemente atacada de apendicitis perforada [y] milagrosamente restituida a la vida», en una difícil intervención quirúrgica realizada en el hospital que da título al filme. Con un concepto tanto informativo-publicitario como científico-didáctico, el filme puede dividirse claramente en dos partes. En la primera, la cámara sigue a Agote para documentar las diferentes facetas del funcionamiento de esta institución ejemplar, fundada en 1914, deteniéndose en su pensada arquitectura, sus pulcras salas de internación, su competente equipo médico y su programa educativo, con cátedras y lecciones prácticas lideradas por el mismo Agote, entre otros aspectos. Sin embargo, justo en la mitad del filme, el camarógrafo

se sumerge en el interior del quirófano del Dr. Alberto Galíndez para capturar minuciosamente una operación de úlcera gástrica. Aquí el descriptivo plano general, que domina el primer segmento, da paso a un mucho más didáctico primer plano, y los intertítulos abandonan su carácter divulgador por un discurso pedagógico que describe con detalle cada uno de los pasos de la cirugía con un lenguaje técnico y preciso. Si bien esta intervención interrumpe momentáneamente el protagonismo de Agote, un oportuno cartel informa que la «operación no deja de ser observada por él, en su noble afán de estimular y loar la obra ajena», volviendo el foco a la verdadera estrella del filme. La cámara reemplaza, entonces, el primer plano por una suerte de toma subjetiva que parece adoptar el punto de vista del propio Agote, que contempla la situación desde una posición elevada del anfiteatro médico. La presencia de estos reputados profesionales, figuras emblemáticas del mundo científico de la época –recordemos que este médico era entonces mundialmente reconocido por haber logrado en 1914 la primera transfusión exitosa de sangre citratada en humanos– es, como vimos, una constante en este tipo de películas. La idea de que el carácter y el estilo del cirujano tenían un rol didáctico fundamental en los filmes, había sido incluso defendida por pioneros del cine científico como el mencionado Doyen.

Él repetía incesantemente que sus *films* debían sobre todo demostrar la «personalidad» del cirujano, definida por su absoluta «concentración» y «confianza en sí mismo» –características que un *paper* científico o una conferencia jamás representarían de manera adecuada–. Según Doyen, mostrar la confianza del cirujano durante la operación era tan importante como demostrar cualquier técnica quirúrgica particular. [...] Uno no podía entender un nuevo procedimiento quirúrgico simplemente leyendo sobre él o aun observando a un médico cualquiera realizarlo, uno debía aprenderlo de su creador. En otras palabras, uno debía «ver en acción al maestro», idea que explica bien por qué sus *films* no se limitaban a mostrar las manos del cirujano (Baptista 2005, 45-46).

Este foco en la figura del profesional hizo que los médicos adoptaran en estas películas un papel cercano al de las estrellas de cine, dotando indirectamente al filme de otro elemento espectacular. Como sugiere

Lacey Langston, «el tipo de términos que Doyen usa para describir el rol del cirujano como ‘personalidad, o ‘autoconfianza’ podrían atribuirse fácilmente a un actor» (2010, 13). De hecho, mucho antes de la invención del cine, los médicos demostraban a sus discípulos las diferentes técnicas quirúrgicas en los llamados anfiteatros anatómicos, salas especialmente diseñadas para la enseñanza de la cirugía y con una arquitectura muy similar a la de los teatros convencionales, donde no era extraño, además, que concurrieran los curiosos a presenciar las operaciones como forma de espectáculo.⁵ Es frecuente, por tanto, que en estos primeros filmes, el cirujano muestre un claro entendimiento de su rol performativo. La postura de sus manos y su cuerpo en el espacio demuestran una absoluta conciencia del espectador. En su relación de inmediatez con el público, estas películas vuelven a conectarse con el «cine de atracciones». Se dirigen al observador en forma directa: lo saben presente y buscan despertar y satisfacer rápidamente su curiosidad visual mediante un consciente y frontal acto de *display*.

Curiosidad mórbida en el cine de actualidades de la década del veinte

Sin embargo, la celebridad y protagonismo de los cirujanos a cargo fue sólo uno de los elementos que tornaron atractivos a estos filmes para el público general. Como vimos, la flamante cirugía —todavía a medio camino entra la ciencia y la magia— y la presencia de cuerpos desnudos, mutilados o fragmentados, despertaban una curiosidad entre mórbida e intelectual. Prueba de ello es la repetida y creciente inclusión de procedimientos médicos en el cine de actualidades de la década del veinte. Tomemos como ejemplo el filme *Hospital Vicente López y Planes* (circa 1929, 6 min, b/n), realizado por Federico Valle. Al igual que *Instituto Modelo de Clínica Médica*, la cinta comienza con una detallada descripción del hospital, fundado en 1916, mostrando sus modernas instalaciones y su funcionamiento diario. Sin embargo, hacia la mitad del filme, la cámara se detiene

5 En algunos de estos procedimientos había incluso acompañamientos musicales. Véase, por ejemplo, Rego Barry (2015).

en una serie de prácticas de rutina en la sala de neumotórax, donde diversas mujeres desnudas son atendidas por médicos y enfermeras. A continuación, nos trasladamos a un quirófano, donde dos cirujanos realizan una intervención en el pecho de un paciente. No hay ningún propósito educativo en estas imágenes; los intertítulos no describen ni aportan información sobre los procedimientos llevados a cabo, que son mostrados de forma breve y distante. Si *Instituto Modelo de Clínica Médica* podía considerarse un híbrido entre un filme de actualidades y una cinta científico-educativa, en esta película las imágenes médicas parecen haber adquirido un fin meramente espectacular.

Más sugerente aún es el filme *Hospital Nacional de Alienadas* (circa 1924, 4 min, b/n), también realizado por Valle. En esta cinta las imágenes institucionales se intercalan con escenas íntimas que convierten en protagonistas a las pacientes allí internadas. La exhibición de la locura como espectáculo no era una novedad. En efecto, estas escenas se insertaban en una tradición iniciada en el siglo XIX, cuyo más célebre exponente es quizás el Dr. Jean-Martin Charcot, que desde 1862 desarrollaba resonadas investigaciones sobre la histeria femenina en el hospital parisino de la Salpêtrière. Charcot codificó los síntomas de esta afección, descomponiéndolos en una serie de etapas y gestos precisos que se convirtieron en una suerte de modelo de actuación para las mismas pacientes, quienes, partiendo de estas imágenes, reactuaban sus patologías una y otra vez en las multitudinarias disertaciones semanales del médico francés, y ante la cámara de su fotógrafo Albert Londe. Como sugiere Georgina Torello (2006), el estilo actoral de las divas del cine silente europeo, como Sarah Bernhardt o Lyda Borelli, tuvo un claro referente en esta iconografía científica decimonónica. Las imágenes más sorprendentes del filme no son, sin embargo, las de las alienadas, sino las que muestran el laboratorio y el museo anatómo-patológico del hospital. En esta escena, la película directamente se apropia de la tradición de los gabinetes de curiosidades y muestra sin ningún tipo de voluntad didáctica los órganos, miembros amputados y hasta las cabezas completas de pacientes muertas en la institución y conservadas en formol para la posteridad.

Para concluir, y retomando a Van Dijck, podemos afirmar que los filmes quirúrgicos:

servieron por lo menos a cuatro diferentes objetivos. En primer lugar, fueron utilizados como herramienta para entrenar a los especialistas. En el caso de cirugías raras, sobre todo, el cine probó ser un valioso medio para familiarizar a los futuros profesionales con los detalles más sutiles de intervenciones quirúrgicas específicas. En segundo lugar, funcionaron como un mecanismo de verificación. Al filmar antes, durante y después de la operación, se podía exponer visualmente los resultados a aquellos que estuvieron ausentes. En tercer lugar, sirvieron para informar o entretener a audiencias no especializadas. Por último, tuvieron una función promocional; ya que fueron producidos para popularizar la pericia o tecnología médica e impresionar a los espectadores con ejemplos extraordinarios de destreza quirúrgica (2002, 542).

Como vimos, estos objetivos convivieron y se mezclaron en gran parte de la producción del periodo, volviendo a estos filmes parte tanto del mundo médico como del entretenimiento popular de la época; productos híbridos ubicados entre el espectáculo y la ciencia.

Bibliografía

- BAPTISTA, TIAGO (2005). «'Il faut voir le maître': A Recent Restoration of Surgical Films by E. L. Doyen (1859-1916)». *Journal of Film Preservation*, 70: 42-50.
- BOSCH ARANA, GUILLERMO (1920). *Las amputaciones cineplásticas*. Buenos Aires: La semana médica.
- CURTIS, SCOTT (2015). *The shape of spectatorship: art, science, and early cinema in Germany*. Nueva York: Columbia University Press.
- GAYCKEN, OLIVER (2008). «Reseña de Lefebvre, Thierry. *La Chair et le celluloïd: le cinéma chirurgical du docteur Doyen*». *Medical History*, 52: 155-156.
- GUNNING, TOM. (1995) «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator». En Linda Williams (ed.), *Viewing positions: ways of seeing films*. New Brunswick: Rutgers University Press. 114-133.
- LANGSTON, LACEY (2010). «The fear within: early scientific film and its influence on the horror genre». Tesis para optar al grado de Master of Arts in Liberal Arts and Sciences, San Diego State University. Inédita.
- REGO BARRY, REBECCA (2015). «Inside the Operating Theater: Early Surgery as Spectacle». *Jstor Daily*, 9 de diciembre. En <<https://daily.jstor.org/inside-the-operating-theater-surgery-as-spectacle/>>. [Consulta: 5/10/2017].

TORRELO, GEORGINA (2006). «Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)». *Secuencias*, 23: 7-19.

VAN DIJCK, JOSÉ (2002). «Medical documentary: conjoined twins as a mediated spectacle». *Media Culture Society*, 24: 537-556.

Los chicos sólo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía *amateur* uruguaya (1920-1930)

GEORGINA TORELLO¹

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (URUGUAY)

Resumen

A mediados de 1920, gracias a una mayor accesibilidad a cámaras y acetato, se incrementó la producción de películas caseras y *amateur* en Uruguay y, con ellas, la preservación de la tranquila cotidianidad familiar. El álbum de familia en movimiento fue el género predominante, pero no el único. Partiendo de tres películas producidas entre los años veinte y treinta, este trabajo se ocupa del registro de una práctica común en la época (la fiesta/reunión exclusivamente de muchachos en casas o ranchos de las afueras de Montevideo), donde la postura familiar y codificada de las películas caseras dejaba paso a la euforia y la desmesura masculina. El artículo analiza en qué medida las películas son *simple* documento de esa práctica y, a la vez, cuidadosa *construcción para cámaras* de la misma.

Palabras clave: películas caseras, travestismo, gestualidad desmesurada

A juzgar por las crónicas, los años veinte del siglo pasado en Uruguay tuvieron toda la diversión (y algo del desenfreno) que uno podría imaginarse. La nueva cultura del ocio había ampliado los recreos: a los paseos en los parques, el teatro, la zarzuela, la ópera, las reuniones y las beneficencias, se agregaron las funciones de cine, las reuniones en las confiterías y, si le creemos al cronista anónimo

1 Doctora por la Universidad de Pennsylvania (EE.UU.) y profesora en el Departamento de Letras Modernas, Universidad de la República (Uruguay). Codirige, junto a Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Es autora del libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (2018).

del diario socialista *Justicia*, incluso para las chicas hubo «cocaína, morfina, opio y ‘otros goces sádicos, otros placeres inconfesables’ » (citado en Bouret y Remedi 2009, 317). La imagen del morfinómano, de hecho, se había popularizado ya a principios del siglo XX con la icónica figura del poeta Julio Herrera y Reissig pinchándose en su estudio, como apareció en la revista *Caras y Caretas*. El uruguayo y la uruguaya pacatos y medidos daban paso a juventudes desinhibidas y sedientas de solaz.

De aquellos recreos más o menos inocentes (y de la gestualidad más suelta que conllevaron), el cine uruguayo no refleja nada. O casi. La gravedad estándar de la ceremonia oficial, del funeral ilustre o la inauguración del monumento es interrumpida, a menudo, por la morisqueta, el bailecito, el saludo burlón, el coqueteo. Alguien que no resiste la tentación de romper el pacto comportamental del evento y se lanza en *performances* mínimas. Los registros documentales están llenos de esas fugas de sentido, de esos desacomodos, de risas exuberantes en medio de entierros desgarradores.²

La práctica cinematográfica, desde sus inicios, había colocado al camarógrafo y al espectador ante lo imprevisto: lo que agudamente Dai Vaughan nombra «la invasión de lo espontáneo» (Vaughan 2016, 46).³ Retomando la historia clásica de Georges Sadoul, Vaughan recuerda que lo que llamó la atención a las primeras audiencias fue la irrupción de lo inesperado en las escenas. Georges Méliès notó durante la primera proyección Lumière —el caso es paradigmático— las hojas que, tras el niño de *El desayuno del bebé*, se movían autónomas, más allá de la voluntad del camarógrafo. Esa escena cotidiana, a mitad de camino entre el registro documental y la *performance*, lidiaba con algo que no se podía controlar. Vaughan describe así el desacomodo:

2 El mejor ejemplo local es la filmación del sepelio de un joven periodista y político, Washington Beltrán, fallecido en duelo en 1920 con un expresidente de la República, a los 35 años. Su muerte fue sentida como tragedia nacional y la misma película es testigo de esa relevancia, pero a la vez las imágenes no logran contener la alegría de los presentes por estar frente a la cámara.

3 Las traducciones del inglés son de la autora.

[...] esa inédita invasión de lo espontáneo en las artes humanas, debe haber asumido el carácter de una amenaza no sólo para los «performers», sino para la misma idea de comunicación controlada, ordenada y obediente. Y, a la inversa, dado que en el pasado la idea de comunicación había sido inseparable de la idea de control, esta invasión debe haber parecido un retorno del mundo sobre su propio imaginario: la negación de un sistema codificado: un escape de lo representado del acto de la representación (Ibíd., 46).

Paliativos de la «invasión de lo espontáneo» fueron con frecuencia los intertítulos que, además de informar, servían como dispositivos para controlar el sentido (o la función) de lo visual, con mensajes textuales inequívocos que moldeaban la recepción imponiendo, según el caso, fervor patriótico, tristeza nacional, hermandad intercontinental. Aunque, sabemos, la imagen de alguna manera siempre resiste. Por los registros documentales del cine oficial o profesional se cuela parte del desborde del periodo y, sin duda, las implicancias ideológicas, históricas y estéticas de esto darían para seguir por este camino el análisis.

Pero aquí interesa su reverso: la gestualidad exuberante que, en el cine *amateur* y casero de los años veinte y treinta, tiene un lugar privilegiado, cuando no central. La «liberación» (o la actuación de liberación) de los cuerpos. Una práctica (la casera y *amateur*) que hasta hace relativamente poco quedaba fuera de «la historia del cine» y de la mirada académica. En Uruguay, la atención sobre este cine fue producto de la labor de un equipo de docentes de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Católica, quienes entre 1988 y 1994, con el fin de producir un programa televisivo sobre películas familiares nacionales, procedieron a la transferencia de cerca de 100 horas de material filmico a video, elaborando un ciclo de 18 capítulos sazonados con entrevistas a especialistas y familiares de los cineastas (Álvarez 1997, 206). El programa ofrecía una vuelta del cine casero de las primeras décadas al lugar que le pertenecía: a través de la televisión volvía al hogar de los uruguayos. La importancia del proyecto radicó, además, en su proyección a futuro: la conformación de un archivo sobre cine en formato pequeño, en la misma universidad, dirigido

por Julieta Keldjian, y en las actividades de preservación, puesta en valor e investigación que desarrolló.⁴ Los primeros dos cortos que me ocupan aquí, de hecho, pertenecen a dicho archivo. El tercero proviene de una colección de películas Pathé-Baby, producidas por un cineasta *amateur* local.

Otra invasión de lo espontáneo

En el Uruguay de los años veinte se popularizan, como en el resto del globo, los proyectores y filmadoras caseras y, con ellas, el registro de una cotidianidad tranquila, familiar. Aunque circularon desde los primeros años del siglo productos pensados para el manejo *amateur*,⁵ no fue sino hasta la llegada de la línea Pathé-Baby, lanzada por Max Glücksmann para el Río de la Plata a principios de la década, que el cine casero se generalizó. Y lo hizo en dos modalidades: a través de la venta de aparatos y película virgen y por medio del alquiler, por catálogo, de copias de películas en 35mm en formato reducido.⁶ Una sólida campaña publicitaria en los medios de prensa proponía cámaras filmadoras que «cualquiera» podía usar para «registrar sus recuerdos en cinematografía», camino abierto antes por la fotografía.⁷ En general, se eligió un *target* femenino para proteger la memoria, organizar esa «vida que desfila ante nosotros» y, en última instancia, «reforzar» la integración de la familia (Odin 1999, 53). Y, aunque en los

4 Julieta Keldjian, docente e investigadora, además de ser directora del Archivo Audiovisual de la Universidad Católica del Uruguay, organiza el *Homemovie Day* en el país. Véase, a propósito: Julieta Keldjian 2015 y 2018. Aprovecho para agradecerle su lectura atenta de este trabajo y los datos que me proporcionó.

5 Véase: Bruno 2011, 98-123, «El Cine en casa», *Semanal Film* 61, 12 de noviembre, 1921 (s/d), y M. H., «Una revolución cinematográfica», *Semanal Film* 11, 62, 19 de noviembre, 1921 (s/d).

6 En el Catálogo General de Films Pathé-Baby que la empresa Max Glücksmann distribuía por esos años se ofrece, para animar las «reuniones infantiles», películas de 10, 20 y 100 metros, especificando para las primeras títulos y actores y ofreciendo, para las de 100 metros —las «Super Baby»—, descripciones más pormenorizadas con indicación de género, trama, actores e, incluso, haciendo guiños a la futura audiencia. A propósito de *El huésped indeseable*, comedia protagonizada por Stan Laurel, la descripción termina así: «No agregamos más para dejar a los espectadores la sorpresa de un desenlace despanpanante». Catálogo General de Films Pathé-Baby (s/d), colección de la autora.

7 Aviso, *Actualidades. Semanario Nacional* 1, 16, 26.

hechos, no es posible determinar quién empuñó la cámara, la letra y la imagen de avisos y manuales pautaron la idea de un cine casero de tono risueño y de temáticas variadas (vistas marinas, visitas de playas, panoramas, paseos por el lago, monumentos, orillas de ríos, etc.). «Géneros» que recurrirían en las filmaciones familiares en las décadas siguientes.

Los registros, sin embargo, trascendieron el ámbito del hogar. Los tres cortos tratados aquí dan cuenta del abandono de la vida familiar para explayarse en camaraderías masculinas: abundan en gestualidades amplificadas y desinhibidas, en *gags* y disfraces propios de la moderna sociedad montevideana. Son cintas que recuperan, si seguimos la sugestiva propuesta de Lila Silva Foster, el carácter lúdico que había estado en los orígenes del cine, esas formas fantasmagóricas, excéntricas e iconoclastas que aparecieron tempranamente en las diapositivas de la linterna mágica y de los zootropos (Silva Foster 2016, 42).

El rancho y sus filmes doméstic(ad)os

Rudimentarias tomas de ubicación (*establishing shots*) muestran las pequeñas construcciones donde se desarrollan las dos primeras películas. Son casas precarias: una anónima, otra con un gran cartel «C. R. Vadar-Kablar», pero en el imaginario del momento eran fácilmente reconocibles.⁸ El nombre ingenioso, *Vadar-Kablar*, indicador del tono hilarante que se le pretendía imprimir a la agrupación, de hecho, es parte de una nomenclatura que incluía otros: Los miserables, Los imperecederos, Los distinguidos reos.⁹ Ambas películas retratan una indiscutible «institución» uruguaya de los años veinte: el rancho. Un espacio exclusivo para hombres, en el que jóvenes y adultos

8 El catálogo de Inéditos contiene, sobre las películas, los siguientes datos: la primera, *Vadar-Kablar* (un rollo de 16mm), fue filmada por Francisco Puyol, dueño de la Confitería Puyol, en un rancho del Buceo en 1923; la segunda (cinco rollos Pathé), propiedad de Enrique Podestà, fue filmada en Las Piedras.

9 Datos tomados del programa televisivo Inéditos n. 8, conducido por Luciano Álvarez. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReAvhK7KUos>>. [Consulta: 15/12/2017].

montevideanos se reunían durante el fin de semana para divertirse fuera del ámbito familiar. Un fenómeno extendido por esos años en la capital, que ocupaba una amplia zona de su costa. Eran vistos como lugares de desarreglo moral por parte la población, que los imaginaba «pecaminosos, inmorales, negativos», aunque quienes concurrían, afirma un cronista —domesticándolos, quizá— iban a hacer «lo que en sus casas hubiera sido imposible: pelar papas, limpiar pescado y también el rancho...» (Varela 1972, 5). La verdad, probablemente, esté a mitad de camino. En todo caso, interesa poco aquí.

Como las películas caseras que, señala Keldjian, seguían una cierta estructura incluyendo, por ejemplo, un «inventario fílmico de los bienes: la casa, el coche, el jardín...», aquí el inventario corresponde a las actividades recreativas (Keldjian 2011, 34). Estas comprenden desde el preparado de las comidas (se los ve cocinando en un fuego improvisado, lavando trastos, y secando o barriendo) hasta el breve número de música, el baile en solitario o en pareja, *gags* de *vaudeville* (el golpe imprevisto en la cabeza de una víctima desprevenida aparece, como un calco, en ambas películas), la simple morisqueta, el partido de vóleybol. Una de las películas introduce, además, un personaje disfrazado (¿mago o maestro de ceremonias?) que, junto a otro, hace una breve representación frente a la cámara (con reverencias y gestos ampulosos) para despojarse, finalmente, con la ayuda del otro, de su disfraz. Una escena simple, pero que señala la dimensión lúdica de los ranchos, la combinación de sano deporte y de otra cosa que la imagen sólo llega a rozar. En la misma película, la clave festiva, veloz, agitada, eufórica sigue: la cámara muestra el trencito-desfile de hombres enlazados, moviéndose hacia delante y atrás. Un *gag* que hubiera podido hacerse en posproducción, pero que hacen ellos mismos, imitando quizá los trucos (inversiones) de las películas cómicas e inscribiéndose, brevemente, en esa tradición. A propósito, Alexandra Scheider señala:

Las películas *amateur* rara vez muestran una estética visual autónoma, pero tampoco son simplemente imitaciones primitivas de obras producidas de acuerdo con estándares «profesionales». Las películas *amateur* y las películas caseras se basan en el deseo de participar en discursos establecidos

y adaptan estos discursos de manera más o menos hábil y original (Puntigam 1994) (Scheider 2006, 158).

En estos cortos, como se hace en las películas caseras, todos actúan *para* la cámara, dan cuenta de su presencia. La diversión se está viviendo, pero especialmente, se está construyendo para la posteridad. Los protagonistas son conscientes de esa función —individuada por Bourdieu en la fotografía y prolongable a la imagen en movimiento— de extensión de la festividad de la que es parte, en suma, de esa «tecnología para la reiteración de la fiesta» (Bourdieu 1999, 26-27). Una fiesta congelada, un futuro que preserva (y las recurrencias entre una y otra película constituyen un buen indicio) la imagen goliardesca, juguetona y descarada de los ranchos y sus muchachos que, a esa altura, se había consolidado en el imaginario local. Y, sin duda, aquí cabría preguntarse en qué sentidos *actúan* para la cámara, para el imaginario local, para la posteridad, para sí mismos o para un otro. En definitiva, qué historia están construyendo estas películas, como otros tantos registros de reuniones, *picnics* y comilonas estrictamente masculinas comunes en esta década y las sucesivas (Álvarez 1997, 199). En todo caso, como el interior de los ranchos —vedado en los dos cortos al espectador—, las películas parecen dejar en su (aparentemente) desenfadado control de la imagen algo, o mucho, afuera. Es posible pensar, a propósito, en la mezcla —y no sabemos en qué porcentajes— de las limitaciones técnicas dadas por la sensibilidad de la película (más efectiva en exteriores muy iluminados) y de ese límite entre lo doméstico y lo público que las películas juegan a romper, pero que, aunque corrido, sigue ahí.

De la actualidad en sociedad: su interior

La tercera película pertenece a la colección del cineasta *amateur* Julio Sande. Esta abarca el periodo de 1929 a 1952, y la integran cintas tomadas con la cámara *amateur* por excelencia, Pathé-Baby (9.5mm).¹⁰

10 La colección fue encontrada por quien escribe en un mercado local y telecinada en el marco de un proyecto de investigación de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) de la Universidad de la República, que coordino junto con Isabel Wschebor.

La colección incluye reuniones familiares, viajes por el interior del país (en varios medios de transporte, del automóvil al ómnibus y la avioneta), partidos de fútbol y obras edilicias ciudadanas, todo introducido con títulos, intertítulos y, en ocasiones, inclusive finales que hacen alarde de la calidad «óptima» de la producción. En medio de ese material familiar aparece una breve escena de *vaudeville*: *El banquete de los Guampas. De la actualidad en sociedad* (1934). Como toda ficción, la película brinda, en intertítulos escritos a mano, el *cast* de actores (incluido entre ellos el director), detalles sobre la producción (se filmó el día 25 de febrero de 1934, a las 13.30 horas), una breve descripción de la trama y una reseña de las actuaciones, que se califican «discretas y hermosas». También contiene un prólogo que explica el tema tratado: el fenómeno, siempre creciente, de esposas infieles y, por lo consiguiente, de maridos traicionados. No olvidando una de las metas del cine, la de divertir educando, se ofrece a la audiencia la explicación del término lunfardo «guampa». Se juega, podríamos pensar, al diccionario:

Antiguamente se les daba este nombre a los cuernos de algunos animales, pero ahora en la actualidad hay ciertos sujetos que están dotados de estos elementos que aunque no se les ven se les nota, pues al caminar dan cabezadas hacia los costados; pues bien estos individuos son en todo momento aquellos que son casados y sus mujeres en vez de serles fieles le pegan al frito con extraños y hasta con los mejores amigos. Estos fenómenos son muy frecuentes en la actualidad [...].

El tono jocoso y el uso del lunfardo, desembocan —era previsible— en el llanto tanguero. Y esta es quizá la burla más lograda de la película. Mediante otro intertítulo, para describir a las infieles se recurre a uno de los tangos más familiares y trágicos de la historia, «Silencio» (1932),¹¹ pero sobre todo a uno en que la mujer es una madre dulce y, más que madre, es —dice la letra— «una santa» que perdió a sus hijos en la Primera Guerra Mundial (el tango, supuestamente, tiene su origen en un hecho verídico). Sande apela en ese título al expediente

11 La música del tango *Silencio* (1932) fue compuesta por Carlos Gardel y Horacio Pettorossi, y su letra por este último y Alfredo Lepera.

de la «contrafacta» —sustitución de parte del texto original de una pieza por otro texto—: el silencio (trascendental) en la noche que se describe en el tango se convierte en (cotidiano) silencio en la mesa; el peligro de la Patria (como dimensión colectiva) en individual peligro de la casa; el grito (trágico) de guerra en el grito (patético) del guampa. En suma, la madre devota y los hijos héroes se transforman en la casada infiel y los cornudos contemporáneos. Otro intertítulo permite abandonar la clave tanguera, rápidamente, por el tono zoológico, siempre en vena cómico-pedagógica: dibujada desprolijamente en blanco sobre negro, una clasificación de ejemplares de cuernos (y cornudos) completa lo ofrecido por los intertítulos.

El paso a las imágenes es abrupto: se muestra a los hombres del título marchando hacia la cámara en el corredor de una casa. Un catálogo en movimiento que pronto incluye a otros jóvenes travestidos. Se emula (en pequeño, en formato casero) el desempacho con que las *troupes* estudiantiles, exclusivamente masculinas, habían divertido a las plateas de la década del diez y el veinte con parodias que ofrecían, entre sus platos fuertes, clones (masculinos) de bataclanas y figuras famosas de la época, como Anna Pawlova, Mistinguett o Iyonne Vallée.¹² Pero, a diferencia de las articuladas historias contadas por aquellas *troupes* (e inclusive de lo relatado en los intertítulos del corto, del marco instituido, digamos, de infidelidades y desarreglo) toda «trama» se diluye en la simple sucesión de cuerpos eufóricos, abrazados, bailando sobre la mesa, actuando la borrachera. Actuando, porque el desenfreno es sólo fingido, parte del chiste. Lo registrado para la posteridad, como en las otras películas, es cuidadosamente controlado. Es marca de ello una toma fugaz (en medio del desorden) de adultos, niños y perros en otra habitación, en torno a una mesa: un doméstico público asistente que ríe divertido. Y, hacia el final, el agradecimiento en intertítulos a la madre de uno de los actores que ofreció para la ocasión una succulenta comilona. El tema tratado parece sólo una excusa para el disfraz y el travestismo, vedados a los

12 Sobre las *troupes* estudiantiles uruguayas ver, entre otros: Marita Fornaro y Samuel Sztern (1997), y Georgina Torello (2012).

hombres en los carnavales para que ellas supieran siempre con quién estaban bailando (Leone de Quinque s/f., 68).

El *home movie* varonil en el Uruguay de los veinte y treinta parece ubicarse entonces en un umbral: entre el impulso hacia la desmesura y la gestualidad codificada de las cómicas cinematográficas y los espectáculos goliardescos; entre el mero registro de pasatiempos más o menos inocuos y la tentativa de ficcionalizarlos; finalmente, entre una cotidianidad otra y su catártica puesta en escena.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, LUCIANO (1997). «La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo». En José Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecansky (comps.), *Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y sociedad 1920-1990*. Montevideo: Taurus. 174-206.
- BOURDIEU, PIERRE (1999). «The Cult of Unity and Cultivated Differences». En Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel et al (comps.), *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press. 13-72.
- BOURET, DANIELA y GUSTAVO REMEDI (2009). *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BRUNO, MAURICIO (2011). «Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917». En Magdalena Broquetas (coord.) y Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Centro de Fotografía. 98-123
- MARITA FORNARO y SAMUEL SZTERN (1997). *Música popular e imagen gráfica en Uruguay. 1920-1940*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica-Escuela Universitaria de Música-Escuela Nacional de Bellas Artes.
- KELDJIAN, JULIETA (2018). «Cine Casero: patrimonio, educación y tecnología audiovisual», 3er. Premio en el Concurso Revista RECAM-Mercosur Audiovisual (en prensa).
- _____ (2015). «Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática». *Revista dixit*, 23: 16-25.
- _____ (2011). «El cine por amor». *33 cines* 2, 5: 30-35.
- LEONE DE QUINQUE, VERÓNICA (s/f). *Los divertidos «Twenties montevideanos»*. Montevideo: Arca.
- ODIN, ROGER (1999). «La question de l'amateur». *Communications, Le cinéma en amateur* 68: 47-89.

- SCHEIDER, ALEXANDRA (2006). «Homemade travelogues: *Autosonntag* – A Film Safari in the Swiss Alps». En Jeffrey Rouff (ed.), *Virtual Voyages Cinema and Travel*. Durham & Londres: Duke University Press. 157-173.
- SILVA FOSTER, LILA (2016). *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. San Pablo: Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo. Tesis de Doctorado en Medios y Procesos Audiovisuales, En <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-164617/>>. [Consulta: 15/12/2017].
- TORELLO, GEORGINA (2012). «La Troupe Ateniense, capítulo oriental». En *Primer Libro Neosensible de Letras Atenienses. Aliverti Liquidada. Apto para señoritas [1932]*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor/Yaugurú. 97-119.
- VAUGHAN, DAI (2016). «Let There Be Lumière». En Johathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. Nueva York: Oxford University Press. 44-47.
- VARELA, LUIS ALBERTO (1972). «Esos ranchos del Buceo. Donde se cantaba a coro y se comía muy bien. Algo que la urbanización perdió». En Luis Alberto Varela, *Los fantasmas de Montevideo*. Montevideo: Agadu. 5-6.

En busca del metraje perdido: Descubriendo el cine documental chileno silente (1897-1933)¹

XIMENA VERGARA²

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

ANTONIA KREBS³

UNIVERSIDAD DE CHILE

MARCELO MORALES⁴

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

MÓNICA VILLARROEL⁵

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Resumen

Este texto presenta un panorama general de la filmografía silente de no ficción producida en Chile entre 1897 e inicios de la década del treinta, destacándose temas recurrentes —como la aviación, en la década del diez, o los deportes, en los años veinte—. A partir

-
- 1 Este trabajo es resultado parcial de la investigación «Registros y usos documentales, 1895-1933», financiada por el Fondo Audiovisual, convocatoria 2017, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Participan Ximena Vergara, como responsable, y Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel, como co-investigadores. El estudio levantó la filmografía chilena silente de no ficción a partir de una pesquisa hemerográfica patrocinada por la Cineteca Nacional de Chile, en la que colaboraron: Alejandro Biron, Carla Morales, Daniela Bussenius, José Durán, Mateo Espinoza, Mery Joyselyn Navia, Milena Gallardo, Nelson Segura, Rosario Ríos, Silvina Sosa y Úrsula Fairlie. Fueron revisados 13 periódicos nacionales, publicados entre 1897 y 1933. Una versión preliminar de este texto fue publicado en Revista *Vivomatografías* n°3 (2017). <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131>
 - 2 Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es co-editora del libro *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (2016).
 - 3 Periodista y candidata a Magíster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile.
 - 4 Periodista y candidato a Magíster en Teoría del Cine Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Es creador del sitio especializado Cinechile.cl.
 - 5 Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Autora de *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile -Brasil (1896-1933)*, (2017), *Señales contra el olvido. Cine chileno recuperado* (2012) y *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005).

de la diferenciación del tipo de registros (vistas, actualidades, documentales por encargo, documentales temáticos y actualidades extraordinarias) se establece una mirada general del periodo, en el marco de un estudio que consiste en una exhaustiva catalogación de los registros documentales silentes.

Palabras clave: registros documentales, filmografía chilena silente, catastro

Tras los vestigios

La imagen de una carpa instalada en el Parque Forestal de Santiago, con el letrero *Lumière*, publicada en la revista *Sucesos* el 28 de octubre de 1904, alude no sólo a la fuerte presencia del cine europeo en Chile, sino también al fenómeno de su exhibición en espacios públicos, que transitaban desde el parque de diversiones, el circo o el salón de patinar hacia los barracones y salones (aunque sabemos que el primer registro documental chileno fue exhibido en el Salón de la Filarmónica de Iquique). Lo que desconocíamos, hasta ahora, es el volumen de producciones silentes nacionales de no ficción que no sobrevivieron, y cuya existencia fue posible determinar a partir de los vestigios encontrados en la prensa de la época.

Al iniciar el siglo XX, el 10 de agosto de 1900, un periódico anunciaba que el cinematógrafo exhibiría, entre otras vistas, *Las carreras de caballos en Viña del Mar*, *Un viaje en ferrocarril* y «otras no menos interesantes» (*El Ferrocarril*, Santiago, 10 de agosto de 1900, 3). De esas otras, poco sabíamos hasta ahora, y aparecía como recurrente el desafío de establecer el corpus de lo realmente filmado durante el periodo silente. Como apenas sobrevivían 43 materiales hasta 2018 —esto es: alrededor de un diez por ciento de lo producido

entre 1897 y 1933⁶— la tarea de construir un catastro de los registros documentales⁷ o el cine de no ficción se hacía indispensable.⁸

El referente inicial de este trabajo fue el libro *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, de Alicia Vega (2006), que consigna 40 materiales, con sus correspondientes fichas filmográficas. Durante esta investigación identificamos alrededor de 400 cintas,⁹ que corresponden a vistas, actualidades, documentales por encargo, documentales temáticos y actualidades extraordinarias. De acuerdo a Tom Gunning (2004), en los inicios del cine convivieron dos tendencias: el cine de atracciones (asombro producido por las imágenes) y las actualidades (interés informativo). Las llamadas «vistas», alineadas a la primera tendencia, se consideran registros estáticos sin desarrollo narrativo, mientras que los filmes llamados «actualidades» mostraban ya principios de una estructura narrativa y, avanzado el tiempo, montaje. Por su parte, las actualidades fueron el principal antecedente de los noticieros, y dentro de este subgénero documental —que agrupaba varias actualidades de temas diversos de interés reciente, contaba con una exhibición regular, y una duración estándar, según Baechlin y Müller Strauss (1952)— detectamos la existencia de las «actualidades extraordinarias», también llamadas «suplementarias» o «complementarias». Estas eran notas de especial interés informativo y noticioso (por ejemplo: catástrofes, eventos deportivos, celebraciones

6 Período comprendido entre las primeras filmaciones de Luis Oddó, en Iquique, y el año anterior a *Norte y Sur* (1934), la primera película sonora chilena.

7 Optamos por unificar los materiales bajo la noción de «registros documentales», en tanto nomenclatura que no considera duración ni criterios narrativos para el período temprano y que pone el acento en la idea de filmación de acontecimientos de carácter no ficcional.

8 En el área de la ficción, este trabajo fue realizado por Eliana Jara, y publicado en el libro *Cine mudo chileno* (1994), y más tarde actualizado por la misma autora en «Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos» (2010). En el texto «Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano» (2017), editado por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski, se encuentra un exhaustivo recuento de publicaciones realizadas en el área. El caso chileno fue sistematizado por Mónica Villarroel.

9 La cifra no contempla el grueso de las notas de los noticieros de *Actualidades El Mercurio* y *Actualidades La Nación*, que superan las 500 ediciones. Emitidos aproximadamente entre 1927 y 1931, constaban entre cuatro y diez notas; y dado que *El Mercurio* emitió 240 números, y *La Nación* 214 números, podemos hablar de la existencia de alrededor de 1.800 notas fílmicas. Ver Vergara y Krebs (2016 y 2017).

o visitas ilustres), y generalmente reemplazaban a un número regular de un noticiero, teniendo en ocasiones una duración de más de 20 minutos.

Periodo 1897-1910

El cine aparece en Chile como un factor mediático que contribuye a representar o crear una imagen en torno a una modernidad deseada, imitativa del modelo europeo y luego norteamericano.¹⁰

Aunque en los primeros años del siglo XX este nuevo medio no posee el alcance de las revistas y diarios ilustrados, la mayoría de los filmes tienen la intención de evidenciar una nueva época. Ahí están las primeras cintas del pionero del cine chileno, Luis Oddó, realizadas en 1897 en Iquique, a sólo dos años de la invención del cinematógrafo en Francia. Oddó exhibe vistas con elementos claramente asociados a lo moderno: un tren llegando a la estación, como el de los hermanos Lumière; un partido de fútbol, y una compañía de bomberos. Pero, a la vez, se preocupa de registrar algo más cercano a lo chileno, como sucede en *Una cueca en Cavancho* (1897), señal de que la modernidad puede ir de la mano de la tradición. Se trata de un grupo de películas en las que, finalmente, circulan ideas e intenciones que anticipan la tónica de toda la producción de la primera década del siglo que estaba por venir.

En este sentido, los filmes encontrados hasta ahora, realizados en el primer periodo, ejemplifican lo anterior. De 1902, un año con 20 cintas identificadas, destacamos que muchas de ellas se hicieron para registrar la llegada de una delegación argentina al país: *Vista panorámica de la bahía de Valparaíso, desde el ascensor del cerro de la Concepción*; *Imprenta de El Mercurio calle Esmeralda. Salida de suplementeros de la imprenta El Mercurio*; *Ejercicio general de bomberos en la Alameda*; *El San Martín [sic] en aguas chilenas*; y *El paso de la Cordillera del excelentísimo señor Terry en su viaje a Buenos Aires*. Sus descripciones anuncian filmes que no sólo buscan

10 Sobre la temática de la modernidad y el cine de no ficción silente nacional, ver Villarroel (2017) y Corro (2016).

dar cuenta de un acontecimiento, sino también del «movimiento del mundo». Hay un interés por plasmar la ciudad y su ritmo moderno, así como también por mostrar cómo el país se posiciona en relación a lo foráneo, en este caso, la visita de autoridades argentinas.

Son ansias que continúan en 1903. Al ya conocido y restaurado filme *Paseo a Playa Ancha*, se agregan novedosas notas que atestiguan la existencia de cintas como *Incendio del buque «Nesaia» en el Coloso de Antofagasta*, y *Los festejos a los marinos brasileños en Santiago*. Ambas fueron exhibidas en Antofagasta, que junto a Valparaíso se constituyeron en centros importantes de producción filmica, dada su calidad de puertos. Por lo mismo, también fueron fuertes puntos económicos del país por entonces. En este sentido, no es casualidad que en 1905 apareciera también en Antofagasta un filme titulado *La Riqueza de Chile*, sobre la explotación salitrera en aquella región.

Con el paso de los años, la producción se hace discontinua hasta 1910, año del Centenario de la República. Si bien el cine en Chile se desarrollaba desde el punto de vista de la exhibición, la producción aún estaba en manos de aventureros. Pero hacia 1910, el entusiasmo crece ante la idea de que el país vive un momento relevante desde el punto de vista histórico. Aparecen entonces dos empresas importantes: La Compañía Cinematográfica del Pacífico y la Compañía Cinematográfica Ítalo-Chilena. Entre las dos producen 53 películas, entre 1909 y 1911. Lo particular es que muchas de ellas coinciden en la filmación del hecho, luchando por estrenarse en cartelera antes que la competencia, y también poniendo énfasis en los detalles y calidad de la filmación. Nace una visión más comercial y competitiva, que decae tras los festejos centenarios por causas que aún son difíciles de establecer, pero que surgirá nuevamente hacia la década del veinte.

Periodo 1911-1920

Durante la segunda década del siglo XX, el protagonismo de la producción cinematográfica lo sigue detentando la Compañía Cinematográfica del Pacífico. Entre 1910 y 1913 aparecen títulos como los de la serie compuesta por dos actualidades acerca de ejercicios de

caballería: *Centauros Chilenos* (1911), *Traslación de los héroes de la Concepción a la Catedral* (1911), *Instalación hidráulica de la Tracción Eléctrica en la Florida Alta* (1911), *La jura de la bandera en el Parque Cousiño* (1912), o *En los baños del Recreo* (1913); así como una serie de revistas y ceremonias militares, como paradas, desfiles, juramentos a la bandera, entre otras vistas y actualidades.

Junto a la Compañía Cinematográfica del Pacífico, pero de manera más esporádica, aparecen otros actores ligados a la producción de cine, como la ya mencionada Compañía Cinematográfica Ítalo-Chilena, la multinacional Gaumont, y otras vinculadas a las salas de exhibición, como la Empresa del Cinema Teatro Limitada, por ejemplo. Sin embargo, algunas cintas producidas en estos años aparecen anunciadas en diarios sin alusiones a sus realizadores. Algunas de ellas son de gran interés, como por ejemplo una que muestra la ejecución de un reo en Quillota, filmada el primero de julio de 1912. Según la información de la que disponemos, la cinta no fue estrenada en cines, al menos en la entonces provincia de Valparaíso. Un anuncio del diario *El Mercurio de Valparaíso*, del 11 de julio de 1912, explica que:

A fin de no proporcionar un espectáculo doloroso, los actuales empresarios del teatro Edén resolvieron ayer, después del ensayo que se hizo de la película, no exhibir la tomada durante el fallecimiento del reo Brito en Quillota, que había sido anunciada para hoy [sic]. A fe que nos alegramos de esta resolución, que evita un espectáculo que no debe ser renovado bajo concepto alguno.

La ejecución a la que se alude, corresponde a la del reo Alfredo Brito Brito, condenado a muerte por el asesinato de un juez, que perpetró por encargo de un ex-presidiario. La revista *Sucesos* de julio de ese año publicó un detallado reportaje del fusilamiento, y en él se distingue una fotografía que revela la presencia de una cámara de cine en el lugar de la ejecución. Y en la publicación de la resolución adoptada por el teatro Edén, de «no exhibir la tomada durante el fallecimiento del reo Brito», vemos una temprana muestra de censura en el cine chileno.¹¹

¹¹ Para profundizar en la temática de la censura y el cine chileno silente, ver Iturriaga (2015).

A partir de la segunda década del siglo XX, destaca también la aparición de varias cintas relacionadas con la aviación, como *La semana de aviación en Batuco* (1911), *Vuelos del aviador Paillette en el Parque Cousiño y en Club Hípico* (1912), *Los funerales del aviador Acevedo* (1913) y *Actualidades Chilenas III* (1913), que incluyen vuelos de Clodomiro Figueroa y recuerdos de Acevedo,¹² y que dan cuenta del interés por la aviación en la época.

Las hazañas de los aviadores eran consideradas «triumfos» nacionales, siendo seguidas con interés por la prensa de la época. Esta última da cuenta de la nutrida presencia de curiosos que acudían a presenciar los despegues, aterrizajes y piruetas de los aviadores. Junto con Clodomiro Figueroa, destaca por esos años en la aviación chilena Luis Acevedo Acevedo, quien murió en un accidente al intentar cubrir la ruta entre Santiago y Concepción, y cuyos funerales fueron registrados en una actualidad filmada por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, y que fue proyectada varias veces en teatros de Valparaíso.

Periodo 1921 - inicios de 1930

A diferencia de los registros documentales de las décadas anteriores, que mayoritariamente correspondían a actualidades —una de las excepciones es *El mineral «El Teniente»*, de Salvador Giambastiani (1919)— en los años veinte se encuentran nuevos tipos de registros. Por ejemplo, películas de mayor duración, como *El triunfo de la ciencia* (1922, Gustavo Bussenius), que trata sobre la agricultura, o *La Suiza Sudamericana* (1926), producida por la Imperio Film de Puerto Montt, y que trata sobre las bellezas naturales del sur de Chile. También se presentan filmes de propaganda nacional, como *La Perla del Pacífico* (1924), encargado a una de las excepcionales mujeres que hicieron cine en Latinoamérica: la argentina Renée Oro.

12 Clodomiro Figueroa y Luis Alberto Acevedo fueron dos de los más populares aviadores a nivel nacional, cuando la aviación chilena estaba en ciernes. Ambos viajaron a París y se formaron como aviadores en la Escuela Bleriot, para luego volver a Chile y dar los primeros pasos en la aviación nacional, junto con otros exponentes extranjeros, como los hermanos Rapini o el francés Edouard Stoeckel.

Hacia 1921, todavía era común que las notas filmicas se exhibieran de forma individual, correspondiendo a «actualidades». Algunos ejemplos: *Visita de la escuadra norteamericana a Chile* (1921); *La llegada del general Mangin* (1921); o incluso, como ya se había hecho en 1897, un *Ejercicio general de bombas* (1921).

Por otro lado, los eventos deportivos fueron un tema de marcado interés, con campeonatos atléticos, *matches* de boxeo, o carreras de automóviles. Un hallazgo fundamental es el documental temático *Músculo y cerebro*, de la productora Estudios Borcosque, estrenado en 1924, que se aleja de las comunes actualidades. En la época de su estreno, el dramaturgo y guionista Antonio Acevedo Hernández publica en la revista deportiva *Los sports* un acertado texto sobre el largometraje, que se inicia de la siguiente forma:

Es verdad que antes de ahora se habían hecho cintas que describían peleas de box y que pueden considerarse deportivas; pero la que merece francamente ese título es *Músculo y cerebro*, pues ella abarca todas las actividades deportivas chilenas, muestra los dirigentes, atletas en pleno trabajo y define la historia del deporte (Acevedo 1924, 1).

Lo llamativo de esta película es que presenta una narrativa y una idea nuclear que agrupa filmaciones de diversos deportes, lo que marca una diferencia con los registros anteriores. Pero, además, percibimos aquí un giro en los usos documentales que venían dándose: se incorpora el factor educativo, alineado con un discurso nacionalista que ve en el deporte un mejoramiento de la raza, como podemos observar en el texto de Acevedo:

Creemos que esta cinta, que tan alta significación nacional tiene, debía exhibirse en todas las escuelas y cuarteles de la República, en todos los teatros populares, en todas partes; es necesario que todos la vean; que todos comprendan la obra civilizatoria del deporte que da impulso a la raza, apartándola de todo lo que pudiera empuñecerla (1924, 1).

Conclusiones preliminares

Con el advenimiento del cine sonoro, a comienzos de la década del treinta, el cine nacional empieza a sufrir una merma sustancial en la producción tanto de ficción como de no ficción. Los avances de la investigación acá presentada pretenden dar cuenta de una filmografía nacional de carácter documental que, por la inexistencia de una recopilación extensiva, se creía escasa. Esta filmografía arranca aisladamente en 1897 y, luego de un largo vacío (la excepción es *Las carreras de Viña del Mar*, de 1900), resurge en 1902, con una destacada producción que se mantiene en 1903 y que posteriormente vuelve a decaer. De hecho, por ejemplo, no se encontraron vestigios de producción de no ficción para el año 1906. En 1910 hay un auge, contabilizándose casi 50 filmes, la cifra más alta del recuento y que, en gran parte, estuvo motivada por las fiestas del Centenario de la República.

Durante la década del diez la producción es dispar, destacando años como 1911 y 1912, en los que se continúa el impulso del Centenario; y 1919, cuando se inician las *Actualidades de Punta Arenas* — antecedente de los noticieros nacionales — que alcanzan, de forma excepcional para la época, siete números, dando cuenta del impulso regional de la cinematografía nacional. Ya en la década del veinte, de la mano de productoras como Andes Film, Artuffo-Cariola o Estudios Borcosque, año a año se estrenan aproximadamente entre 10 y 20 filmes, diversificándose los tipos de registros. Efectivamente, y como ya señalamos, en esta época, además de actualidades (entre las que destacan las deportivas) se presentan documentales temáticos como el ya mencionado *Músculo y cerebro*, de 1924, o documentales de propaganda como *En la pampa* (José Bohr y Esteban Ivovich, 1921), en el cual se registró el viaje al norte realizado por el entonces ministro del Interior del Gobierno de Arturo Alessandri Palma, Pedro Aguirre Cerda. También destaca el filme de propaganda anti-peruana *El empuje de una raza* (Pedro Sienna, 1922), mostrándose además cómo las filmaciones de no ficción empezaban a tener autoría. En este contexto, en el que las productoras ya son empresas sólidas, es cuando

el cine de no ficción desemboca en los noticieros cinematográficos, en 1927, dando regularidad por aproximadamente cuatro años a los registros documentales.

Bibliografía

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO (1924). «La primera película de índole deportiva filmada en Chile». Revista *Los Sports*, 4 de abril, 56:16.
- BAECHLIN, PETER y MAURICE MULLER-STAUB (1952). *Newsreels across the world*. París: UNESCO.
- CORRO, PABLO (2016). «La modernidad despoblada en el cine documental chileno: 1903-1933». *Universum*, 31: 67-80.
- CUARTEROLO, ANDREA y RIELLE NAVITSKI (eds.) (2017) «Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 3. Disponible en <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Consulta: 15/01/2018]
- GUNNING, TOM (2004). «Now you see it, now you don't. The temporality of the cinema of attractions». En Lee Grieveson y Peter Kramer (eds.), *The Silent Cinema Reader*. Londres y Nueva York: Routledge. 41-50.
- ITURRIAGA, JORGE (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932*. Santiago: LOM Ediciones.
- MORALES, MARCELO (2012). «Luis Oddó: la primera luz del cine chileno». Cinechile. Enciclopedia del cine chileno. <<http://cinechile.cl/crit&estud-272>> [Consulta: 20/02/2017].
- VEGA, ALICIA (2006). *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- VERGARA, XIMENA, y ANTONIA KREBS (2017). «Recurrencias temáticas en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931): deportes e idearios de gobierno». En Mónica Villarroel (coord.), *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones/Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional de Chile. 79-89.
-
- _____ (2016). «Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)». En Mónica Villarroel (coord.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones/ Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional de Chile. 245-255.
-
- _____ (2016). «Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)». En Cinechile. Enciclopedia del cine chileno. Enero. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-458#titulo10>> [Consulta: 20/02/2017].
- VERGARA, XIMENA; ANTONIA KREBS, MARCELO MORALES y MÓNICA VILLARROEL (2017). «Documental chileno silente: hallazgos del corpus en la prensa e

identificación de vestigios sobrevivientes». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. 3: 137-151.

VILLARROEL, MÓNICA (2017). *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones.

Periódicos y revistas revisados

El Comercio, Antofagasta: 1902 - 1905

El Ferrocarril, Santiago: 1900 - 1910

El Diario Ilustrado, Santiago, 1902 - 1903 - 1907 - 1910 - 1914 - 1915 - 1920

El Heraldo, Valparaíso: 1902

El Industrial, Antofagasta: 1903 - 1904 - 1905 - 1910

El Magallanes, Punta Arenas: 1919 - 1920 - 1921 - 1922 - 1923 - 1924

El Mercurio, Santiago: 1902 a 1911, 1915 a 1918, 1921 a 1931

El Mercurio, Valparaíso: 1902 - 1903 - 1904 - 1905 - 1907 - 1910- 1912 - 1913 - 1914

El Tarapacá, Iquique: 1897

La Nación, Santiago: 1919 - 1921 - 1927 - 1928 - 1929 - 1930 - 1931

La Patria, Iquique: 1897

La Unión, Valparaíso: 1902 - 1903 - 1907 - 1910 - 1926

Las Últimas Noticias, Santiago: 1902 - 1903 - 1904 - 1907 - 1910

Revista Sucesos: 1902 - 1903 - 1904 - 1907 - 1908 - 1909 - 1910 - 1911 - 1912 - 1913

Yo perdí mi corazón en Lima: Alberto Santana y la clausura de la era del cine silente en Perú

RICARDO BEDOYA¹

UNIVERSIDAD DE LIMA

Resumen

Alberto Santana, nacido en Iquique en 1897 y muerto en Santiago en 1966, es un nombre clave en el periodo silente del cine peruano. Desde su llegada al Perú, en 1929, se empeña en construir una industria cinematográfica local. Entre 1929 y 1933 realiza cinco largometrajes silentes. El último de ellos, *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933), clausura la producción silente de ficción en el Perú. Este estudio sitúa esta película en el horizonte de la actividad de Alberto Santana en el Perú y examina las estrategias adoptadas para lograr las fusiones genéricas del folletín, el drama bélico y el registro noticioso en tiempos en que el Perú mantenía un conflicto fronterizo con Colombia.

Palabras clave: actualidades, melodrama, *re-enactments*

El proyecto de Alberto Santana

Sólo cinco largometrajes argumentales se habían realizado en Perú hasta 1929, año del arribo del director chileno Alberto Santana, nacido en Iquique en 1897. Con un mercado frágil, copado por la exhibición de títulos provenientes de Estados Unidos, la producción

1 Crítico de cine y magíster en Antropología Visual. Dirige y conduce el programa televisivo *El placer de los ojos*, en Televisión Nacional del Perú. Ha publicado los libros *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica* (1992); *Un cine reencontrado* (1999); *Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1997); *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento* (en colaboración con Isaac León Frías, 2001); *El cine peruano en tiempos digitales* (2015); y *El Perú imaginado* (2017), entre otros.

peruana se concentraba en la realización de documentales, sobre todo de viajes —por la vasta geografía del país, desde la costa hasta la Amazonia— y en las ilustraciones propagandísticas del régimen autoritario y modernizador de Augusto B. Leguía, presidente del Perú desde 1919.

Antes de su llegada al Perú, Santana había desarrollado actividades cinematográficas en Chile. Durante el rodaje de *Como don Lucas Gómez* (1925, 120 min, b/n), conoce al actor peruano Pedro Ureta, con el que entabla amistad. El vínculo con Ureta, miembro de una familia identificada con la actividad teatral limeña, impulsa su viaje al Perú, donde encuentra un terreno propicio para la actividad fílmica. Aborda el emprendimiento con ímpetu empresarial, a diferencia de proyectos locales anteriores, signados por la improvisación y la precariedad. Luego de constituir la empresa Patria Film, declara su intención de iniciar una producción fílmica continua, imponiéndose un objetivo primordial: realizar la primera película sonora peruana.

Los largometrajes silentes realizados por Santana en el Perú se titulan *Como Chaplin* (1929, b/n); *Mientras Lima duerme* (1930, b/n); *Alma peruana* (1930, b/n); *Las chicas del Jirón de la Unión* (1930, b/n), y *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933, 48 min, b/n).² Los cuatro primeros son realizados durante el régimen de Leguía, que promueve la cinematografía con fines utilitarios y propagandísticos hasta su derrocamiento, en agosto de 1930.³ La inestabilidad política y económica que trae consigo el golpe de Estado lleva a Santana hacia Ecuador. En 1933 retorna al Perú para hacer *Yo perdí mi corazón en Lima*. Un año después, filma *Resaca* (1934, b/n), el primer filme peruano con sonido sincronizado con discos.⁴

2 Copia incompleta.

3 Se desconocen los metrajes y los tiempos de proyección de las cuatro primeras películas peruanas de Santana.

4 De todos los títulos dirigidos en el Perú por Santana, el único que se conserva, en copia incompleta, es *Yo perdí mi corazón en Lima*. Las bobinas existentes fueron sometidas a restauración en 1995 por la Filmoteca de Lima (hoy Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú), siendo exhibidas en septiembre de 1995. La restauración se hizo con el apoyo de la División de las Artes de la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), canalizado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en los laboratorios de la Filmoteca de la Universidad

El proyecto de Santana, como otros en la América Latina de esos años, busca entrelazar los componentes genéricos, los modelos narrativos, los estándares de emoción y los códigos de comunicación con el público acuñados por un Hollywood en expansión, con los objetivos políticos e industriales modelados por los discursos oficiales del gobierno de entonces. En las postrimerías del régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930), sus películas convocan las representaciones costumbristas y melodramáticas de folletín para entremezclarlas con las tendencias genéricas del cine llegado de Europa y, sobre todo, de Estados Unidos.

Observando el inicio de las influencias transnacionales en el cine de América Latina, Copertari y Sitnisky han detectado flujos similares en otros emprendimientos cinematográficos de la región: «el cine latinoamericano ha sido considerado desde sus inicios silentes tanto un fenómeno global como uno local» (2015, 14). Citando a Marvin D'Lugo, esos autores refieren que «desde sus inicios la producción cinematográfica latinoamericana ha sido moldeada por fuerzas globales e internacionales tanto como por objetivos locales y nacionalistas» (2015, 14). A su turno, Ana M. López ha descrito esos encuentros como los resultados de una negociación entre los conflictos generados por los dilemas de la modernidad sustentada de modo precario entre tradiciones e influencias foráneas y las aspiraciones nacionalistas y deseos internacionalistas (López 2006, 217).

Estrenada el 13 de junio de 1933, *Yo perdí mi corazón en Lima* da cuenta de esa negociación entre tradición nacionalista e influencias llegadas desde fuera, entretejiendo tres de las modalidades expositivas o líneas genéricas que modelaron la fisonomía del cine silente producido en Europa y en los Estados Unidos: el relato bélico, el melodrama y las películas de actualidades. La fusión de esas vertientes encuentra su pertinencia en el entorno social y político que vivía el Perú en esos

Nacional Autónoma de México (UNAM). La recuperación se realizó a partir de una copia positiva incompleta en soporte de nitrato, de propiedad del archivo filmico de Mario Paredes Cueva. Los responsables del trabajo técnico fueron José Antonio Valencia, José Antonio Ramírez y Pablo López, con la supervisión de Francisco Gaitán. Norma Rivera, Coordinadora de la Filмотeca de Lima, participó en la supervisión del trabajo de laboratorio.

años. Tanto la preproducción como el rodaje de la película (llevado a cabo de marzo y mayo de 1933) se desarrollan en momentos difíciles. Un conflicto en las fronteras entre Colombia y Perú ocasiona el enfrentamiento armado entre los dos países. El teatro de operaciones se focaliza en localidades amazónicas. Dos meses antes del estreno de *Yo perdí mi corazón en Lima*, el 30 de abril de 1933, es asesinado el presidente del Perú, coronel Luis M. Sánchez Cerro.⁵

La línea argumental de *Yo perdí mi corazón en Lima* es nítida. Una familia acomodada del barrio costero de Miraflores, ubicado al sur de Lima, recibe la visita de Carmen (María de Villanueva Valcarce), una prima que llega desde Brasil. En la casa, ubicada en el malecón, sus anfitrionas (interpretadas por Angélica Miró Quesada y Rosa Elvira Figueroa) acogen con algarabía a la recién llegada. Poco después, dos hombres, Óscar (Enrique Besada) y Juan (Eduardo Claphan), ingresan a ese núcleo femenino, primero como amigos y luego como enamorados. Carmen se prenda de Óscar e inicia una relación que, de pronto, enfrenta un contratiempo. Estalla el conflicto armado y los hombres deben marchar al frente de batalla. Se produce la separación. Desde ese momento, las mujeres se mantienen pendientes de las nuevas que llegan desde el oriente peruano. Mientras tanto, cantan, bordan, conversan, acuden a la iglesia, oran. Hasta que llega la noticia funesta: Óscar ha caído en el frente de batalla. Cumpliendo una promesa amorosa formulada al amado, Carmen ingresa a un convento, donde permanecerá por el resto de sus días.

Yo perdí mi corazón en Lima toma su organización dramática del modelo narrativo de las cintas bélicas de inspiración patriótica, cuya producción es impulsada por las ocurrencias de la Primera Guerra Mundial, y que se consolida al conmemorarse la primera década del inicio de las hostilidades. Hacia 1924, Hollywood ejerce ya la hegemonía de la distribución de sus películas en vastos mercados geográficos. Gracias a ello, títulos como *El gran desfile* (*The Big*

5 Una explicación detallada de ese contexto histórico se halla en Valdez Morgan 2005, 107-152.

Parade, 1925, 151 min, b/n), de King Vidor, o *Alas (Wings)*, 1927, 144 min, b/n), de William Wellman, logran repercusión internacional.

El 26 de marzo de 2014, un texto de la Cinémathèque française apunta el carácter metafórico que adquieren las representaciones de la Gran Guerra en el cine internacional. Películas de muchos países, obrando gracias a desplazamientos de los campos de sentido, asimilan las retóricas y los modos de apelación de los filmes bélicos surgidos por entonces. Trascendiendo la cronología estricta y la localización europea, el patrón de las películas de guerra se convierte en un cauce por el que transcurren preocupaciones locales y hechos acotados.

La estrategia de Santana para aportar verosimilitud a la historia del conflicto del Perú con Colombia es la que refiere el texto referido de la Cinémathèque française. *Yo perdí mi corazón en Lima* asimila el poder metafórico de las representaciones fílmicas de la Gran Guerra; altera el campo de sus significaciones; alude a situaciones locales; enfatiza la retórica patriótica hasta el punto de convertir el dato particular en un acontecimiento genérico capaz de simular una conflagración de gran magnitud. Una «pequeña guerra» asume las proporciones de la Gran Guerra.⁶

En la imposibilidad de reproducir los costados más espectaculares de la representación bélica, a causa de la estrechez del presupuesto, Santana renuncia a dar cuenta de las violencias de los enfrentamientos, pero enmarca la trama en el contexto de una inquietud colectiva y un sentimiento de amenaza. El primer tiempo de la narración corresponde a la fantasía de una sociedad pacífica y un lugar armónico donde florece el amor. De pronto, esa estabilidad es quebrada por las noticias alarmantes que llegan desde Leticia, la localidad amazónica en disputa. El paralelo con el esquema dramático de *The Big Parade* es notorio. La quietud de un país es alterada por el llamado de un

6 La película alude a un enfrentamiento bélico de proporciones que nunca se produjo: «Es claro que el conflicto con Colombia fue de una magnitud muy limitada —se habla de sólo 25 muertos por el lado peruano en cuatro meses de conflicto armado esporádico—; no hubo grandes ocupaciones de territorio, sino de bases y puestos militares o de frontera, debido a las características geográficas de la selva amazónica; la movilización de tropas fue pequeña; y, por último, el Perú fue el provocador directo» (Valdez Morgan 2005, 107-152).

patriotismo que motiva entusiasmos y excitación, pero que desemboca en la tragedia.⁷

En el discurso oficial, la guerra se convierte en un factor de solidaridad que trasciende las clases sociales, y el llamado de la patria moviliza a todos por igual. Ese sentido nivelador se plasma en la tipificación de los personajes masculinos: Óscar (Enrique Besada), Juan (Eduardo Claphan) y Espaldita (Manuel Trullen) encarnan tres niveles sociales, tres tipologías físicas y tres modos de ser limeños. Exactamente como ocurre con Slim (Karl Dane), Bull (Tom O'Brien) y Jim Apperson (John Gilbert) en *The Big Parade*, que cumple la función de «hipotexto» para *Yo perdí mi corazón en Lima*. El diseño del personaje boxeador «Espaldita», encarnado por el fotógrafo español Manuel Trullen –personaje clave del cine peruano desde las postrimerías del cine silente hasta inicios de los años setenta del siglo pasado– es un reflejo de Bull, el tabernero de origen popular, el hombre de barrio, rudo y gracioso, del filme de King Vidor, lo que aporta un tono burlesco que relaja la tensión melodramática sin perder el afán aleccionador. Los otros dos personajes masculinos, en cambio, son caballeros de las clases altas miraflores.

En su trabajo sobre los géneros cinematográficos y Hollywood, Steve Neale (2000, 2004), refiriendo estudios de Michael Allen, señala algunos elementos retóricos propios de la imaginación melodramática, presentes desde las películas de D.W. Griffith, que encontramos replicados aquí: la hipérbole o exacerbación de emociones y acontecimientos, como el hecho bélico mismo; las antítesis y los estereotipos, como los encarnados por los personajes en sus diferencias sociales y étnicas; la intromisión de lo inesperado

7 Los datos de la ficción difieren de la realidad. El Perú de esos años no vivía en una quietud pastoral; por el contrario, vigente aún una Ley de Emergencia Nacional, la sociedad se hallaba desgarrada por un conflicto interno que oponía al gobierno de Sánchez Cerro con el Partido Aprista Peruano, perseguido a causa de su discurso «revolucionario» y sus acciones juzgadas subversivas, como la ocurrida en julio de 1932, en la ciudad norteña de Trujillo, cuando un levantamiento aprista y la toma de un cuartel militar generaron una represión extendida que dejó decenas de muertos. La armonía social presupuesta en el inicio de *Yo perdí mi corazón en Lima* era el pie forzado del primer tiempo de la ficción.

o de las «fuerzas ocultas» del destino que se entrometen y alteran las previsiones de los personajes.

En determinadas secuencias, la aparición de soldados provenientes de los barrios populares de Lima es ilustrada por intertítulos pletóricos de lemas patrióticos, que intentan transcribirse con las peculiaridades de la dicción andina. Costeños y serranos, jóvenes burgueses limeños y migrantes de los Andes son llamados a las armas. En el servicio de la patria borran sus diferencias étnicas y de clase: es el discurso castrense propio de un tiempo que vio los gobiernos sucesivos de dos militares de oficio: el coronel Luis M. Sánchez Cerro y el general Óscar R. Benavides.

Pero los hombres que marchan al frente de batalla no focalizan la atención narrativa de *Yo perdí mi corazón en Lima*, que tiene más bien a un grupo de mujeres como protagonistas. En ello, la película se emparenta con una de las dos líneas de la producción europea –sobre todo francesa– de películas bélicas distinguibles a partir de 1928. El filme de Santana no se centra en la descripción de los ritos viriles del aprestamiento guerrero ni en las acciones armadas, típica de la primera línea de la producción, la del filme de hombres en guerra. Por el contrario, su campo dramático describe lo que ocurre en las ciudades mientras los hombres están lejos. *Yo perdí mi corazón en Lima* transcurre en espacios domésticos, jardines interiores e iglesias, espacios claustrales que reemplazan a los exteriores donde se libran los combates. Lugares de la interioridad –presentados en contraluz por la fotografía de Manuel Trullen– que descubren a las siluetas femeninas asomadas a las ventanas para ver desde ahí el paso de los hombres.

Por eso, a diferencia de las cintas bélicas europeas, donde las mujeres están abocadas a suplir las funciones usualmente reservadas para los personajes masculinos y llegan a adoptar gestos de patriótico arrojo y sacrificio,⁸ aquí se afirman los valores de una supuesta feminidad eterna y sufriente. Fijadas en el tiempo y en el espacio,

8 Como ocurre en otra película patriótica silente realizada en Perú, *Páginas heroicas* (1926, b/n), sobre las mujeres que prestaron servicios de asistencia humanitaria en el campo de batalla de Huamachuco durante la Guerra del Pacífico.

luego de la partida de los hombres, el papel de las mujeres es el del retiro piadoso. Si el campo de batalla es el espacio que iguala las diferencias sociales y culturales que separan a los hombres, la iglesia es el espacio que congrega a las mujeres que esperan, encomendando a Dios la protección de sus amados.

El dolor femenino se convierte en el factor de igualación clasista: el júbilo inicial de la empleada de la mansión miraflores, ilusionada con la envidia que sentirán sus amigas al ver la valentía de su novio, el «soldado» recién asimilado a las armas, pronto se transforma en angustia y plegaria. Las marcas del dolor femenino están ligadas a motivos visuales de impronta cristiana. Un diseño gráfico recurrente es el del corazón sangrante. La composición visual del grupo de mujeres que despiden a los soldados que marchan al frente evoca la iconografía del grupo doloroso al pie del Gólgota. A su turno, las cartas llegadas del frente hacen las veces de objetos de adoración, suerte de reliquias.

El resorte melodramático —de acentos folletinescos— de la historia está asociado con el motivo de la ausencia amorosa, que se torna definitiva, y con la irreversibilidad de la decisión de Carmen de ingresar a un convento, luego de la muerte de Óscar. La identificación con el punto de vista del personaje femenino que «pierde su corazón» durante una visita a Lima, la conversión de la protagonista en una víctima de la Historia y la postergación del deseo amoroso convertido en motor de la ficción, son tópicos a los que Santana recurre en otras de sus películas, pero que adquieren aquí un carácter paroxístico. Ahí está la melodramática intervención de la «justicia poética», de índole patriarcal, que condena a la mujer a la interminable espera del amor perdido (Neale 2000, 204).

Un tercer eje acopla los afanes de Santana con las líneas dominantes en el cine de la época: corresponde a la inserción de actualidades, en las dos acepciones adheridas a estos modos del registro fílmico. La primera, en el significado original atribuido por empresas francesas como Pathé o Gaumont, remite a la filmación de sucesos de interés público de gran novedad; la segunda, alude a la significación propuesta en un catálogo de la compañía Pathé Frères hacia 1904: las «actualidades»

deben entenderse como escenas de interés general capaces de emocionar a las masas (Kessler 2005, 5-6).

En sus extensiones noticiosas, *Yo perdí mi corazón en Lima* incorpora vistas de la parada del 30 de abril de 1933, día en que fue asesinado el presidente Sánchez Cerro, así como añadidos documentales filmados por el actor y fotógrafo Trullen en concentraciones de soldados y ciudadanos movilizadas. Esos fragmentos de archivo, tomados de noticiarios de la época e incorporados como anexos de la ficción, fueron promovidos como elementos capaces de potenciar el realismo de los sucesos narrados y aportar veracidad histórica al conjunto. A su turno, las repercusiones emotivas de las actualidades hallaron sustento en los efectos de reconocimiento de los paisajes urbanos y los detalles del contexto social propuestos a los espectadores.

Actualidades que transitan también por una tercera vía: la de la reconstrucción de hechos o *re-enactments*; es decir, las actualidades reconstruidas o puestas en escena (Gaudreault 2005, 547-548). Luego de fechar las ocurrencias de la ficción mediante la inserción de planos de los titulares de portada del diario *El Comercio* de Lima, del 18 de mayo de 1933, que informan sobre los enfrentamientos fronterizos, Santana ofrece un mosaico de imágenes, de naturaleza coral, de rostros y gestos en plena efusión nacionalista. Simulando la espontaneidad de las reacciones, en planos muy cercanos, reconstituye gestos de sorpresa, preocupación y alarma de los ciudadanos ante la inminencia del conflicto.⁹

9 Esos afanes por reforzar la impresión de verismo colisionan con la descontextualización de los hechos. En dos momentos de la película se incluyen imágenes de tropas desfilando ante el presidente de la República. Una observación atenta nos permite apreciar que la figura del titular del Poder Ejecutivo adquiere una apariencia disímil: son personas diferentes. En el curso del rodaje, el presidente Sánchez Cerro, muerto en acto violento, es reemplazado por Óscar R. Benavides, pero la película ni aclara ni consigna el hecho, acaso para eludir la circunstancia embarazosa de dar cuenta del asesinato de un presidente, cometido en pleno conflicto externo. No olvidemos que el crimen fue imputado a un militante del Partido Aprista Peruano.

Conclusión

Yo perdí mi corazón en Lima es la última película muda que Santana dirige en el Perú. Desde su llegada al país, el realizador chileno intenta aclimatar los patrones dramáticos, estilos interpretativos y fórmulas genéricas del cine internacional. Pese a la vehemencia de su empeño, no logra establecer las bases de una industria cinematográfica en el Perú. Conspiran contra ello la caída del gobierno de Augusto B. Leguía, en 1930, afectado por las repercusiones de la Gran Crisis de 1929, y la inestabilidad social y política que sobreviene. Su siguiente realización, *Resaca* (1934), se convierte en el primer filme argumental peruano con sincronización sonora. Envuelto en deudas, denuncias por estafa y problemas judiciales, Alberto Santana se aleja del Perú en 1934. La voluntad de construir una industria del cine peruano se frustraba una vez más.

Bibliografía

- Cinémathèque française (2014). «Les mémoires de la Grande Guerre au cinéma». <<http://www.cinematheque.fr/cycle/le-cinema-de-la-grande-guerre-46.html>>. [Consulta: 10/8/17].
- COPERTARI, GABRIELA y CAROLINA SITNISKY (2015). *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- GAUDREAU, ANDRÉ (2005). «Re-enactments». En Richard Abel (ed.), *Encyclopedie of Early Cinema*. Nueva York: Routledge. 547-548.
- KESSLER, FRANK (2005). «Actualités». En Richard Abel (ed.), *Encyclopedie of Early Cinema*. Nueva York: Routledge. 5-6.
- KOSZARSKI, RICHARD (1990). *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Nueva York: Scribner's.
- LÓPEZ, ANA. M. (2006). «Early Cinema and Modernity in Latin America». En Valentina Vitali y Paul Willeman (eds.), *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute. 217.
- NEALE, STEVE (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- VALDEZ MORGAN, JORGE LUIS (2005). «La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas». *Histórica*, XXIX (2): 107-152.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Beatriz Bustos Oyanedel

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Maritza Urzúa Rodríguez

CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTORA
Mónica Villarroel Márquez

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y FORMACIÓN
Macarena Bello Martínez

ENCARGADA DE PUBLICACIONES Y EXTENSIÓN
Francisca Corvera Sandoval

ENCARGADO DE PROGRAMACIÓN
Francisco Venegas Paiva

COORDINADOR DE CONSERVACIÓN Y PLATAFORMA DIGITAL
Pablo Insunza Rodríguez

ENCARGADO DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO DIGITAL
Marcelo Morales Cortés

ENCARGADO DE ARCHIVO FÍLMICO Y VIDEO
Sebastián Úbeda Reyes

LABORATORIO DIGITAL
Marcelo Vega Vega
Alejandro Chávez Solís

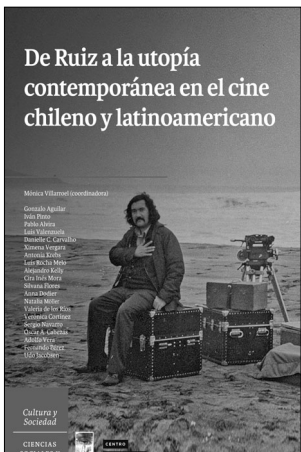
Imaginarios del cine chileno y latinoamericano
VII Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y
Latinoamericano

Coordinadora: Mónica Villarroel Márquez
Editora general: Patricia Poblete Alday

Comité editorial:

María Paz Bajas (Universidad Academia de Humanismo Cristiano), José Miguel Palacios (Universidad Alberto Hurtado), Carolina Urrutia (Pontificia Universidad Católica de Chile), Jorge Iturriaga (Universidad de Chile), Vania Barraza (University of Memphis), Ignacio del Valle (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) y Silvana Flores (Universidad de Buenos Aires).

Colección Ciencias Sociales y Humanas



ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Ramón Díaz Eterovic, Tomás Moulian, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz, María Emilia Tijoux **SECRETARÍA EDITORIAL** Marcela Vergara **EDICIÓN** Braulio Olavarría **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PRENSA** Tania Toledo, Isabel Machado **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores, Gabriela Ávalos **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda **VENTAS** Michel Bonnefoy, Elba Blamey, Olga Herrera, Daniela Núñez **BODEGA** Francisco Cerda, Paola Estevez, Hugo Jiménez, Lionel Díaz, Juan Huenuman **LIBRERÍA LOM** Ernesto Córdova **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Elizardo Aguilera, Danilo Ramírez, Eduardo Yáñez, Camila Morales **SERVICIO AL CLIENTE** Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN** Luis Ugalde, Karla Morales, Marjorie Dotte **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz **SECRETARÍA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPrensa E IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz, Francisco Villaseca **ENCUADERNACIÓN** Rosa Abarca, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Romina Salamanca, Fernanda Acuña, Iván Peralta **MENSAJERÍA** Ernesto Acuña **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, César Delgado, Matías Muñoz.

L O M E D I C I O N E S