

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Mariano Mestman
Elizabeth Ramírez
Carolina Amaral de Aguiar
Luís Dufuur
Mariel Balás
Luís Rocha Melo
Mariné Nicola
Ana Laura Lusnich
Natalia Christoforetti Barrenha
Darcie Doll
Estevão de Pinho García
Anna Karinne Martins Ballalai
Ignacio del Valle
Letizia Osorio Nicoli
Laura Lattanzi
Alicia Aisenberg
Georgina Torello
Ximena Vergara
Antonia Krebs

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Mariano Mestman

Elizabeth Ramírez

Carolina Amaral de Aguiar

Luis Dufuur

Mariel Balás

Luís Rocha Melo

Mariné Nicola

Ana Laura Lusnich

Natalia Christofolletti Barrenha

Darcie Doll

Estevão de Pinho Garcia

Anna Karinne Ballalai

Ignacio del Valle

Letizia Osorio Nicoli

Laura Lattanzi

Alicia Aisenberg

Georgina Torello

Ximena Vergara

Antonia Krebs

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Villarroel Márquez, Mónica (Coordinadora)

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano [texto impreso] / Mónica Villarroel Márquez; Mariano Mestman; Elizabeth Ramírez; Carolina Amaral de Aguiar; Luis Dufuur; Mariel Balás; Luís Rocha Melo; Mariné Nicola; Ana Laura Lusnich; Natalia Christofolletti Barrenha; Darcie Doll; Estevão de Pinho Garcia; Anna Karinne Martins Ballalai; Ignacio del Valle; Letizia Osorio Nicoli; Laura Lattanzi; Alicia Aisenberg; Georgina Torello; Ximena Vergara; Antonia Krebs. – 1ª ed. – Santiago: LOM ediciones, 2016.

256 p.: 21,5x14 cm. (Colección Ciencias Sociales y Humanas).

ISBN: 978-956-00-0654-7

1. Cine - Chile - Historia 2. Cine - Latinoamérica - Historia

I. Título. II. Serie. III. Mestman, Mariano Ernesto IV. Ramírez Soto, Elizabeth Andrea.

Dewey: 791.430983-- cdd 21

Cutter: V722m

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**

Primera edición, abril 2016

Impreso en 2.000 ejemplares

ISBN: 978-956-00-0654-7

RPI: 263.448

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

Fotograma del filme silente chileno *Canta y no llores* (1925) de Juan Pérez Berrocal.

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.

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

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

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

web: www.cinoteca-nacional.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

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Mariano Mestman

Elizabeth Ramírez

Carolina Amaral de Aguiar

Luis Dufuur

Mariel Balás

Luís Rocha Melo

Mariné Nicola

Ana Laura Lusnich

Natalia Christofolletti Barrenha

Darcie Doll

Estevão de Pinho Garcia

Anna Karinne Martins Ballalai

Ignacio del Valle

Letizia Osorio Nicoli

Laura Lattanzi

Alicia Aisenberg

Georgina Torello

Ximena Vergara

Antonia Krebs



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación

Puentes para el continente imaginado | 9

Mónica Villarroel

Introducción

Con la lupa en el sedimento | 13

María Eugenia Meza

Memorias | 19

Archivos y documentos del cine político de América Latina.

Consideraciones sobre el devenir de las fuentes | 21

Mariano Mestman

De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura | 39

Elizabeth Ramírez

Chris Marker y la SLON en *La batalla de Chile* | 49

Carolina Amaral de Aguiar

El documental político y el proceso cívico-militar uruguayo | 59

Luis Dufuur

Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay.

Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro | 69

Mariel Balás

Imágenes en conflicto: historiografía y apropiaciones del pasado en *Panorama do cinema brasileiro* | 79

Luís Rocha Melo

Políticas culturales y de la memoria en Argentina:

Un estudio sobre audiovisuales santafesinos en torno a los juicios por delitos de lesa humanidad | 89

Mariné Nicola

Narrativas y representaciones | 101

Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial | 103

Ana Laura Lusnich

São Buenos Aires e São Paulo: as cidades distópicas de

La sangre brota e Riocorrente | 123

Natalia Christofoletti Barrenha

Cuestionamientos autorreflexivos de la memoria:

Albertina Carri y Alejandro Zambra | 135

Darcie Doll

Esa es violenta: las películas de Júlio Bressane hechas

en la productora Belair | 145

Estevão de Pinho Garcia

El «actor-en-acto»: la dialéctica «actor/personaje» en la película

Copacabana mon amour (1970) de Rogério Sganzerla | 155

Anna Karinne Martins Ballalai

Visiones contrapuestas de la independencia brasileña:

Independencia o muerte y Los infidentes | 165

Ignacio del Valle

A representação do menor no documentário brasileiro:

dois momentos | 177

Letizia Osorio Nicoli

Tramas de la historia y configuración

de los tiempos en el cine argentino | 187

María Laura Lattanzi

Intercambios culturales transnacionales:

el imaginario del tango en el cine mexicano clásico | 197

Alicia Aisemberg

Cine silente | 209

Materialidades, corpus y posibilidades en torno al cine silente | 211

Mónica Villarroel

El discreto encanto de la (in)movilidad.

La programación cinematográfica montevideana en las primeras décadas del siglo XX | 231

Georgina Torello

Prolongaciones de la prensa moderna.

Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931) | 241

Ximena Vergara y Antonia Krebs

Presentación

Puentes para el continente imaginado

Este cuarto volumen de la colección de libros que han emergido de las cinco versiones del Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, organizado anualmente por la Cineteca Nacional de Chile, aparece bajo la lógica de las memorias, narrativas y representaciones, como una forma de articular los escritos seleccionados sobre un *corpus* de más de cincuenta trabajos presentados en la última edición de esta iniciativa.

Con cinco versiones, es momento de un balance, aunque este siempre sea fragmentado y posible de ampliar. Si el Encuentro surgió como un espacio para generar un diálogo entre los investigadores chilenos y una vitrina para exponer lo más reciente de la producción en el campo de los estudios de cine en el país, la decisión de abrirlo hacia el continente nos ha permitido, a lo largo de estos años, construir puentes y proponer miradas enriquecidas con el aporte de quienes están trabajando en las distintas universidades o, inclusive, en forma independiente, con un objeto que ya ha adquirido hace tiempo no sólo el estatus de documento histórico, sino también el de instrumento de construcción de memoria y espacio de representación de identidades, entre otras aristas que posibilitan entender el cine como arte e industria y como un elemento clave de elaboración de un relato y un discurso sobre América y sobre Chile.

En ese sentido, vale recuperar la noción de «comunidad imaginada» propuesta por Benedict Anderson (1993)¹, entendiendo que una nación puede ser considerada una *comunidad imaginada*, pues proporciona un sentido de pertenencia y camaradería para aquellos que comparten un determinado *lugar simbólico*. El lugar es simbólico porque está investido

1 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

de memorias colectivas generadas a partir de sentimientos de este tipo y de la configuración de un paisaje que adquiere nuevos significados. Todo lo anterior genera un sentido comunal. Stuart Hall (2000)² agrega que la *identidad nacional* es una *comunidad imaginada* y apunta tres elementos fundamentales para la noción de cultura nacional: memorias del pasado; el deseo de vivir en conjunto y perpetuación de la herencia. Es en este espacio donde podemos situar al cine como uno de esos campos que construyen comunidad imaginada desde el ámbito de la nación y también desde la región.

Asimismo, observamos en los estudios de cine que la transdisciplinariedad y la diversidad de metodologías y enfoques teóricos es palpable en este lado del mundo, con aperturas visibles hacia la pluralidad de caminos que apuntan a que hoy es difícil hablar de teorías puras o propuestas analíticas convencionales. Más allá de ello, vemos cómo hay un tránsito hacia la mixtura como propuesta, con estudios que van desde la estética hasta la interdisciplinariedad, incorporando a la historia como soporte, o el cruce dialogante con la literatura, la música o los estudios de género y los estudios culturales, por citar algunos ejemplos.

Los textos del presente volumen convergen con ediciones anteriores de los libros que hemos publicado en el marco del Encuentro de Investigación, no sólo porque vuelven a tocar algunos de los temas que han sido centrales en estos cinco años al momento de pensar nuestros cines, sino porque muestran que el campo de la investigación es un continuo en desarrollo que se enriquece año a año con la presencia de diversidad de autores o con nuevas miradas y enfoques metodológicos para abordar asuntos que siguen siendo de interés para los investigadores.

El primer libro, *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013), reunió exclusivamente textos de autores chilenos que expusieron en los dos primeros encuentros, realizados los años 2011 y 2012. Allí ya anunciábamos que un gran tema que cruzaba los ejes temáticos propuestos y que se abordaba desde disciplinas tan diversas como la estética, la sociología, la historia, los estudios de género, los estudios latinoamericanos y la antropología, era la memoria. La memoria en sus múltiples aristas, asociada al patrimonio audiovisual, a los realizadores y sus subjetividades, a derechos humanos y procesos sociohistóricos, incluyendo una perspectiva desde la postransición en una referencia a una postmemoria o forma subjetiva de mirar el pasado a partir de los realizadores de una nueva generación.

2 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2000).

Dicho esto, también es posible distinguir procesos de memoria colectiva, memoria nacional y memoria individual o subjetiva. La memoria se mantuvo como constante en algunos textos del segundo y del tercer libro, *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014) y *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2015). Y una recurrencia en las tres publicaciones anteriores es la investigación en cine y dictadura, asociada, como es evidente, a la memoria, desde miradas orientadas al análisis de los discursos hasta otras propuestas desde la estética y la crítica. A ello se suma un enfoque desde la óptica de una generación postdictadura y su mirada al pasado.

Otro gran tema que vislumbramos en los tres primeros volúmenes, y que enfatizamos en el segundo, fue el de las identidades a partir de los sujetos, sobre todo el femenino, y destacamos un interés por el estudio del patrimonio audiovisual.

En el tercer libro, *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2015), sugerimos la existencia de ejes temáticos articulados en torno a transterritorialidades, apuntes sobre lo popular, nuevas miradas a los sesenta y setenta; estéticas, formatos y géneros, y un último eje situado en la industria audiovisual.

En el transcurso de los cinco Encuentros de Investigación hemos visto cómo todos estos encuadres mantienen su vigencia, probablemente porque se ha producido un proceso de acompañamiento y desarrollo de investigaciones en curso, por una parte, y por otra, de la configuración de un grupo de investigadores que pertenecen a generaciones intermedias y nuevas generaciones, que interactúan con aquellos consagrados que orientaron la investigación sobre cine en el continente durante las últimas décadas del siglo XX.

Entrado el siglo XXI, podemos contrastar las voces de los diversos autores y observar cómo se van articulando una serie de trabajos que, más allá de las fronteras, tienen derroteros comunes, asociados a los grandes procesos identitarios del continente y a la construcción de memorias.

A lo largo de estos años, se han producido diálogos fructíferos entre especialistas de distintos países que han posibilitado avanzar en trabajos colectivos, contribuido a fortalecer instancias colectivas o marcos articuladores, como la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano, Ricila, coordinada desde Argentina; o el Seminario Itinerante de Cine Silente, que tuvo una primera versión en el V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, ocurrido en abril de 2015 en la Cineteca Nacional de Chile; el surgimiento de la revista *Vivomatografías*, coordinada desde Uruguay y Argentina, entre

otras iniciativas que enriquecen el campo de estudios sobre cine en este territorio y que plasmamos en este libro como una propuesta para siempre revisar y volver a descubrir la noción de patria, de continente, de identidades y de las diversas formas de memoria y representación en el cine chileno y latinoamericano.

Los investigadores de cine chileno y latinoamericano están construyendo, desde estos espacios, una nueva comunidad que propone un sentido de pertenencia alrededor de un lugar simbólico.

MÓNICA VILLARROEL M.

Directora

Cineteca Nacional de Chile

Doctora en Estudios Latinoamericanos

Introducción

Con la lupa en el sedimento

MARÍA EUGENIA MEZA¹

Nunca una imagen o un relato cinematográfico son neutros y siempre arrastran —como río desbocado— residuos, sedimentos, borra, que con el tiempo no se deshace, sino, muy por el contrario, aconcha y aumenta.

La actividad de investigación sobre el cine vive, justamente, de esa borraja. Analiza aquellos materiales, deconstruye el río, para llegar a las capas más profundas de ese material del que está hecha la memoria. A veces este ejercicio es evidente: la obra se ha estructurado para hacerle honor, para fijar, un momento —la mayoría de las veces doloroso— que es preciso no olvidar, que es necesario mirar de frente para sacar lecciones y, quizá, para no repetir. Otras veces, el registro llega a ser histórico sin buscarlo, porque aun en su materialidad más denotativa, el cine captura un presente que, pasada la urgencia, es también memoria.

Tal como el título de este libro indica, los artículos que recopila giran en torno a dicha memoria y a las representaciones de lo que sucede o ha sucedido en América, y a las formas en que este continente se muestra ante sí mismo y los demás, ya sea en la actualidad o en el pasado, mediante un arte que ya tiene más de un siglo de existencia. En esta, la cuarta entrega de textos pertenecientes a los Encuentros Internacionales de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano que lleva adelante la Cineteca Nacional de Chile, también entran aquellos textos que trabajan sobre las formas de conservar estas memorias y representaciones, ya sea tanto en otros estudios como en archivos o en diversos formatos de prensa.

Hemos organizado la presente publicación en tres ejes: memorias, narrativas y representaciones, y cine silente. Si bien este último también asume los dos primeros ejes, la decisión editorial de transformarlo en un capítulo propio revela el interés de poner en valor los estudios sobre las primeras épocas hacia las cuales aún no ha sido dirigida suficiente luz.

1 Editora general de la serie de libros que antologan textos surgidos de los Encuentros Internacionales de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano.

Los textos corresponden a presentaciones del Seminario Itinerante de Cine Silente, que tuvo sus primeras sesiones en el marco del V Encuentro Internacional.

Abre el primer apartado del libro –*Memorias*– el investigador argentino Mariano Mestman, doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, quien, en su texto «Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes», analiza dos casos emblemáticos de alteración de documentos originales del cine político de América Latina de inicios de la década de 1970 y sugiere hipótesis respecto de las razones que llevaron a la introducción de dichas modificaciones.

El documental, tanto en sus contenidos como en sus formas de producción, es analizado en tres textos: «De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura», de Elizabeth Ramírez; «Chris Marker y la SLON en La batalla de Chile», de Carolina Amaral de Aguiar, y «El documental político y el proceso cívico-militar uruguayo», de Luis Dufuur. Ramírez se enfoca, en este artículo que expone algunos de los resultados de su tesis documental, en el documental chileno de la post-dictadura (1990-2011), indicando que este oscila entre dos tipos de cuerpos, los que a veces se intersectan: el de las víctimas y el del cine, y proponiendo que la producción se embarca en una trayectoria de revelación de cuerpos que va desde lo que llama un «cine de los afectados» hacia un «cine de los afectos», en un proceso vinculado directamente con el proceso democrático chileno.

Por su parte, Amaral de Aguiar recorre las huellas de la presencia colaborativa del realizador francés Chris Marker y de la productora SLON en *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, buscando reconocer esa participación y dando una nueva mirada a este clásico del cine chileno. Dufuur asume el análisis de tres obras sobre la dictadura uruguaya, las que suponen diversos tratamientos de un tema común: el uso del tiempo.

Los tres artículos siguientes «Centro de Medios Audiovisuales: cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro en Uruguay (1985-1994)» (Mariel Báñez) e «Imágenes en conflicto: historiografía y apropiaciones del pasado en Panorama do cinema brasileiro» (Luís Rocha Melo) y «Políticas culturales y de la memoria en Argentina: Un estudio sobre audiovisuales santafesinas en torno a los juicios por delitos de lesa humanidad» (Mariné Nicola) recorren, respectivamente, la pequeña gran historia de un espacio de producción que registró el estado del Uruguay postdictatorial y del almacenamiento, protección y difusión de sus obras en el país actual. También marcado por la dictadura, esta vez

la brasileña, se ubica el objeto de estudio de Rocha Melo, quien analiza una institución y un filme destinados a mirar la historia desde el sesgo de los, entonces, vencedores. Finalmente, Nicola analiza las vinculaciones entre *políticas de la memoria* y creaciones audiovisuales a partir de la voluntad del gobierno de la provincia de Santa Fe, Argentina, de generar producción filmica documental en torno a los Juicios por la Verdad y la Justicia allí desarrollados.

El segundo capítulo de esta publicación reúne, bajo el título de *Narrativas y representaciones*, ocho textos que revisan formas y sujetos narrados en filmes de Argentina, Brasil, Chile y México.

La obertura quedó a cargo de Ana Laura Lusnich, quien, en «Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial», aborda las relaciones de producción establecidas entre las cinematografías argentinas durante las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, tanto desde las narrativas y los contenidos profundos, cuanto desde las estrategias comerciales y productivas, las formas de representación, la cultura popular (mediante la música) y la técnica.

Natalia Christofolletti Barrenha, en «As cidades distópicas de *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008, Argentina) e *Riocorrente* (Paulo Sacramento, 2014, Brasil)» presenta sus visiones sobre Buenos Aires y Sao Paulo en ficciones cinematográficas que ubican a estas ciudades menos como telón de fondo y más como protagonistas de historias que se mueven en el eje circulación/inmovilismo.

En «Autorreflexividad o metaficción en cine y narrativa chilena y argentina actuales», Darcie Doll pone en relación una novela chilena y un documental argentino buscando los parámetros de su búsqueda mediante la estructuración del texto sobre el eje de la inscripción de la memoria, en particular de aquella vinculada a las dictaduras que vivieron ambos países, desde el punto de vista de los descendientes de las víctimas o desde quienes vivieron el periodo.

Es, justamente, la violencia el eje central del artículo de Estevão de Pinho Garcia, «Ella es violencia: las películas de Julio Bressane hechas en la productora Belair», que recorre las creaciones de los cineastas brasileños Júlio Bressane y Rogério Sganzerla y de la actriz Helena Ignez, quienes se separaron drásticamente del imperante *Cinema Novo* de los años setenta.

En diálogo con el artículo anterior, «El “actor-en-acto”: la “dialéctica actor/personaje” en la película *Copacabana Mon Amour*, (1970) de Rogério Sganzerla», de Anna Karinne Martins Ballalai investiga en la forma de construir personajes de este director, asumiendo que devela su relación

con la idea de cine moderno y el particular proyecto de dicho cineasta. Plantea el texto que este proceso encuentra su momento crucial en la experiencia de Sganzerla en la productora Belair.

En los mismos años del cine brasileño se instala Ignacio del Valle, quien, en «Visiones contrapuestas de la independencia brasileña: *Independencia o muerte* y *Los inconformes*», enfrenta dos obras cinematográficas que, abordando el mismo contenido historiográfico, y habiendo sido realizadas en similar contexto político-cultural, muestran caminos ideológicamente discrepantes.

Siguiendo con el cine brasileño, pero ahora desde lo documental, Letizia Osorio habla de dos períodos (décadas del setenta y del dos mil) teniendo a la infancia como centro de las obras analizadas. En «A representação do menor no documentário brasileiro: dois momentos» analiza la representación política de los niños en el contexto del cine social y militante.

Por su parte, en «Tramas de la historia y configuración de los tiempos en el cine argentino», María Laura Lattanzi explora las configuraciones de la historia que emergen en los filmes argentinos de los últimos años, en particular abordando el caso del filme *La mujer sin cabeza*, de la realizadora Lucrecia Martel.

De modo circular, cierra el apartado Alicia Aisenberg hablando en «Intercambios culturales transnacionales: el imaginario del tango en el cine mexicano clásico» de un aspecto específico de los movimientos producidos en dichas décadas: el valor de la música como forma de hacer contacto entre las realizaciones de ambos países, valorando la formación de duplas actorales que fueron significantes para el público de toda la América del Sur.

El último capítulo de esta edición es *Cine silente* y antologa parte de las presentaciones que fueron realizadas en la mesa de este mismo nombre del encuentro del año 2015. Da inicio el texto de la doctora en Estudios Latinoamericanos Mónica Villarroel con «Materialidades, corpus y posibilidades en torno al cine silente», que da cuenta del estado de la investigación sobre el cine silente en América Latina, haciendo un recorrido por autores, obras y líneas de trabajo y estableciendo una cartografía que hace énfasis en los estudios realizados en Chile y Brasil.

Uruguay, Montevideo específicamente, es el espacio estudiado por Georgina Torello en «El discreto encanto de la (in)movilidad: la programación cinematográfica montevideana en las primeras décadas del siglo XX». Busca la autora equilibrios de géneros y procedencias, así

como en el uso de la imagen fija por las elites femeninas de la capital para desarrollar estrategias de caridad.

Finaliza apartado y libro el estudio de Ximena Vergara y Alexandra Krebs sobre los noticiarios nacionales de la época silente. «Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos (1927-1931)» indaga en la relación entre prensa moderna y las «actualidades» que pusieron en pantalla los diarios *La Nación*, *El Mercurio* y *El Diario Ilustrado* en Chile.

Desde sus diversas perspectivas, los artículos de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y México que componen este volumen dan testimonio y recogen las inquietudes de un grupo significativo de estudiosos de este subcontinente.

Memorias

Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes

MARIANO MESTMAN¹

Resumen

Este artículo analiza dos casos emblemáticos de alteración de documentos originales del cine político de América Latina de inicios de la década de 1970, ya sea en su primera publicación o en reediciones posteriores. Ambos permiten problematizar y discutir varios aspectos del trabajo con las fuentes en la historiografía del Nuevo Cine Latinoamericano. Por un lado, sugiere hipótesis respecto de las razones que llevaron a las modificaciones realizadas; por otro, intenta complejizar las posibles precauciones a asumir frente a este tipo de alteraciones.

Palabras clave: cine, América Latina, fuentes documentales

La historia social y cultural del cine recurre todo el tiempo a textos, documentos gráficos o audiovisuales preservados en archivos públicos o privados, y a los que cada vez más accedemos gracias a reediciones posteriores en libros, revistas, *journals*, DVD o Internet. En el caso del así llamado Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 varias reediciones han modificado las versiones originales de textos o filmes (seguramente también hay otros casos, por supuesto). De este modo, muchas veces se dificulta la recuperación y el análisis histórico de imaginarios, fundamentalmente aspectos de las sensibilidades en juego en los debates históricos del cine político.

Este artículo analiza algunos casos de alteración de documentos originales tanto en ediciones posteriores como en sus publicaciones en el mismo momento de su escritura. Existen alteraciones que involucran a

1 Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid (2004); realizó investigaciones posdoctorales en la Università degli Studi di Roma Tre. Es investigador del Conicet y del Instituto Gino Germani de la UBA (Argentina). Es autor del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000, junto a A. Longoni). Sus estudios de historia del cine argentino y latinoamericano han sido publicados en libros colectivos.

figuras clave del período, como el brasileño Glauber Rocha, los argentinos Fernando Birri, Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas, los cubanos Santiago Álvarez y Alfredo Guevara, entre otros. Aquí se focaliza sólo en dos de esos casos, los que permiten problematizar, discutir varios aspectos del trabajo con las fuentes, complejizar las posibles precauciones a asumir de un caso a otro, y sugerir hipótesis o conjeturas respecto de las modificaciones de que se trata.

En primer lugar, la publicación de las palabras pronunciadas por el cineasta Raymundo Gleyzer, detenido-desaparecido desde 1976, en la presentación de su filme *Los traidores* (1973, 16 mm, 114 min.) en la edición de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia, 1973), donde había aludido al uso del cine y video por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo en la Argentina. En segundo lugar, una polémica carta de 1971 del cineasta brasileño Glauber Rocha dirigida al director del Icaic cubano, Alfredo Guevara, publicada originalmente en la revista *Cine Cubano*. En ambos casos se trata de documentos significativos, ya sea porque son citados con frecuencia en la bibliografía reciente, por las posiciones o tensiones que expresan, o por las posibles razones que explicarían su modificación posterior. De ahí el interés por revisarlos².

-
- 2 Ambos casos fueron mencionados en la entrevista realizada por Mónica Villarroel al autor en: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Número 5 (Chile: octubre 2015), 77-102. Aquí se retoman y amplían. Por otra parte, la presentación durante el V Encuentro incluyó otras alteraciones (en general de breves oraciones o fragmentos) en reediciones posteriores de otros textos originales o películas, que a veces remiten a cuestiones de vínculos personales, de relaciones políticas, de formatos de circulación comercial en el caso de los filmes o a más de una de ellas. Se trata de los siguientes textos: 1) «Cine y subdesarrollo», escrito por Fernando Birri hacia 1966, modificado en su publicación en el libro *Por un nuevo, nuevo cine latinoamericano, 1956-1991* (Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 1996); 2) Las palabras de Santiago Álvarez durante la inauguración de los debates del Festival de Cine Joven en la Cinemateca de Cuba, con motivo del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (julio 1978), publicadas originalmente como parte del documento «El periodismo cinematográfico», que suele fecharse en 1978 (*Cine Cubano* n. 94, págs. 59 y siguientes), y las modificaciones que sufrió en sus críticas políticas en su reedición parcial en la misma *Cine Cubano* años más tarde (número 140); 3) Películas del grupo argentino Cine Liberación filmadas entre 1968 y 1971: el caso de *La hora de los hornos*, realizada en 1968 por Solanas y Getino, y modificada en el final de su primera parte para su estreno comercial con el retorno del peronismo al gobierno en 1973; el caso de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971) y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Cine Liberación, 1971), que circularon con modificaciones de diverso tipo en versiones en videocassette durante la transición democrática, a mediados de la década de 1980 y hasta inicios de la década de 1990; 4) También me referí a una situación en que me vi directamente involucrado: una traducción parcial al inglés de un documento del cine político de los años sesenta y setenta en la revista *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture* n° 108 (Londres: Routledge, 2011),

Caso 1. De la radicalización política a la transición democrática

Uno de los aspectos que singulariza la trayectoria de Raymundo Gleyzer tiene que ver con el ímpetu militante que caracterizó su actividad cinematográfica en la Argentina y con sus intervenciones también en América Latina (en Brasil, Cuba y México, o sus proyectos para Chile y Bolivia, entre otros). Entre los numerosos documentos y testimonios de amigos o conocidos que refieren anécdotas al respecto, está el recuerdo de Mrinal Sen. Este destacado cineasta político de la India mencionó en sus escritos cómo lo sorprendió la acción de Gleyzer cuando lo conoció en el Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, en junio de 1973. Le llamó la atención verlo repartir panfletos en el cine principal: *«¿Cómo era eso, luego de recorrer todo ese camino desde Argentina, se dedicaba a distribuir folletos sobre los problemas del movimiento sindical en su país?»*, se preguntaba Sen. Para luego afirmar: *«Glazier (sic) confesó que el sindicalismo era su mayor pasión, y no la realización cinematográfica. Más temprano o más tarde, dijo, querría dedicar todo su tiempo al movimiento sindical. Yo lo entendí, lo admiré y pude ver por qué había hecho un largometraje llamado Los traidores [...]»*³.

Las referencias a Gleyzer y su obra insisten cada vez más en ese compromiso, lo cual no va en desmedro, por supuesto, de la dimensión propiamente «cinematográfica» de su obra, pero sí establece algún tipo de jerarquización de valores (si pudiese llamarse así) que seguramente él mismo hubiera compartido. Aunque los testimonios posteriores muchas veces resultan fundamentales al respecto, sabemos que otras fuentes son imprescindibles para cotejar con más precisión esa historia, como los documentos del mismo momento de los hechos donde Gleyzer se expresa, sean cartas, reportajes en medios o foros donde expuso sus posiciones. Por ejemplo, sus palabras en la edición de 1973 de la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, Italia, donde concurrió para exhibir *Los traidores*. El director del festival, Lino Micciché, lo recordaría en el mismo sentido que Mrinal Sen: *«No había en él ningún narcisismo subjetivo, ningún culto de sí mismo como autor. Era consciente de desarrollar un rol político y lo desarrollaba con gran dignidad [...]»*

donde los editores, seguramente por equivocación, alteraron el orden de la traducción y algunas referencias claves, como la misma autoría. En este último caso se trata de una situación parcialmente reparada.

3 Mrinal Sen. *Views on Cinema* (Calcutta: Ed. Ishan, 1977).

En Pesaro participó en un debate sobre la Argentina, a propósito del filme, no sobre el filme»⁴.

Ahora bien, en los últimos años han sido publicados muchos artículos sobre este cineasta y su grupo, el Cine de la Base, que recurren a diversos tipos de fuentes. Actualmente, Cynthia Sabat está terminando un libro centrado en el principal archivo personal sobre Gleyzer, que conserva, en Nueva York, Juana Sapire, esposa del cineasta hasta dos o tres años antes de su desaparición y madre de su hijo. Hace quince años se publicó el libro más completo de testimonios sobre la vida de Raymundo Gleyzer, a cargo de Fernando M. Peña y Carlos Vallina⁵. Y hasta donde sabemos, el texto con mayor cantidad de documentos sobre su trayectoria sigue siendo el libro que, en un notable esfuerzo, le dedicó en 1985 la Cinemateca Uruguaya (dirigida por Manuel Martínez Carril). Se trata de un temprano y justo homenaje durante la transición democrática, para el cual colaboraron varios de sus ex compañeros y amigos en Cine de la Base, como Jorge Denti y Nerio Barberis, quienes, además, escribieron el prólogo.

Entre los documentos reproducidos en este libro, está la referida intervención de Gleyzer en septiembre de 1973 en Pesaro⁶. La fuente original de donde proviene este documento no está citada en el libro de la Cinemateca Uruguaya, porque se trabajó con una fotocopia que no tenía la referencia del lugar de publicación, como constaté hace poco en el archivo de la Cinemateca en Montevideo, por gentileza de Eduardo Correa. Con su ayuda pudimos dar con la revista original donde fueron publicadas esas palabras de Gleyzer. Se trata de una grabación recogida por el crítico peruano Federico de Cárdenas en el mismo festival, pero publicada (junto a otro testimonio del cineasta) tres años más tarde, tras su desaparición forzada, en la reconocida revista peruana *Hablemos de Cine*⁷ (dirigida por Isaac León Frías).

4 Y aclara que obviamente se habló del filme, que presentado como colectivo y de autor anónimo, «tenía signos autorales, huellas de manos que no eran sólo “militantes” y “políticas” sino “artísticas” y con un gran sentido del cine». En: VVAA, *Raymundo Gleyzer*. (Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985), 46-47.

5 Fernando M. Peña y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer* (Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2000).

6 Una edición muy recordada de la muestra de Pesaro (porque llegaron las trágicas noticias del golpe militar en Chile) y una intervención (la de Gleyzer) importante, porque es uno de los pocos testimonios en que se explora sobre su idea de cómo sistematizar un circuito de exhibición paralela, clandestina, en barrios populares, y sobre la organización interna de su grupo y el trabajo en una fotonovela sobre la base del guión de la película, como un modo de llegar a las bases obreras, entre otras cuestiones.

7 *Hablemos de Cine*, año XII, núm. 68, 1976, Perú.

Cuando este texto (la transcripción de sus palabras, editadas por De Cárdenas en 1976) fue reeditado, diez años más tarde, en el libro de Cinemateca Uruguaya (1985), fueron omitidos algunos párrafos (unas treinta líneas de la edición original) que remiten al compromiso de Gleyzer con la organización guerrillera argentina Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que, en los últimos días del gobierno militar del general Agustín Lanusse, tenía secuestrados al contralmirante Aleman y al comandante de Gendarmería Nassif. Lo que sigue subrayado es lo quitado en la reedición en el libro de Cinemateca Uruguaya.

... Todos los instrumentos son válidos, y este no es el único caso: está el video-tape, muy importante porque casi todas las casas tienen TV y se puede pasar así cine militante o tapes de medios de organización de lucha muy concretos. Es mucho menos detectable una persona con un tape que la que lleva un film o un proyector, incluso se puede borrar en un instante, si amenaza llegar la policía.

Existe una organización militar en Argentina que utilizó el video tape en la cárcel del Pueblo: es el ERP que, como todo el mundo sabe, tenía secuestrados al contralmirante Alemán (implicado en los sucesos de Trelew y sus asesinatos) y al contralmirante Nassif de la gendarmería opresora de Córdoba. Esto ocurría en los últimos días de la dictadura militar y era un medio de salvar la vida a los camaradas mantenidos en prisión. Estos compañeros filmaron un tape con Alemán en la cárcel del Pueblo y que fue enviado a los distintos canales de TV. En el tape se veía el juicio político al que se sometió a este personaje y hasta hubo un canal –luego muy sancionado– que lo dio a publicidad como un acontecimiento periodístico muy importante. El gobierno lo cerró por una semana, pero –aprovechando el diletantismo de los periodistas– mucha gente vio el juicio. Hasta hubo diarios que dijeron que estaba mal filmado, pero lo importante –obviamente– fue el impacto político logrado. Y existen tapes con instrucciones sobre cómo fabricar una barricada, una bomba Molotov, etc. Todo el mecanismo de la propaganda es muy importante, todo lo que puede contribuir al desarrollo de la guerra popular en Argentina juega un rol que no podemos descuidar.

Para terminar insisto en que debemos meternos en la cabeza que solos [...] somos incluso un elemento fácilmente digerible por la burguesía.

... Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contra-información, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base. Todos ustedes han visto los comunicados del ERP filmados. Su finalidad es difundir operaciones de tipo militar en la base, como en el Comunicado N.2, en el que los mismos compañeros que asaltaron un banco explican cómo llevaron a cabo la operación. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha [...].

Lo subrayado, entonces, es la parte de las palabras de Gleyzer en Pesaro 1973 publicadas por *Hablemos de Cine* (1976), pero omitidas en su reedición durante la transición democrática (1985)⁸.

Dos observaciones: por un lado, no se trata de afirmar que los materiales del ERP a los que el cineasta hace referencia (los videotapes, el Comunicado Cinematográfico número 2) hayan sido realizados directamente por él. La ingeniosa idea de filmar los comunicados de las organizaciones político-militares, que hasta allí circulaban sólo o fundamentalmente por escrito, seguramente le corresponde. Y, en general, suele reconocerse su autoría (junto a otros) respecto de los Comunicados Cinematográficos del ERP filmados (aunque hablar aquí de autoría no tiene mucho sentido, en tanto se trata de una apuesta anónima y orgánica). Aun así, es probable que no haya tenido la misma participación en la dirección de ambos, dadas sus diferentes composiciones. Y, hasta donde sé, no tenemos referencia a su directa participación en el material con videotape. Pero hechas estas salvedades, las palabras en Pesaro parecen evidenciar un vínculo más que estrecho con esa experiencia. Y un interés al respecto.

Por otro lado, es probable que las alusiones al videotape hayan estado motivadas por el ámbito en que tuvieron lugar. Se trataba en ese momento de una tecnología reciente, con desarrollo entre los grupos del cine de intervención (educativo, social, cultural, político) en Europa y Norteamérica, y de escaso alcance hasta allí en América Latina y otras partes del denominado Tercer Mundo. Además, la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro, fundada en 1965 como un foro destacado de las nuevas tendencias cinematográficas y su discusión crítica, se había convertido desde 1968 en el principal encuentro internacional al que confluía el cine político latinoamericano (y otros). En la edición de 1973, Raymundo Gleyzer exhibió *Los traidores* (refiriendo la autoría al grupo Cine de la Base) y los Comunicados Cinematográficos del ERP (como de autor anónimo), en el marco de una sección titulada *Testimonios sobre la América Latina de los años 70s*. Al mismo tiempo, esa edición del festival incluyó un importante

8 La nota de Federico de Cárdenas también incluye un testimonio previo de Gleyzer, cuando tuvo lugar la exhibición de su largo documental *México, la revolución congelada* (1973, 65 min., 35 mm, color) en otro festival internacional. También en este caso hay una omisión en la reedición (aquí subrayada): «[...] *Estas que parecen ideas difusas, forman parte de problemas que nos tocan personalmente y que actualmente discutimos y desarrollamos en nuestro grupo: cómo quebrar el individualismo, cómo militar en una organización política (aunque no sea la organización perfecta: en Argentina no existe el partido de los trabajadores y carecemos del instrumento necesario para llegar a la toma del poder) que en un futuro logre la construcción del Partido y la construcción del Ejército Revolucionario Popular necesario para la toma del poder. Mientras tanto cada uno milita en la organización que cree más afín a sus ideas*».

evento titulado *L'altro video. Incontro sul videotape*, al cual la muestra dedicó uno de sus reconocidos cuadernos informativos (el número 44), con reflexiones teóricas y experiencias prácticas en torno al nuevo medio. Aunque las discusiones respecto del video tape en general –y en su uso social-político en particular– venían desarrollándose en Europa desde algunos años antes⁹, el cuaderno informativo de Pesaro señalaba que el medio tenía su mayor desarrollo en Estados Unidos (habría que agregar la experiencia canadiense, por supuesto, que estuvo presente en Pesaro con el grupo Vidéographe de Montreal).

En ese marco, aunque Gleyzer no participó de dicho encuentro sino de la sección de cine político latinoamericano, no es extraño que el tema estuviese presente en sus palabras. En cualquier caso, las referencias al video por parte del cineasta argentino, como se vio, remiten sobre todo al uso instrumental del nuevo medio en el trabajo político, en la línea del cine militante que venía desarrollando, sea en el registro o en la difusión de materiales en situaciones de clandestinidad.

Ahora bien, si actualmente nuestra principal fuente bibliográfica para acceder a las palabras de Gleyzer en Pesaro sigue siendo el libro de Cinemateca Uruguay (1985), porque reproduce el artículo de *Hablemos de Cine* (1976) donde fueron recogidas, entonces durante mucho tiempo nos viene faltando algo de esa historia, algo que Gleyzer priorizaba (su compromiso militante con la política, ya no sólo con el cine) y que, en cambio, sí repone la fuente *original*. Pero el problema es que no siempre se tiene acceso a esta última y muchas investigaciones recurren a reediciones posteriores, como la mencionada de Cinemateca Uruguay que, ya sea por tratarse de un libro dedicado al cineasta desaparecido o por ser más reciente, resultan más accesibles.

La fotocopia de la nota de la revista *Hablemos de Cine* de donde fueron tomadas las palabras de Gleyzer para su reedición en este último libro¹⁰, tiene tachadas las partes que se quitaron (las subrayadas más arriba). Podríamos preguntarnos por las razones que motivaron esta suerte de «autocensura» (el término no es correcto, por supuesto, pero tal vez pertinente en la medida en que la edición está a cargo de amigos o conocidos del cineasta al que homenajean). Pienso que habría que leer las modificaciones al texto en el marco de la recuperación de la figura

9 Por ejemplo, también en Italia, el Convenio que le dedicó la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme en su edición de 1969: «Nuovi mezzi di comunicazione: le cine-video cassette».

10 Se conserva en el Archivo de Cinemateca Uruguay en Montevideo, en un sobre junto a otros materiales utilizados para el libro.

de los «desaparecidos» (en definitiva se trata de un homenaje a Gleyzer) durante la transición democrática de la década del ochenta, de los modos en que fue denunciada la atrocidad de la desaparición, desde que esta se produjo en adelante.

Me refiero a ese momento –que viene siendo muy revisitado en los últimos años– donde la figura de la «víctima» ocupa un lugar destacado, asociada, por supuesto, a la denuncia de violación de los derechos humanos que venía teniendo lugar desde la dictadura (o antes). Allí, en la transición, las narrativas revolucionarias de los años sesenta cedían espacio a narrativas humanitarias de denuncia de las atrocidades cometidas por las dictaduras (los secuestros, las torturas, los asesinatos, etc.). Y los aspectos más militantes (en especial los asociados a acciones guerrilleras, armadas) quedaban desplazados en muchos relatos¹¹. Una recuperación distinta a la que ocurriría desde mediados de la década de 1990 (poco antes o poco después), cuando la experiencia militante volvería a ocupar el centro de la escena (ahora con otras características, por supuesto).

De algún modo, en el contexto previo de la transición –donde las cosas todavía no estaban tan claras, las tensiones perduraban y las amenazas también, entre otros a miembros del grupo Cine de la Base, como Jorge Denti a propósito de su filme *Malvinas, historia de traiciones* (85 min., 16 mm, color, 1984)–, el borramiento o el desplazamiento de los aspectos guerrilleros de la experiencia de Gleyzer resultaba acorde al momento histórico. Más que juzgar la decisión de reeditar las palabras del cineasta desaparecido sin esas referencias –ya que es un proceso con decenas de matices y excepciones, que implicaría una extensa discusión

11 Entre los trabajos que se han referido a este desplazamiento, véase: Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008); Vania Markarian, «De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos», en *Cuadernos del CLAEH*, número 89 (Montevideo: 2004); Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia* (Santa Fe: María Muratore Ediciones, 2012). Javier Campo (2014) ha recuperado los estudios sobre narrativas revolucionarias y humanitarias en este período para analizar el documental político argentino, en su reciente tesis doctoral: *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*. En otro sitio me referí al lugar que ocupó el *testimonio subalterno* en el cine latinoamericano en torno a 1968, entre la dominancia de las narrativas revolucionarias y la incipiente emergencia en algunos países, hacia mediados de la década de 1970 o antes, de aquellas vinculadas a la denuncia de las violaciones de derechos humanos. En: Mariano Mestman (2013), «Las masas en la era del *testimonio*. Notas sobre el cine del 68 en América Latina»; en: M. Mestman y M. Varela, *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (Buenos Aires: Eudeba, 2013), 179-215.

que trasciende estas páginas—, se trata de llamar la atención en lo que refiere a nuestro trabajo historiográfico, puesto que el cine de Gleyzer es indisociable de su apuesta política. Sin embargo, hasta donde sé, las palabras en Pesaro (uno de los testimonios donde Gleyzer más se exployó sobre su obra y explicitó estas cuestiones) vienen siendo citadas mucho más desde fuentes secundarias que omiten esas referencias de radicalización que de su original transcripción en *Hablemos de Cine*.

Una vuelta de tuerca

Las palabras comentadas fueron expuestas por Gleyzer en Pesaro en el marco de una conferencia de prensa, una charla o una mesa redonda donde también participaban otros realizadores. Más arriba, justo antes de una de las tachaduras analizadas, se citó la siguiente frase: «... *Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contra-información, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base*».

Esta frase está presente en ambas fuentes (la nota de *Hablemos de Cine* y el libro de Cinemateca Uruguay) y atribuidas en ambos casos a Gleyzer (recordemos que se trata de palabras o frases expresadas oralmente y grabadas por periodistas o críticos, en este caso por el peruano Federico de Cárdenas y luego transcritas en la revista *Hablemos de Cine*). Sin embargo, hace unos años encontré otra fuente en los archivos de la Cinemateca de Cuba-Icaic, que agrega más confusión al asunto. Se trata de una transcripción mecanografiada de un supuesto «Encuentro de cineastas latinoamericanos con (la revista) *Ombre Rosse*», realizado en el marco del festival, donde figuran las palabras de Gleyzer, ahora junto a las de otros participantes¹². En ese documento mecanografiado, además de estar las alusiones al ERP, la frase recién citada sobre el cine como «*arma de contrainformación para la base*» está atribuida no a Gleyzer (como ocurría en las otras dos fuentes comparadas), sino a Jorge Giannoni¹³.

12 La revista *Ombre Rosse* había tenido un protagonismo importante en el debate del cine político italiano del 68, y su director, Goffredo Fofi, había participado de las acaloradas discusiones en Pesaro 1968 (una edición que estuvo a punto de suspenderse, siguiendo el ejemplo de Cannes un mes antes, pero que finalmente se realizó autoconvertida en asamblea) y había redactado junto a otros los documentos en torno al cine asociados a las protestas del Movimiento Studentesco en esa coyuntura.

13 Otro cineasta político argentino que en ese momento compartía con Jorge Denti (y otros) el colectivo Cinema del Terzo Mondo en Roma. Este grupo había realizado dos

Si bien se trata de una diferencia «menor», limitada a la autoría de esta frase, resulta relevante a los efectos de la discusión sobre el uso de las fuentes. El problema es que tal vez ninguna de las dos (ni la transcripción para *Hablemos de Cine*, publicada, ni aquella para *Ombre Rosse*, inédita) podrían considerarse estrictamente fuentes originales. Porque si en la comparación anterior quedaba claro que el libro de Cinemateca Uruguaya había reproducido con alteraciones la nota previa de *Hablemos de Cine*, y constaban las tachaduras en la fotocopia utilizada; en este caso, en cambio, se trata de dos «versiones» (desgrabaciones, transcripciones) de la misma exposición oral de Gleyzer (y otros) en Pesaro.

Si tuviéramos las cintas grabadas, probablemente podríamos precisar a quién corresponde la frase en cuestión. Pero contamos sólo con ambas desgrabaciones. La transcripción que encontré en los archivos del Icaic en La Habana es explícita al atribuir la frase a Giannoni (y también es muy precisa en la descripción previa de la escena en que fue grabada, que hace las veces de introducción). Sin embargo, nunca se publicó en *Ombre Rosse*, y tampoco la recordaban su director ni los participantes italianos con los que hablé en su momento. En cambio, ante mi consulta reciente, Federico de Cárdenas tuvo la gentileza de volver sobre esa escena a pesar de los años transcurridos y aseguró que fue muy cuidadoso en la transcripción y edición y que conocía perfectamente la voz de Gleyzer. Al mismo tiempo, observó, con razón, que la frase es del todo coherente con el conjunto del discurso que venía presentando este cineasta en esa instancia. El argumento de Federico de Cárdenas parece convincente. Es decir, las dos desgrabaciones (la de *Ombre Rosse*, encontrada en el archivo del Icaic, que no sabemos quién la hizo; y la suya), son muy semejantes, ya que son la transcripción de una fuente oral original. Sin embargo, ¿cómo saldar la diferencia de a quien cada una atribuye lo dicho?

Desde el punto de vista del acceso a las fuentes en nuestras investigaciones, este caso (me refiero a la comparación primera entre la publicación en la revista peruana y su reproducción en el libro uruguayo; lo señalado luego es más confuso y menos relevante en cuanto alteración) refiere a la importancia del acceso a la publicación original de los documentos, la

películas producidas por Renzo Rossellini, un activo promotor del cine del Tercer Mundo en esos años desde su pequeña productora San Diego Cinematográfica. Giannoni, aunque con menos obra que Gleyzer, tendría un rol activo en los vínculos entre el cine político latinoamericano y el africano; al punto de protagonizar la organización de sendos encuentros en Argel y Buenos Aires, que entre diciembre de 1973 y mayo de 1974 darían conformación al Comité de Cine del Tercer Mundo, del cual fue representante por América Latina. En septiembre de 1973 se reencontraría con Gleyzer: viajarían juntos a la IV Conferencia de Países No Alineados realizada en Argel y luego participarían de la edición de la muestra de Pesaro de ese año.

realizada en el mismo momento en que fueron escritos o desgrabados (por supuesto, el acceso a las grabaciones o manuscritos sería ideal, pero en general es más difícil). Con ello podríamos, en principio, «controlar» las fuentes más recientes, las reediciones. Sin embargo, el segundo caso que analizaré a continuación permite mostrar que el asunto es más complejo de lo que parece; es decir, que no se trata sólo de ir a las «primeras ediciones» en las que esos textos aparecieron o circularon en su momento, sino también de estar siempre atentos respecto de todas las ediciones, las actuales y las de aquellos años.

Caso 2. Viña del Mar, 1969: Glauber Rocha, Fernando Solanas y Alfredo Guevara

El segundo caso se refiere al enojo del brasileño Glauber Rocha respecto de afirmaciones críticas del argentino Pino Solanas sobre el movimiento del *Cinema Novo*, realizadas durante el Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1969. Hay un par de cartas de 1969 y 1971, de Rocha a Alfredo Guevara –entonces director del Icaic–, que fueron publicadas en el libro *Cartas ao Mundo*, de 1997, una compilación de la correspondencia del cineasta brasileño a cargo de Ivana Bentes¹⁴. Cinco años después de esa edición en portugués, Alfredo Guevara publicó una selección de su correspondencia con Glauber, donde incluyó la segunda de estas cartas¹⁵.

Me interesa en particular esa extensa carta escrita por Glauber estando enfermo en Chile, fechada en mayo de 1971, de la cual encontré tres versiones que, aunque en términos generales dicen lo mismo, presentan algunas modificaciones significativas entre sí. Se trata de las versiones correspondientes a cada uno de los dos libros mencionados –*Cartas ao Mundo* y la *Correspondencia Guevara-Rocha*–, y la que, hasta donde sabemos, constituye la primera publicación de la carta, en el número 71/72 de la revista *Cine Cubano* (circa, fines de 1971/comienzos de 1972, páginas 1-11).

Rocha había pedido de modo explícito que esa carta fuera difundida en *Cine Cubano*, ya que allí confrontaba con los ataques contra el *Cinema Novo* provenientes de sectores de las izquierdas brasileñas y latinoamericanas desde comienzos de la década del sesenta. Entre esos ataques incluía la crítica que, en su ausencia, Solanas le había hecho en Viña del Mar 1969.

14 Glauber Rocha. *Cartas ao mundo* (Sao Paulo: Compahia des Letras. Compilación a cargo de Ivana Bentes, 1997).

15 Alfredo Guevara. *Un sueño compartido. Alfredo Guevara-Glauber Rocha* (Madrid: Iberautor y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002).

El cineasta brasileño reivindicaba, en esa carta dirigida a Alfredo Guevara, el carácter político –de respuesta revolucionaria contra la dictadura de su país– de varios filmes del *Cinema Novo* aparecidos en torno a 1964 y manifestaba su enojo por el cuestionamiento de Solanas en aquel festival. En la versión de la carta publicada en *Cartas ao Mundo*, en 1997 (pp. 403-404) hay varias líneas (subrayadas a continuación) que, en cambio, no figuran en las dos ediciones cubanas de la misma carta:

(...) Vi en varios lugares del mundo la conmoción de las plateas delante de *Maioria absoluta*¹⁶. Y nosotros tuvimos la sabiduría de no hacer ningún manifiesto teórico, ninguna crítica moralista a otros cines, ninguna «palabra de orden» oportunista. Solamente presentamos «La estética de la violencia»¹⁷. Años después, en Viña del Mar, (no recuerdo el año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios urgidos, La hora de los hornos era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos «comprometidos con el sistema». La hora de los hornos, alardeando su novedad formal, incluía, irónicamente, un pedazo de Maioria absoluta, de Hirszman¹⁸. Nosotros no lanzamos ningún manifiesto inventando el cine/verdad político, incluso –ni siquiera– después del éxito mundial de *Maioria absoluta* o de *Viramundo*¹⁹. Nosotros, los cineastas del «Cinema Novo», queríamos la unidad del cine latinoamericano. Luego del «cine del tercer mundo», inspirado en la Tricontinental del Che.

Unas líneas más abajo, insiste en su enojo, e incluye una comparación por lo menos singular:

(...) Leí el discurso de Fidel en Gramma, donde se refiere al caso Padilla. Tiene razón. Los intelectuales son producto de una concepción aristocrática-burguesa, heredada por el academicismo cultural del Partido Comunista. Esta concepción genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el «Cinema Novo» en el Festival de Viña del Mar.

16 El filme de León Hirszman (1964, 20 min., 35 mm, b/n).

17 Se refiere al manifiesto más conocido como *La estética del hambre*, producto de su intervención en el Columbianum de Génova, en 1965.

18 Se refiere a una de las llamadas «citas fílmicas» incluidas en el filme argentino.

19 El filme de Geraldo Sarno (1965, 40 min., 35 mm, b/n).

Aunque inmediatamente el conflicto parece «compensarse» con una expresión que aparenta no guardar rencor o por lo menos aceptar cierta reconciliación:

Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga hecha por franceses y brasileños. Creo en la honestidad de Solanas, me gusta La hora de los hornos, pero debo aclarar que él, como un cineasta revolucionario, no tenía derecho a juzgar el «Cinema Novo» basado en informes de otros «brasileños» o «franceses» (...).

Ahora bien, los párrafos citados corresponden, como decíamos, a la versión de la carta publicada en portugués en *Cartas ao Mundo* en 1997 (la traducción es mía). Y las oraciones subrayadas son las que no están en las dos versiones cubanas en español (ni en la anterior de la revista *Cine Cubano* de 1971 ni en la posterior de la Correspondencia Guevara-Rocha de 2002). En especial, resulta de interés su ausencia en la versión publicada previamente en la revista *Cine Cubano* en el mismo momento en que fue escrita. Es importante aclarar que no se trata de la única divergencia. Hay otras, en otras zonas de la carta, en general menores, entre las ediciones en español respecto de la brasileña, y algunas también entre ambas versiones en español²⁰. Pero, para efectos de la discusión sobre esa coyuntura de las relaciones del Nuevo Cine Latinoamericano, nos interesa la divergencia que aquí presentamos, porque —a diferencia del caso anterior referido a Gleyzer, donde se modifica una primera publicación de sus palabras en una reedición posterior— aquí es la primera publicación de la carta (la de *Cine Cubano*) la que omite los duros términos con que Glauber se refiere a Solanas los que, en cambio, sí aparecen en una versión editada posteriormente, aunque sospechamos original (la de *Cartas ao Mundo*).

Muchos elementos llevan a pensar que en la original traducción de la carta para *Cine Cubano* fueron cortadas las frases más duras contra Solanas (subrayadas más arriba). Si bien en esa edición están las referencias explícitas a las críticas contra el *Cinema Novo* en Viña del Mar 1969, resulta llamativa la ausencia completa del primer párrafo citado («Años después, en Viña del Mar..., fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas...»), así como del nombre de Solanas en el otro párrafo: «Esta

20 En lo referido en particular a estos párrafos, por ejemplo, en la reedición en la Correspondencia Guevara-Rocha (2002) sí figura la mención al discurso de Fidel sobre el caso Padilla y la referencia al academicismo «cultural del Partido Comunista», ausentes en la versión de la revista *Cine Cubano* (1971).

concepción genera privilegios, vedettes ... y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el “Cinema Novo”...”²¹. Estas ausencias hacen que resulte incluso confusa la edición de esta parte de la carta en la revista, donde sólo aparece una breve mención al cineasta argentino —«Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga urdida por franceses y brasileños»— que queda aislada, sin la referencia previa (a las acusaciones y «mentiras») y, por ende, no se comprende bien a qué está referido.

Las diferencias de Rocha respecto de Solanas y su cine pueden observarse en ese mismo momento histórico en otras fuentes: al pasar en cartas previas y posteriores, también publicadas en *Cartas ao Mundo*²² y de modo un poco más argumentado en una famosa conferencia de Glauber de ese mismo año en Nueva York, luego conocida como el manifiesto *Estética del sueño*²³. Pero justamente por ello, la pregunta que surge casi

21 En el párrafo reproducido en *Cine Cubano* dice: «Este concepto genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y provocó intrigas contra el “cinema novo” en el Festival de Viña del Mar, 1969».

22 Una de 1969 también a Alfredo Guevara y otra de 1971 a Cacá Diegues. En esta última, Glauber se refiere al pasar a la carta que ese mismo año había enviado a Guevara desde Chile y que venimos citando. Y en referencia a la reconocida película *Macunaíma* (35 mm, color, 1969, Joaquim Pedro de Andrade) afirma que «era un suceso en tierras de documentalismo educativo (o solanismo legal y argentino)» (*Cartas ao Mundo*, p. 414). En la carta de 1969 a Guevara —escrita en Roma inmediatamente después del encuentro de Viña del Mar—, Glauber agradece la intervención del dirigente cubano en el evento por haber defendido al «cine brasileño» —se entiende al *Cinema Novo*— frente a ataques que atribuye a Solanas. Hasta donde sabemos esta carta —a diferencia de la más extensa de 1971 comentada— no fue publicada en su momento en *Cine Cubano* u otro sitio. Pero sí fue recuperada en la correspondencia Guevara-Rocha publicada en 2002. En este caso, la mención a Solanas es sólo al pasar, pero también muy dura. La diferencia entre ambas versiones de la carta es menor aunque también significativa. La breve frase en la versión en portugués (*Cartas ao Mundo*, págs. 353-354) dice: «creo que Solanas hace mucha demagogia y sufre de vedetismo crónico; mal del subdesarrollo (... acho que o Solanas faz muita demagogia e sofre de vedetismo crónico; mal do subdesarrollo)». La traducción para la edición en español incluye la crítica aunque matizada por un aparente error de traducción: «creo que Solanas hizo mucha demagogia sobre el vedetismo crónico, mal del subdesarrollo». En Alfredo Guevara, *Un sueño compartido. Alfredo Guevara-Glauber Rocha* (Madrid: Iberautor y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002), 97.

23 En ese documento, reivindicando el lugar privilegiado del arte y el artista en el proceso revolucionario, el valor de su no subordinación y de la revolución en lo cultural, Rocha diferenciaba ahora su propia obra respecto de *La hora de los hornos*. Allí distinguía tres tipos de arte revolucionario: el útil al activismo político; el lanzado para la apertura de nuevas discusiones; el rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. Si en el segundo caso se refería a algunos filmes del *Cinema Novo* brasileño, incluidos los suyos, en el primero ejemplificaba con la película de Solanas y Getino, «un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos», afirmaba.

de inmediato es por qué razón fue cortada la carta enviada a Alfredo Guevara²⁴. Desde mi punto de vista, no se trata de que los dirigentes cubanos adhiriesen más o menos a cada uno de estos dos referentes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano²⁵. Es probable, en cambio, que en su permanente búsqueda de la unidad del mismo, la revista quisiese evitar la publicación de las frases más duras de la carta que hubieran explicitado una pelea, o por lo menos una tensión importante, entre dos promotores *clave* de ese cine en el mundo²⁶. Por supuesto en esos años las diferencias –de lenguaje, de políticas– entre ambos directores se leen en otras fuentes, como las mencionadas. Pero ninguna de ellas da cuenta del énfasis en el enfrentamiento que se lee en las frases de esta carta de Glauber a Guevara. Al cortarlas en la versión de *Cine Cubano* (1971) aquello que en la –aparentemente– «original» (aunque publicada posteriormente: la reproducida en el libro de Ivana Bentes en 1997) es abierto conflicto, en esta versión de *Cine Cubano* aparece sólo como una mención al pasar. Es decir, el contundente enojo, la polémica manifiesta (que sí se lee en otros párrafos no eliminados), recubre un carácter más general o asociado a la izquierda brasileña, pero ya no al fundador del grupo Cine Liberación argentino. Tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que haya sido el mismo Glauber –u otra persona con su autorización– quien modificara la primera versión de la carta porque decidiese –sea por iniciativa propia o por sugerencia de otros– matizar

24 Como dijimos en relación con la carta de 1971, no se trata sólo del corte de las críticas más duras a Solanas, sino también de la explícita mención de Glauber a la honestidad de Solanas y a que le gustaba *La hora de los hornos* –que en la versión brasileña aparece inmediatamente después de la frase que en la traducción cubana queda suelta, sin conexión, sobre que Solanas le confesó en Roma que había sido víctima de una maniobra.

25 Más allá de una mayor o menor afinidad con cada uno y con sus respectivas obras –que probablemente existió a favor de Glauber–, en general mantuvieron colaboración con ambos –con variantes a lo largo del período–, al mismo tiempo que las consideraciones sobre sus películas de esa coyuntura –en especial *La hora de los hornos* y *Antonio das Mortes*– incluyen adhesiones a algunos aspectos pero también críticas y distanciamientos respecto de otros. De hecho, en la misma carta –recordemos que estaba dedicada fundamentalmente a confrontar no con Solanas sino con sectores de la izquierda brasileña– Rocha rechaza dura y explícitamente un artículo publicado en un número anterior de *Cine Cubano* sobre su obra, firmado por Pietro Domenico, que –afirma– «*nace de informaciones falsas ofrecidas por la Cinemateca de Rio de Janeiro y por la Escuela de Comunicación de Sao Paulo*».

26 En especial considerando que hubo otras polémicas fuertes entre chilenos, argentinos y cubanos en Viña del Mar 1969 que en algún momento amenazaron con dividir a los presentes en sesiones paralelas.

las críticas. Pero también en este caso se trataría de modificaciones que merecerían una lectura historiográfica más detenida²⁷.

El hecho de que la carta publicada en la misma coyuntura de la polémica fuese cortada por una razón o por otra no resulta insignificante a la hora de interpretar esa historia. En otros lugares me referí a las tensiones y polémicas que atravesaron las apuestas de los cineastas políticos latinoamericanos en los sesenta y setenta, sea en ese Festival de Viña del Mar de 1969 o luego, en un encuentro del cine político mundial realizado en Montreal en 1974, donde se desató una encarnizada polémica entre el chileno Miguel Littin, el uruguayo Walter Achugar, los argentinos Pino Solanas, Edgardo Pallero y Humberto Ríos, el cubano Julio García Espinosa y el director del Festival de Pesaro, Lino Micciché (Mestman, 2001 y 2014, respectivamente). Esas y otras situaciones dan cuenta de un panorama de posicionamientos más complejo de lo que, en general, la bibliografía permite ver.

Este segundo caso sobre la carta de Rocha, como se dijo, viene a complicar la cuestión del trabajo con las fuentes. Porque ya no se trata de modificaciones posteriores –por ejemplo, desde los períodos de transición política en Sudamérica– que muchas veces matizan la radicalidad de enfrentamientos de los años 60/70, como en el primer caso. En este se trata de modificaciones en el mismo momento de escritura/difusión de la carta y que por ello mismo obligan a indagar con mayor profundidad y avanzar en su interpretación de modo más reflexivo. Porque si bien la carta aparentemente original pero publicada completa en 2007 (cuando Ivana Bentes dio a conocer esa correspondencia) no deja dudas sobre el sentimiento de Rocha respecto de la intervención de Solanas en Viña del Mar 1969, el hecho de que esas líneas no hubieran sido publicadas en la edición de *Cine Cubano* de 1971 indica que no tuvieron publicidad, no fueron parte de la escena pública y el debate del cine político latinoamericano en esa coyuntura.

27 Al respecto, es importante considerar que en la versión de *Cine Cubano* (1971) hay otras frases intercaladas, agregadas que no están en la versión de *Cartas ao Mundo* (1997), como si hubiesen sido sumadas en una revisión coetánea de la escritura. Es decir, faltan las críticas más duras a Solanas –entre otras cosas–, pero hay otros párrafos que en cambio no están en la que hasta ahora suponemos como carta «original» –aunque publicada posteriormente–, la versión de *Cartas ao Mundo*. Por ejemplo, las nueve notas al final del texto publicado en la revista, que parecen aclaraciones del propio Glauber. O el final, a modo de manifiesto: «*Abajo la dictadura imperialista. A la izquierda todo, a la derecha nada*». O la frase sobre el lenguaje del cine latinoamericano: «*Debe ser épico, didáctico, materialista y mágico*», que remite a otro manifiesto contemporáneo. Estas, entre otras referencias presentes en la versión de *Cine Cubano* y ausentes en la de *Cartas ao Mundo*.

Este tipo de escritura epistolar suele facilitar la emergencia de anécdotas, tensiones personales, nombres, sentimientos encontrados, que son más difíciles de hallar en manifiestos u otras escrituras que, al fijar posiciones públicas, muchas veces alcanzan una formalización «más cercana» a los discursos epocales. Por supuesto esta última distinción debería considerarse sólo de modo tendencial, porque requiere de una comprobación empírica en cada caso que, asimismo, contemple las respectivas estrategias argumentativas²⁸. En lo referido al período que nos ocupa, muchas veces aquello dicho en privado –en una carta, en conversaciones cotidianas– se omite o se expresa de otro modo en público.

Pero, al mismo tiempo, se trata de un momento en que las intervenciones políticas públicas de artistas e intelectuales –de vanguardias culturales, en sentido amplio–, en su afán de articular arte/vida, cultura/política, también incluyen polémicas con «nombre y apellido» o que dejan traslucir vívidamente un proceso. La cuestión sería cómo poder recuperarlas en nuestro trabajo historiográfico con las fuentes.

Bibliografía

CAMPO, JAVIER. *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*. Tesis doctoral inédita. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, 2014.

CRENZEL, EMILIO. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

GUEVARA, ALFREDO. *Un sueño compartido. Alfredo Guevara-Glauber Rocha*. Madrid: Iberautor y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002 (Investigación y edición: Luis Ernesto Flores).

MARKARIAN, VANIA. «De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos». En: *Cuadernos del CLAEH*, número 89. Montevideo: 2004.

MESTMAN, MARIANO. «Postales del cine militante argentino en el mundo». Revista *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*. Buenos Aires: núm. 2, septiembre 2001, pp. 7-30.

_____. «Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina». En: Mestman, Mariano y Mirta Varela, *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013, pp. 179-215.

28 De hecho, como se dijo, en este caso había una voluntad explícita de Glauber de hacer pública la carta; y en este sentido puede considerarse como una intervención polémica, un documento más cerca de lo público que de lo privado. Pero al mismo tiempo, insistamos, se omitieron algunas líneas más que relevantes en este sentido.

- OBERTI, ALEJANDRA y ROBERTO PITTALUGA. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore Ediciones, 2012.
- PEÑA, FERNANDO M. y CARLOS VALLINA. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2000.
- ROCHA, GLAUBER. *Cartas ao mundo*. Sao Paulo: Compahia des Letras, 1997 (Compilación a cargo de Ivana Bentes).
- SABAT, CYNTHIA y JUANA SAPIRE. *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: en prensa (2015).
- SEN, MRINAL. *Views on Cinema*. Calcutta: Editorial Ishan, 1977.
- VVAA. *Raymundo Gleyzer*. Montevideo: Cinemateca Uruguay, Serie Cinelibros, 1985.

De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura

ELIZABETH RAMÍREZ¹

Resumen

Este artículo busca difundir algunos de los principales resultados de mi tesis doctoral donde analizo el documental chileno de la postdictadura (1990-2011), enfocándome en el tratamiento audiovisual de las memorias sobre la dictadura y su legado. El argumento principal es que el documental post-dictatorial oscila entre dos tipos de cuerpos, los que a veces se intersectan: el de las víctimas y el del cine. Propongo que la producción se embarca en una trayectoria de revelación de cuerpos que va desde lo que denomino un «cine de los afectados» (*cinema of the affected*) hacia un «cine de los afectos» (*cinema of affect*), itinerario que está íntimamente relacionado con el proceso democrático chileno.

Palabras clave: documental post-dictatorial, memoria cultural, afecto

Cuando comencé mi trabajo² en el año 2009, la pregunta que sustentaba mi proyecto era bastante general: ¿cómo se ha transformado, a lo largo de estas dos últimas décadas, el tratamiento audiovisual del pasado dictatorial en Chile? No era sencillo llegar a una hipótesis.

El material que logré recopilar y visionar es numeroso –casi un centenar de documentales de diversos formatos y duración– y de difícil

-
- 1 Ph.D. en Estudios de Cine y Televisión por la Universidad de Warwick (Inglaterra). Investigadora postdoctoral Fondecyt en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso (UV) y *associate fellow* del Departamento de Estudios de Cine y Televisión de la Universidad de Warwick. Miembro del Núcleo de Investigación Arte y Nuevos Medios, UV. Ha publicado ensayos en revistas académicas chilenas y extranjeras.
 - 2 Se trata de mi tesis doctoral *(Re)velando cuerpos: una trayectoria del documental chileno de la post-dictadura* (2014, originalmente en inglés bajo el título de *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary* (Universidad de Warwick, 2014). En ella analizo el documental chileno de la post-dictadura producido entre 1990 y 2011.

clasificación, dado que se trata de un *corpus* bastante heterogéneo. A medida que avanzaba, uno de los itinerarios más evidentes que surgió fue que la trayectoria del documental chileno de la post-dictadura está fuertemente marcada por una *revelación de cuerpos*. Específicamente en mi tesis argumento que, entre 1990 y 2011, el documental chileno oscila entre dos tipos de cuerpos, los que a veces se intersectan: el cuerpo de las víctimas y el cuerpo del cine. Propongo, entonces, una trayectoria que va *desde* la revelación de un cuerpo literal *hacia* la revelación del cuerpo fílmico, más precisamente, de lo que se ha llamado «la piel del cine» (*the skin of the film*)³.

Dividiendo en dos grandes etapas la producción de las décadas estudiadas, planteo que durante un primer periodo, entre 1990 y 2003, el documental enfatiza la revelación de cuerpos literales; es decir, se enfoca inicialmente en el develamiento de los restos de los desaparecidos y los rostros de sus familiares, incluyendo, más tarde, los testimonios de los sobrevivientes de la tortura. En tanto, en una segunda etapa, entre 2003 y 2011, el énfasis cambia para acentuar el cuerpo del cine, es decir, la textura de la imagen. De este modo, es posible reconocer una trayectoria que va desde lo que denomino un «cine de los afectados» (*cinema of the affected*) hacia un «cine del afecto» (*cinema of affect*), los que a veces se superponen y a veces se alejan entre ellos. Dicho itinerario está íntimamente ligado con las transformaciones históricas, políticas y culturales experimentadas por la sociedad chilena luego del término de la dictadura.

Brevemente (y de manera algo esquemática), cuando hablo de un «cine de los afectados», me refiero a documentales que, en su mayoría:

- buscan revelar la verdad de lo que pasó,
- se enfocan en los directamente afectados; es decir, adoptan una mirada restrictiva sobre las víctimas de la violencia política de Estado, enfocándose en un primer momento en los desaparecidos, sus familiares (especialmente mujeres) y, posteriormente, en los sobrevivientes de la tortura,
- utilizan extensivamente el testimonio en la pantalla (lo que se llama «cabezas parlantes») y otras estrategias realistas,
- evitan el uso de la narración en primera persona para enfatizar un sentido de objetividad,

3 Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000).

- circulan imágenes de la atrocidad que pueden choquear (*to shock*) a la audiencia.

En tanto, cuando hablo de un «cine del afecto» me refiero principalmente a documentales que tienden a:

- revelar la materialidad de la imagen más que una determinada verdad,
- introducir otras voces que van más allá de las víctimas directas, incluyendo la de las generaciones más jóvenes que no vivieron la Unidad Popular o el golpe, e incluso, sumando voces perturbadoras (desde partidarios a colaboradores de Pinochet),
- favorecer otras estrategias creativas, yendo más allá de los testimonios en pantalla, incluyendo estrategias no representacionales,
- incluir narraciones en primera persona y/o enfatizar una mirada subjetiva,
- abstenerse de exhibir imágenes de la atrocidad, con el objeto de generar reacciones más afectivas y sensoriales en la audiencia.

De esta manera, el giro vislumbrado en la producción documental chilena implica un desplazamiento desde un cine comprometido con la revelación de la verdad y de imágenes de la atrocidad, hacia un cine menos interesado en la veracidad y más comprometido con la revelación de la subjetividad y la textura afectiva del pasado.

Recurro a diversos autores y autoras para desarrollar mi tesis, entre quienes me parece importante destacar en este artículo al menos dos: Laura U. Marks y Joshua Hirsch. El trabajo de Marks ha sido fundamental en mi investigación, especialmente para elaborar la noción de «cine del afecto». En su libro *The skin of the film*, desarrolla el concepto de «visualidad háptica» (*haptic visuality*), central para comprender el itinerario que percibo en el documental chileno. Dicha noción es movilizadora por Marks como una metáfora para enfatizar, por una parte, el hecho de que la visión puede ser táctil y, por otra, los modos en que un filme puede significar mediante su materialidad⁴.

En tanto, el trabajo de Hirsch, que examina la transformación histórica de la representación del Holocausto, fue muy útil para trazar en términos generales esta trayectoria de revelación de cuerpos⁵. Según el autor,

4 Marks, *op. cit.*

5 Joshua Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).

hay dos momentos que pueden distinguirse en una sociedad que ha experimentado un evento traumático⁶. En la etapa inicial surge un «discurso del trauma» (*discourse of trauma*), caracterizado por la revelación de imágenes de la atrocidad, las cuales comienzan a circular en diversos medios (películas, escritos, conversaciones, etcétera.) y que requieren de poca elaboración narrativa para provocar en la audiencia el denominado «trauma vicario» (*vicarious trauma*). Rápidamente, sin embargo, el interés público por este tipo de imágenes decae, quedando limitado al campo de los especialistas, en un proceso conocido como «insensibilidad colectiva» (*collective numbness*). Cuando estas imágenes ya no son capaces de provocar un *shock* en la audiencia, el cine comienza a desarrollar otras estrategias para soslayar esta «insensibilidad colectiva». En ese momento, propone Hirsch, el cine comienza a estar menos definido por una imagen de la atrocidad (ya sea de carácter ficcional, documental o incluso, ausente) y comienza a ser más bien una exploración formal que busca imitar cinematográficamente las características del trauma.

Es en este punto donde me desmarco un poco de la elaboración de Hirsch para plantear que, en el caso chileno, el documental no sólo busca explorar formalmente las características de la memoria traumática, sino que se abre a incorporar diversos tipos de imágenes de carácter afectivo, para así superar la etapa de la «insensibilidad» de la sociedad chilena. Los documentales de esta segunda etapa no pueden reducirse a memorias de dolor y pérdida, sino que abarcan mucho más que un pasado traumático, incorporando imágenes más ampliamente sensoriales y afectivas, muchas de ellas referidas a la vida cotidiana durante la dictadura, ya sea en Chile o en el exilio.

Es preciso aclarar que la trayectoria que propongo no busca entregar una lectura teleológica del documental chileno, visualizando una suerte de desarrollo lineal de esta producción. Esto sería imposible, por varias razones. En primer lugar, porque el paradero de muchos desaparecidos continúa sin conocerse. Todavía hay cuerpos perdidos, y en algunos casos, los familiares han sido sometidos a una saga indignante de errores cometidos en el proceso de reconocimiento de los restos de sus seres queridos. Mientras tanto, otros cuerpos siguen apareciendo o son exhumados y vueltos a enterrar, como los de Salvador Allende o Víctor Jara. En segundo lugar, porque las verdades horribles del pasado nacional siguen revelándose, como cuando en el contexto de las conmemoraciones de los cuarenta años del golpe militar se dio a conocer

6 *Ibid.*, 18-19.

por la prensa que Pinochet poseía armas químicas capaces de matar a miles de personas. Tercero, ya en términos meramente audiovisuales, pensar en una evolución progresiva del documental no hace más que contribuir al desconocimiento de los sofisticados caminos en los que se ha embarcado históricamente, como ha argumentado Stella Bruzzi en su crítica a las perspectivas que abordan la no-ficción como si se tratase de un «árbol de familia» (*family tree*)⁷. Sin duda también, en este caso particular, comprender el documental chileno en términos progresivos no hace más que dificultar su estudio, y contribuye a opacar las complejidades, continuidades y diferencias distinguibles en la producción nacional.

Por estas razones y debido a que las revelaciones –tanto de cuerpos como de verdades irrefutables– no han cesado, cuando digo que el documental chileno realiza una trayectoria *desde* una revelación de cuerpos literales *hacia* el cuerpo del cine, espero que esto no genere confusión. No me refiero a una progresión, insisto, sino más bien a un cambio de énfasis en la abundante producción documental, estrechamente vinculado a las transformaciones experimentadas por la sociedad chilena en estas últimas décadas.

En este sentido, a pesar de que todavía falta mucho por hacer en el ámbito de los derechos humanos y de la memoria cultural, y de que existen continuidades evidentes entre el orden dictatorial y el post-dictatorial (sobre las cuales se ha teorizado ampliamente), no es posible ignorar que han existido avances en estos temas. El historiador Steve Stern, en su trilogía fundamental sobre el proceso chileno de lidiar con el pasado dictatorial, propone dos nociones muy productivas: la de *unravelling impasse* y la de «círculo simbólico» (*symbolic circle*) de víctimas⁸. Es decir, por una parte, como un *impasse* de memoria que se desenreda de manera gradual, aunque esto sea a veces imperceptible, y por otra, mediante un círculo de víctimas que va expandiéndose paulatinamente para incorporar diversas voces de la sociedad. A la luz de ambas figuras, puede decirse que el documental chileno refleja, precisamente, ambos movimientos, puesto que, como detallo en mi tesis, su itinerario está íntimamente ligado con la trayectoria misma del país.

7 Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 2da ed. (London: Routledge, 2006), 2-5.

8 Ver, especialmente, Steve Stern, *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Book Three (Durham & London: Duke University Press, 2010).

Otro punto que me parece necesario aclarar es que mi investigación no es una historia del documental chileno contemporáneo, ni tampoco intenta crear un canon de este. Lo que busca es desentrañar algunas de las características estéticas más relevantes, distinguiendo las principales estrategias audiovisuales movilizadas para referirse al pasado reciente, reconociendo tendencias, así como también continuidades y discontinuidades. Me interesa reflexionar sobre la dimensión estética de estos trabajos, intentando ir más allá del indudable valor histórico o testimonial que poseen. Sin duda, el énfasis en lo testimonial ha contribuido a opacar su condición de obras artísticas, dificultando la reflexión crítica sobre el tema.

Me centraré, ahora, en algunos de los hallazgos que estimo más relevantes, mencionando sólo algunas de las producciones analizadas. En mi tesis comparo dos casos, *Huellas de sal* (Andrés Vargas, Grupo Proceso, u-matic, color, 1990) y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 35 mm, 90 min., color, 2010), para explicar más claramente cómo el *impasse* que menciona Stern es emulado de alguna manera por el documental.

Veinte años después de que lo hiciera el modesto y artesanal video del Grupo Proceso, Guzmán regresa para registrar a las mismas mujeres, esposas y hermanas de las víctimas de la infame procesión de La Caravana de la Muerte y al mismo paisaje: el desierto de Atacama. Mientras en *Huellas de sal* la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos es radical, puesto que es realizado meses antes de que comenzaran a aparecer los restos en las fosas comunes a lo largo del país, en *Nostalgia de la luz*, un documental profundamente sensorial basado en el exceso visual, numerosos restos son descubiertos mediante imágenes hápticas.

Estos dos documentales dan cuenta tanto de los avances como de los límites de esta trayectoria de revelación de cuerpos. Si bien el documental chileno post-dictatorial está dispuesto a hacer circular imágenes de la atrocidad—como las osamentas en las fosas comunes de Pisagua—propongo que rehúye sostenidamente mostrar la tortura. Para referirse a esta práctica utiliza principalmente la recreación (*reenactment*), recurriendo a las posibilidades creativas de la ficción y evitando la ilustración gráfica de la tortura, como en *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001, 111 min., DvCam, 16 mm, color-b/n) y en *El lado oscuro de la Dama Blanca* (Patricio Henríquez, 2006, s/datos).

Durante el primer periodo estudiado (1990-2003) se movilizan significativamente imágenes atroces, especialmente de restos de desaparecidos, desde *La verdadera historia de Johnny Good* (Pablo Tupper y Patricia del Río, Grupo Proceso, 1990, u-matic, 30 min., color) hasta *Fernando ha*

vuelto (Silvio Caiozzi, 1998, Betacam SP, 31 min., color). Tímidamente se van incorporando los testimonios de los sobrevivientes de la tortura, extraordinariamente limitados a principios de los noventa, aunque presentes en películas como *Soy testigo* (Hermann Mondaca, Grupo Proceso; 1990, U-matic, 42 min., color), *Chile en transición* (Gastón Ancelovici y Frank Diamand, 1991, 56 min., num, VOSTF) y la emblemática *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994, 57 min., color).

El giro desde un «cine de los afectados» a un «cine del afecto» emerge más claramente después de las conmemoraciones de los treinta años del golpe militar, ocurridas el año 2003: nuevas voces entran fuertemente a la escena y las respuestas documentales a la dictadura se expanden notablemente, haciendo circular otros repertorios audiovisuales. Este repertorio está constituido principalmente por la movilización de historias más personales, la puesta en circulación de imágenes de archivo de carácter doméstico, así como también la movilización del extenso archivo audiovisual capturado por la lucha antidictatorial de los ochenta. Durante este segundo periodo (2003-2011), los hijos e hijas de las víctimas directas comenzaron a entregar sus propios relatos de exilio y retorno, como también lo hizo una «segunda generación» más amplia de realizadores y realizadoras.

Dos de las tendencias más claras dentro de estas nuevas voces es la inclusión de la narración en primera persona y la de secuencias profundamente hápticas. En algunos casos se construye un cine intrínsecamente háptico o sensorial, como es el caso de *Remitente: Una carta visual* (Tiziana Panizza, 2008, mini DV, 18 min., color), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009, HD, 65 min., color) o *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010, HDV, 71 min., color). Estos documentales son casos ejemplares de lo que considero «cine del afecto»: películas que tienden a ocultar imágenes de la atrocidad, trayendo al frente, en cambio, «la piel de cine» mediante diversas estrategias, como el uso del Super-8, la mezcla de videos de alta y baja resolución y la incorporación de fotografías y películas caseras.

Mi estudio demuestra que estos y otros trabajos en primera persona tienen antecedentes clave en los retornos desde el exilio a principios de los ochenta, o lo que yo denomino, siguiendo a Mario Benedetti⁹, viajes del «desexilio», como el retorno de Raúl Ruiz en su *Carta de un cineasta o el retorno de un amateur de bibliotecas* (1983, súper 8, 15 min., color) y el de Angelina Vázquez, en su *Fragmentos de un diario inacabado* (1983, video, 57 min., color). Analizando estos retornos,

9 Mario Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas* (Madrid: El País, 1984), 9-10.

junto a otros más recientes como *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2006, 35 mm, 167 min., color) o de segundas generaciones, como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003, DVcam, 60 min.) o *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010, HDV, 16 mm, 94 min., color), demuestro que no sólo existen divergencias, sino también que es posible establecer importantes continuidades entre diferentes generaciones y periodos.

De esta segunda etapa, analizo también el surgimiento de documentales que recuerdan la lucha antidictatorial de la década de los ochenta, marcada por el resurgimiento de la lucha colectiva y el desarrollo de una vibrante escena cultural. Aquí destaco *Actores secundarios* (Jorge Leiva y Pachi Bustos, 2004, DVcam, 80 min., color) y *Malditos: La historia de Fiskales Ad-Hok* (Pablo Insunza, 2004, DVcam, 71 min., color), entre otras producciones que ponen en circulación material de archivo de la resistencia de este periodo. Hasta ese momento –con algunas notables excepciones, como *Imágenes de una dictadura* (Patricio Henríquez, 1999, video, 55 min., color)– estos valiosos documentos permanecían en los estantes de los colectivos audiovisuales y de los camarógrafos independientes que registraron incesantemente esta época.

Concluyo con el análisis de *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2010, HD, 70 min., color) y *La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2011, HD, 80 min., color) los cuales, al incluir voces altamente perturbadoras que no encajan en las versiones polarizadas que dan cuenta del pasado reciente, ayudan a mover la discusión hacia delante.

Las heterogéneas respuestas al golpe que conforman la producción post-dictatorial, evidencian que estudiar dichas realizaciones bajo el prisma de la noción de trauma solamente impide capturar las complejidades del paisaje documental chileno. Al ampliar la mirada sobre los trabajos que abordan el pasado dictatorial, se hace evidente que detenerse en aquellos que tratan sobre los directamente afectados es insuficiente para comprender la extensión de la violencia política de Estado, así como su legado en el Chile contemporáneo.

Sugiero que, de alguna manera, el documental chileno, a través de esta trayectoria de revelación de cuerpos –de las víctimas, del cine– en la cual se embarca, contribuye, metafóricamente hablando, a la restauración de los sentidos de una sociedad anestesiada después de años de represión dictatorial.

Bibliografía

BENEDETTI, MARIO. *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: El País, 1984.

BRUZZI, STELLA. *New Documentary: A Critical Introduction*, 2da ed. Londres: Routledge, 2006.

HIRSCH, JOSHUA. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press, 2004.

MARKS, LAURA U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

STERN, STEVE. *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Book Three. Durham y Londres: Duke University Press, 20.

Chris Marker y la SLON en *La batalla de Chile*

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹

Resumen

La batalla de Chile (Patricio Guzmán, 1975, 100 min., 16 mm, b/n) es una de las películas más comentadas del cine chileno. Sin embargo, la participación de Chris Marker y de la SLON (*Service de Lancement des Œuvres Nouvelles*) en este documental todavía es poco conocida. Esta ponencia aborda los lazos establecidos entre la productora francesa y Guzmán que posibilitaron que, después de salir clandestinamente de Chile hacia Suecia, las filmaciones de la primera parte de la trilogía llegasen a París, donde se inició su producción. Además del envío de película virgen por Marker a Chile durante la Unidad Popular, los archivos revelan los esfuerzos por montar el documental en Francia, los problemas encontrados para obtener cofinanciamientos y los cambios hechos en el plan original. Así, el análisis de correspondencias, contratos y planes de producción localizados en París contribuyen a una nueva mirada a este clásico del cine chileno.

Palabras clave: La batalla de Chile, Chris Marker, SLON

La batalla de Chile, Parte I: *La insurrección de la burguesía*, de Patricio Guzmán (1975, 100 min., 16 mm, b/n) es una de las películas más analizadas del cine chileno del exilio. La potencia de sus imágenes, filmadas en los años anteriores al golpe de Estado de 1973, llevó a que esa obra lograra

1 Doctora en Historia Social, Magíster en Estética e Historia del Arte por la Universidad de São Paulo (USP), con una pasantía doctoral en el Institut des Hautes Etudes de l'Amérique latine (IHEAL-París 3). Actualmente, realiza un posdoctorado en cine en la USP, como becaria de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Publicó, entre otros textos, «Noticias del "fin del mundo": el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa».

premios en festivales internacionales y tuviese un lugar de relieve en los textos sobre cine latinoamericano². Sin embargo, en relación a sus aspectos extrafílmicos, la fase francesa de su producción es todavía poco conocida. La mayoría de los estudios utiliza como fuentes el testimonio de agentes que participaron del proyecto, como el que escribió Guzmán en *El cine contra el fascismo*³, que normalmente destacan la participación del Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas) en la producción de película, pero omiten aquella de la SLON (*Service de Lancement des Œuvres Nouvelles*). Fundada en 1968 por Chris Marker, esa productora militante inició la producción de la primera parte de la trilogía antes de la ida de su realizador a Cuba. Documentos tales como contratos, cartas y planes de trabajo encontrados en la Iskra (*Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles*) –institución creada en 1974 a partir de la SLON– muestran que la ayuda de Marker y sus compañeros a ese documental no se restringió al ya conocido envío de película virgen a Chile durante la Unidad Popular.

La relación de Marker y Guzmán empezó en 1972, aún durante la UP, cuando el cineasta francés estuvo en Chile con Costa-Gavras, que filmaba en el país *Estado de sitio* (1972). Según el director chileno⁴, Marker se presentó sorpresivamente en su casa con el pedido de autorización para difundir *El primer año* (1972, 100 min., 35 mm, b/n), en Francia. La invitación derivó en un acuerdo entre la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC), productora de ese documental, y la SLON, que concedía a la productora francesa los derechos de distribución en Europa Occidental y Oriental y en los países francófonos de África⁵. El contrato autorizaba, además, algunos cambios que adaptaran la película al nuevo público. Marker montó la versión *La première année* (1972, 90 min., 35 mm, b/n), para la cual hizo un prólogo con fotos de Raymond Depardon y de las agencias Gamma y Snack International, realizó cortes

2 Entre los estudios sobre *La batalla de Chile* destacamos: Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas* (Santiago: LOM ediciones, 2013) y José Miguel Palacios, «Montar lo invisible: Pedro Chaskel y *La batalla de Chile*», en Andrea Chignoli y Catalina Donoso Pinto, *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel* (Santiago: Uqbar, 2013).

3 Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: el cine contra el fascismo* (Valencia: F. Torres, 1977).

4 Patricio Guzmán, «Lo que debo a Chris Marker», en *Cine Chile*, 2012, modificado por última vez el 28 nov. 2015 <<http://cinechile.cl/crit&estud-220>>.

5 *Contrato de distribución: La première année* (París: SLON, Universidad Católica de Chile, 6 dic. 1972).

de secuencias, creó nuevos textos para la voz over e incluyó un prólogo con un comentario de Guzmán que actualizaba los acontecimientos⁶.

Asimismo, la documentación de la Iskra revela que había un plan entre la EAC y la SLON para hacer una adaptación francesa del segundo filme de Guzmán hecho durante la UP, *La respuesta de octubre* (1972, 55 min., 35 mm, b/n). Aunque no haya una copia de esta obra en París, ese archivo contiene la transcripción integral de los diálogos y del texto para un narrador tanto en español como en francés, lo que demuestra que fue efectuado un primer trabajo para adaptarlo al público francófono. Una carta enviada después del golpe, el 16 de diciembre de 1973, por Guzmán⁷ al productor Federico Elton, en la cual el realizador protesta por el retraso en la conclusión de la adaptación francesa de ese documental, indica que es probable que no haya sido concretizada⁸.

Los acuerdos firmados por la EAC y la SLON antes del golpe llevaron a una participación activa de los franceses en el proyecto *El tercer año* (1973, proyecto de película no realizada), que buscó acompañar de cerca los acontecimientos del tercer año de la presidencia de Allende. Ante los problemas con la Universidad Católica, Guzmán recurrió a equipos prestados por la Productora América (Proa) y al auxilio venido de Francia. En esa época, el bloqueo a las importaciones desde Estados Unidos hizo que el director enviara una carta a Marker, el 14 de noviembre de 1972, solicitando película virgen para que su equipo pudiera filmar⁹. Los negativos en 16 mm. y las cintas magnéticas fueron enviados a Chile

6 Los archivos de la Iskra demuestran que la difusión de *El primer año* en Europa fue un «fiasco», según lo que indica Inger Servolin, de la Iskra, a Sonia Jordan, de la EAC, en carta del 5 de abril de 1973. Servolin justifica la falta de público en los cines de París por la coincidencia de las elecciones en Francia y Chile en marzo de 1973. Según ella, las izquierdas francesas no habían hecho publicidad de la película por miedo de que los conflictos chilenos desmotivasen la estrategia de unión entre el PC y el PS franceses a principios de los setenta. Los archivos revelan, sin embargo, que tras el golpe el interés por ese filme creció entre las televisiones europeas. Inger Servolin [carta]. París, 5 abr. 1973a [para] Sonia Jordan, Santiago.

7 Patricio Guzmán [carta]. Madrid, 16 dic. 1973a [para] Federico Elton, París.

8 Además de los esfuerzos hechos por la SLON para la difusión de *El primer año* y *La respuesta de octubre* en Europa, la sociedad con la productora francesa fue utilizada por Guzmán para auxiliario en la captación de recursos dentro de Chile. En una carta del 27 de enero de 1973, el realizador chileno pide a Marker folletos publicitarios del lanzamiento de *La première année* en Francia, ya que, según él, «[...] hay señores que impresionan mucho con el estreno francés, y así podríamos captar financistas quizás con mayor rapidez». En: Patricio Guzmán [carta]. Santiago, 27 en. 1973b [para] Chris Marker, París.

9 Guzmán y Sempere, *Chile: el cine contra el fascismo*, 76-77.

desde Nueva York por Edmond Caprasse, en nombre de la SLON, el 7 de febrero de 1973¹⁰. Con ocasión de la muerte de Marker, en 2012, el chileno rememoró el episodio:

Los cinco miembros del equipo de La Batalla Chile no dábamos crédito al contemplar estas latas relucientes (que parecían espejos). Nunca habíamos visto latas nuevas ya que siempre habíamos empleado bobinas viejas con la fecha del material vencido. También era la primera vez que veíamos las cajas de cartón nuevas de las cintas magnéticas¹¹.

El envío de película era una respuesta a un pedido hecho por Marker el 17 de enero de 1973¹² a la productora August Films, en una carta en que describía a Guzmán como su corresponsal en Chile, definiendo así un rol de coproductora para la SLON. Como pago, ofrecía a los estadounidenses el 10% de las ganancias logradas con la comercialización de la futura película en Francia. Entre chilenos y franceses, la donación de esos materiales también se concretó gracias a un acuerdo según el cual habría una versión francófona de *El tercer año*. Por lo tanto, la documentación revela que el interés por lo que sería *La batalla de Chile* era anterior al golpe de Estado. En Francia, el título provisorio del filme, en su fase de rodaje, era *Le moment de vérité* (1973, proyecto de película no realizada), puesto que su principal objeto serían las elecciones legislativas de marzo de 1973.

Después del golpe de Estado, ya liberado del Estadio Nacional, Patricio Guzmán se exilió primeramente en Francia y, en seguida, en España y Cuba. Lo mismo sucedió con otros miembros del equipo, como José Pino, Bernardo Menz y Federico Elton¹³. En París, Guzmán relata que fue recibido por Marker en el aeropuerto y que el francés empezó las

10 Edmond F. Caprasse [carta]. Nueva York, 7 feb. 1973 [para] Patricio Guzmán, Santiago.

11 Guzmán, «*Lo que debo a Chris Marker*», 2012.

12 Chris Marker [carta]. París, 17 en. 1973 [para] Edmond Caprasse, Nueva York.

13 Mónica Villarroel e Isabel Mardones revelan cómo las filmaciones que fueron utilizadas en *La batalla de Chile* salieron de la nación latinoamericana después del golpe en un barco llamado «Rio de Janeiro» rumbo a Suecia. De acuerdo con las autoras, el embajador Gustav Harald Edelstam y su funcionaria Lilian Indseth colaboraron con el salvamento de las latas del filme. Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido: cine chileno recuperado* (Santiago: Cuarto Propio, 2012). Una carta enviada a la televisión sueca el 17 de diciembre de 1973 confirma esa versión, puesto que ella afirma que el material bruto registrado por el equipo de Guzmán llegaría al país escandinavo dentro de un mes. Inger Servolin [carta], París, 17 dic. 1973b [para] Nils Petter Sundgren, Estocolmo.

labores para recaudar fondos para el montaje de la película¹⁴. Según su declaración, el realizador de la SLON buscó que integrantes de la élite parisiense diesen su apoyo al proyecto, además de hospedar al chileno en casa de sus amigos. Las fuentes documentales añaden la información de que Marker llegó a recibir mil francos por su rol en la producción de *La batalla de Chile*, como demuestra un recibo firmado por él¹⁵.

Para viabilizar la producción del documental, la SLON buscó establecer acuerdos con otras instituciones con las cuales tenía contactos. Existen cartas enviadas por Inger Servolin a la televisión estatal sueca y a una emisora de Alemania Oriental ofreciendo los derechos de exhibición del futuro filme; a cambio, la productora solicitaba recursos para el montaje. En ellas presenta como los responsables del proyecto a Guzmán y Elton. En esa correspondencia, Servolin narra el período en que estuvieron en la cárcel y también pone de relieve la presencia de Marker al lado de los chilenos como una especie de aval que garantizaba el éxito de la iniciativa:

*Quizás sea importante señalar también que Chris Marker participará del film, pero, es claro, respetando como siempre nuestro principio de tener films hechos desde el interior, creemos que es importante que el film sea hecho por chilenos que traerán sus experiencias y sus conocimientos sobre su pueblo*¹⁶.

Como es posible percibir, la idea inicial era que la primera parte de la trilogía *La batalla de Chile* fuera hecha en Francia, producida por la SLON. En los archivos hay distintas versiones de un plan de trabajo¹⁷ y también de los esquemas de producción¹⁸ que comprueban dicha afirmación. Sin embargo, es difícil saber cuáles fueron las etapas seguidas y cuáles no se concretaron. De manera general, el objetivo era reunir el material bruto en París, donde un primer montaje sería llevado a cabo. El Icaic ya era indicado como un destino previsto, pero apenas una parte del trabajo sería hecho en ese instituto. La finalización debería ocurrir en Francia, donde serían confeccionadas también las copias de difusión. Una parte del trabajo, particularmente el sonido, podría realizarse en España, lugar de residencia de Guzmán. Sin embargo, la documentación consultada no permite saber si el material bruto llegó a ser transportado de Suecia

¹⁴ Guzmán, «Lo que debo a Chris Marker», 2012.

¹⁵ Chris Marker, «Je, soussigné, Chris Marker [...]» (París: Iskra, 1977).

¹⁶ Servolin [carta], 17 dic. 1973b [para] Sundgren (nuestra traducción).

¹⁷ *Plan de trabajo*. París: Iskra [1973 o 1974].

¹⁸ *Esquemas de producción*. París: Iskra [1973 o 1974].

a la capital francesa o si siguió directamente a Cuba. Tampoco revela si la SLON llegó a participar en alguna etapa del montaje.

En la carta de Guzmán a Federico Elton, enviada desde España a Francia en noviembre de 1973, el realizador muestra que este último fue designado para ir a Suecia a buscar las latas de material filmado. El tono del realizador chileno es bastante impaciente, lo que demuestra que en ese momento ya había problemas para cumplir el plan de montar la mayor parte del documental en la SLON. Además de pedir a Elton que recuperase las latas, el director de *La batalla de Chile* solicita a su compañero que descubra si, realmente, existía alguna posibilidad de que la televisión sueca fuera coproductora.

Como ya estamos en finales de mes, veo la cosa con cierto escepticismo. Tú tienes que marcharte a Suecia a primeros de Enero, tal como acordamos, a fin de que llegues allá a lo sumo el tres y te ambientas. Si al marcharte no ha aparecido todavía el productor, entonces tienes que dejar abovedado, encadenado, guardado, el material en su integridad, y volver a París para reiniciar gestiones¹⁹.

Esa carta permite concluir algunos factores que hicieron que el Icaic fuera, a final de cuentas, el espacio donde se montó prácticamente toda *La batalla de Chile*. Es necesario señalar que había sido el propio Marker quien presentó a Guzmán con Saúl Yelin, responsable de las relaciones internacionales del instituto cubano de cine²⁰. Es posible que los problemas de la SLON para conseguir financiamiento de otras instituciones europeas hayan retrasado la producción del documental, lo que causó insatisfacción en su director. En la correspondencia ya citada, Guzmán se lamenta ante Elton por la lentitud del proceso y declara que la productora militante francesa estaba más preocupada de la difusión del filme que de su finalización. Con todo, es preciso tener en cuenta que la venta de derechos para televisiones europeas era una de las maneras utilizadas por la SLON para financiar sus películas.

En su testimonio de 2012, Guzmán declara que fue a Cuba para pasar seis meses y se quedó seis años²¹. Es probable que las dificultades encontradas en Francia y la posibilidad de montar toda la trilogía en la isla hayan sido factores decisivos en la ruptura de la sociedad con la SLON. Además de

19 Guzmán [carta]. 16 dic. 1973a [para] Elton

20 Guzmán, «Lo que debo a Chris Marker», 2012.

21 *Ibíd.*

eso, está el hecho de que, en La Habana, Guzmán reunió una parte del equipo original de *El tercer año*—como el propio Elton, José Pino y Marta Harnecker— y logró juntarse con Pedro Chaskel²². Villarroel y Mardones reproducen una carta de Chaskel a Heiner Ross, del 24 de diciembre de 1973, desde su exilio en Buenos Aires, donde el montajista y realizador narra sus planes de participar en *La batalla de Chile*: «*Por suerte, mientras tanto tengo un trabajo ofrecido por mi amigo y colega Patricio Guzmán, el cual naturalmente acepté y con el que estaré en París en febrero*»²³.

Esa correspondencia, como se percibe, fue enviada cuando la idea aún era producir el documental en Europa. Sin embargo, en la carta a Elton escrita en la misma época (diciembre de 1973), Guzmán se decía en «*permanente contacto con Pedro*», al mismo tiempo que ya evaluaba la posibilidad de llevar a cabo su proyecto en el país caribeño: «*Si no cae productor, quiere decir simplemente que no cae, que tendremos que marcharnos a Cuba desde ya, porque nadie se interesa en París por darnos los cien mil francos. Y punto*»²⁴.

Las dificultades financieras del exilio están entre las motivaciones para que el realizador se decidiese por una larga estadía en Cuba. En la carta enviada en diciembre de 1973 a Elton, Guzmán le comenta los esfuerzos que realiza para sustentarse en España mientras el financiamiento de la película no se concretizaba: «*Conclusión, estoy viviendo de los muebles que vendí en Santiago. Necesito que SLON me envíe 1500 francos más. No solamente para ‘descansar’, sino para vivir, porque no he tenido trabajo todavía*»²⁵. Ese documento muestra, por otra parte, que la productora francesa llegó a hacer un pago de mil francos al director chileno, que serían insuficientes para que él y su familia se instalasen en Europa.

Como es posible percibir, el actual olvido de la participación de la SLON en *La batalla de Chile* (*La insurrección de la burguesía*) es consecuencia de los conflictos entre sus realizadores y la productora francesa, la que probablemente no logró movilizar los recursos necesarios para el documental. Sin embargo, en los afiches de su difusión y en los créditos iniciales del DVD, Chris Marker es indicado como el primero entre los colaboradores, seguido por el Icaic. Durante la investigación que originó este artículo, fue localizado sólo un afiche de divulgación en Francia que incluía a la Iskra (ex-SLON) entre las empresas que colaboraron con el equipo de

²² Ibid.

²³ Ross 1973 ctd. en Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido: cine chileno recuperado*, 97.

²⁴ Guzmán [carta]. 16 dic. 1973a [para] Elton.

²⁵ Ibid.

El tercer año. Pese a los conflictos, la permanencia del nombre de Marker puede haber contribuido al prestigio alcanzado por el filme en Europa.

Para concluir, es posible decir que la SLON y Marker actuaron en la primera parte de *La batalla de Chile* como productores y también como mediadores entre los actores involucrados en el proceso de producción, como en el caso del equipo *El tercer año* y el Icaic. La elaboración del filme envolvió al menos tres países –Chile, Francia y Cuba–, además de cineastas e instituciones de esas naciones. Por lo tanto, el conocimiento de las distintas fases que resultaron de él, permite comprenderlo como un objeto de resistencia y de formación de una red de solidaridad articulada en distintos lugares después del golpe de Estado. Una vez finalizada, su circulación contribuyó sin duda todavía más a que el documental denunciase la opresión en América Latina y movilizase apoyo mundial a la causa chilena, convirtiéndola en internacional.

Bibliografía

- CAPRASSE, EDMOND F. [carta]. Nueva York, 7 de febrero de 1973 [para] Guzmán, Patricio. Santiago (Archivo ISKRA).
- Contrato de distribución: *La première année*. París: SLON, Universidad de Chile, 6 de diciembre de 1972 (Archivo ISKRA).
- ESQUEMAS de producción. París: ISKRA [1973 o 1974], (Archivo ISKRA).
- GUZMÁN, PATRICIO y PEDRO SEMPERE. *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: F. Torres, 1977.
- GUZMÁN, PATRICIO, «Lo que debo a Chris Marker», en *Cine Chile* <<http://cinechile.cl/crit&estud-220>>.
- _____. [carta]. Madrid, 16 de diciembre de 1973a [para] Elton, Federico. París. (Archivo ISKRA).
- _____. [carta]. 27 de enero de 1973b, Santiago [para] Marker, Chris. París. (Archivo ISKRA).
- MARKER, CHRIS. «Je, soussigné, Chris Marker [...]». París: ISKRA, 1977 (Archivo ISKRA).
- _____. [carta]. París, 17 de enero de 1973 [para] Caprasse, Edmond. Nueva York (Archivo ISKRA).
- PALACIOS, JOSÉ MIGUEL. «Montar lo invisible: Pedro Chaskel y *La batalla de Chile*». En Andrea Chignoli y Catalina Donoso Pinto. *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago: Uqbar, 2013.
- PLAN de trabajo. París: ISKRA [1973 o 1974], (Archivo ISKRA).
- RUFFINELLI, JORGE. *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar, 2008.

SERVOLIN, INGER [carta]. París, 17 de diciembre de 1973b [para] Sundgren, Nils Petter, Estocolmo (Archivo ISKRA).

_____ [carta]. París, 5 de abril de 1973a [para] Jordan, Sonia. Santiago. Recepción «La première année» (Archivo ISKRA).

VILLARROEL, MÓNICA e ISABEL MARDONES, . *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

El documental político y el proceso cívico-militar uruguayo

LUIS DUFOUR¹

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre tres documentales recientes y analizarlos bajo la concepción del tipo de relato que permite configurar un conjunto de documentos sobre la historia reciente del Uruguay. En *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007), *El círculo* (Aldo Garay, José Pedro Charlo, 2008) y *El almanaque* (José Pedro Charlo, 2012) encontramos puntos de vista que representan múltiples formas de ver los hechos. Estos filmes tienen como propósito criticar el proceso cívico-militar, pero también mostrar aspectos que hacen parte de la historia del país. Este trabajo analiza las distintas narrativas que portan y cómo las mismas expresan diversas formas de ver los hechos bajo un mismo procedimiento: el empleo del tiempo. Los filmes permiten también vincularlos al pasado; aunque también con el hoy, con el estado de la situación, en un juego de perspectivas rico en reflexión.

Palabras clave: historia, documental, narración, Uruguay

Introducción

En los primeros años del siglo XXI, el cine documental ha cobrado especial interés entre los realizadores uruguayos, como forma de representar el pasado. Tal vez por su estilo inquietante, desafiante, austero y crítico, el cine documental intenta instalar en la sociedad uruguaya una mirada

1 Doctor en Procesos de la Comunicación, docente en la Facultad de Información y Comunicación, en Historia del Cine y Teoría del Cine y Medios Audiovisuales, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Ha publicado varios artículos académicos sobre cine, entre ellos: «Gianni Amelio: una cinematografía con aire neorrealista» y «Nuevas tendencias del cine documental».

sobre los acontecimientos que sucedieron en lo que se conoce en este país como «proceso cívico-militar» (1973-1984), situación política en la que se disolvió el parlamento y toda actividad política y sindical fue clausurada en el país. Siendo una situación histórica reciente, entendemos que los temas aún no han cicatrizado y merecen ser revisitados. En tal sentido, el cine, como forma de representación, se hace cargo en parte de lo sucedido en el Uruguay militarista de fines del siglo XX.

Este trabajo intenta sumergirse en la memoria y en la historia de ese país atrapado por la barbarie y el autoritarismo mediante el análisis de tres documentales recientes: *Decile a Mario que no vuelva* (2007, 82 min., DV Cam, color), de Mario Handler; *El círculo* (2008, 92 min., HD DCP, color), de Aldo Garay y José Pedro Charlo, y *El almanaque* (2012, 73 min., HD Cam, color). Estos documentales transitan no sólo en la memoria del país, sino también en lo que podríamos denominar el empleo del tiempo, es decir, ese conjunto de relatos que apunta a mostrar las diversas condiciones por las que transita la vida, configurando una mirada que, aunque parcial, es relevante a la hora de mostrar lo sucedido en Uruguay durante el proceso cívico-militar.

Con todas sus diferencias, los filmes de Handler, Garay-Charlo y Charlo comparten la finalidad de echar luz sobre el pasado militarista y tratan de construir una realidad (parcial) sobre diversos sucesos. Así, Handler apela a entrevistas, con la finalidad de configurar un cuadro narrativo sobre el proceso cívico-militar; Garay y Charlo se proponen un viaje imaginario por los centros de detención, teniendo como protagonista a un ex detenido, Henry Engler. Charlo formula la captura del tiempo mediante la construcción de un almanaque creado por Jorge Tiscornia, un ciudadano uruguayo recluso por la dictadura en el Penal de Libertad.

Perspectiva del tema

Si, como dice John Grierson, el documental es el «tratamiento creativo de la actualidad»², *Decile a Mario que no vuelva*, *El círculo* y *El almanaque* responden a dicha premisa. En primer lugar, por la actualización del pasado, exponiendo nuevos hechos e ingresando así este conjunto de relatos en la historia. En segundo lugar, se proponen poner de manifiesto un conjunto de experiencias en la vida de los protagonistas. De esta manera, los tres documentales componen un diálogo trilateral entre filmes, protagonistas y realizadores.

2 John Grierson, *The First Principles of Documentary* (Londres: Forsyth Hardy Ed. London, 1977), 36.

En este contexto, no debemos olvidar que la historia carece de valor hasta tanto no existan documentos que avalen lo dicho o hecho. Los filmes en cuestión avalan dicha situación en tanto generan una perspectiva, aunque parcial, evidente a la hora de entender el pasado. Por ello, hacer la historia por la historia misma no tiene mucho valor si no se cuenta con documentos eficaces que generen una perspectiva crítica. Trabajar la historia es parte de una reflexión sobre la sociedad en que vivimos; es decir, un intento por entender lo sucedido y observar –a partir de lo registrado (sean acontecimientos dramáticos o no)–, como en estos casos, la vida de cada ciudadano encarcelado. En definitiva, es un intento por aportar una perspectiva que no complemente la historia oficial, sino que discuta aquella de los vencedores, como diría Walter Benjamin. Por eso, entendemos que es necesario valorar los intentos cinematográficos de estos tres realizadores, quienes ponen el ojo donde muchos otros no quieren ver.

Si el índice es aquella marca o traza que deja el objeto, es lógico pensar que el filme hace transitar por el camino de la representación aspectos singulares de los hechos y, a su vez, exhuma mediante sus huellas la consagración del mismo, postulando un rango de inmortalidad. Por lo tanto el cine-documental, o todo registro filmado en un momento y lugar determinado, es un hecho que –en la construcción de la historia de un país y en la reconstrucción de la memoria– se postula como un documento de estimable valor, ya que está dotado de una serie de indicios que lo consagran como tal y puede ser considerado como una fuente histórica más.

El documento filmico es fuente de una época y, a veces, representa el discurso de dicho tiempo. Marc Ferro demuestra cómo es posible extraer de este tipo de material un extenso conocimiento de la historia y, en ese sentido, *Decile a Mario que no vuelva*, *El círculo* y *El almanaque* son una expresión cabal de lo dicho.

En *Decile a Mario que no vuelva*, revisaremos la condición del relato como elemento histórico, es decir la voz de protagonista como parte del documento; o sea, revisaremos «el grado de autoridad narracional que asume el filme», con la finalidad de incorporar el mundo que proyecta Handler y que permite arrojar luz sobre los hechos sucedidos en el período 1973-1984. En *El círculo* aplicaremos las categorías de historia circular, para entender el mito del eterno retorno, perspectiva que nos permitirá analizar cómo el filme trata de potenciar la reflexión en el espectador. Por su parte, en *El almanaque* revisaremos los elementos afílmicos, categoría elaborada por Étienne Sourieu, observando cómo el

filme adquiere un valor histórico, ya que «*la condición de existencia del mundo independientemente de toda relación con el universo fílmico*»³ es el concepto que permite observar la dimensión histórica del filme desde un objeto concreto: un almanaque y su relación con el mundo retratado.

Historias mínimas: *Decile a Mario que no vuelva*

Toda mirada sobre el cine documental implica, necesariamente, ingresar en un juego de pasado y presente provocando la aventura de la interpretación. El filme en este caso se convierte en un diálogo entre el pasado, el de las imágenes, y el del presente, donde se proyecta ese pasado; pero... ¿acaso el filme no es un diálogo de tiempos?

Situarnos en ese diálogo implica ver una compleja trama de eventos que hacen del filme algo más. Es desde esa clave que debemos ver el filme *Decile a Mario que no vuelva* (2007, 82 min., DV Cam, color) de Mario Handler⁴. Si bien se sostiene sobre la base de un conjunto de relatos que emergen a modo de un confesionario, también proyecta una perspectiva parcial sobre los sucesos, haciendo de ella una actualización de la mirada del pasado y, por lo tanto, retratando ese tiempo.

Para ello, cada relato cuenta una historia, cada protagonista narra algo, y esa narración se constituye en testigo del tiempo. En este punto es donde el filme cobra relevancia, ya que los relatos rompen la linealidad, se superponen, se contradicen, se desdicen, en un juego de diálogos encontrados donde, si bien no hay una línea de sucesos, existe un conjunto de voces que, a modo de coro, hacen del relato un ir y venir constante y se configura un sistema de relatos que hacen de lo dicho un conjunto de enunciados.

Ante una cámara fija que oficia como un atento intruso, y con los rostros de los entrevistados abarcando muchas veces la totalidad de la pantalla, desfilan personas de distinto signo político: Mauricio Rosencof y Jessie Macchi, tupamaros; el ex-comisario y juez de fútbol Alejandro Otero; el pastor Fernando Frontán; Henry Engler, científico y tupamaro; el ex diputado Daniel García Pintos, y el ex coronel y hoy presidiario Gilberto Vázquez, entre otros protagonistas.

3 Jacques Aumont y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine* (Buenos Aires: La marca Editorial 2006), 18.

4 El título del filme corresponde a una anécdota detallada en el propio filme. Mario Handler estaba en Venezuela, con la finalidad de gestionar fondos para el desarrollo de un filme. En una visita realizada por la madre de Mauricio Rosencof, dirigente tupamaro, a su hijo detenido, este le mandó el siguiente mensaje: «*Decile a Mario que no vuelva*».

Handler sabe que la virtud de todo filme documental es la de dar diversos puntos de vista sobre un tema y tratar de determinar las reacciones del espectador ante lo dicho. Por ello, el juego de imágenes proporciona una serie de argumentos sobre los hechos, formando un relato. En ese sentido, cobra especial interés el espíritu interpretativo que anima esta obra. Detengámonos en este punto.

En el filme, las diversas lecturas que los protagonistas hacen sobre lo sucedido generan una perspectiva que se transforma en un juego interpretativo. Como sostiene Carl Plantinga, las interpretaciones parten de una voz en el filme, autoridad narrativa que le da el estilo retórico. «*La voz en una película de no ficción puede ser descrita en muchas formas y los términos no pueden delimitar los tipos de perspectivas dadas que el discurso puede tomar*». En este caso, el conjunto de voces que va modelando el tema en *Decile a Mario que no vuelva* es parte de un gran relato y es el montaje el que, a modo de cuadros o viñetas de cómic, va gestionando, con cierto afán retórico, la historia.

En este caso, la voz es la principal variable en el desarrollo de la obra y, de acuerdo con la teoría de Plantinga, es entendida como el grado de autoridad narrativa asumida por el filme, la cual puede ser muy elevada o casi inexistente. Acá, el contrapunto entre protagonistas hace de la voz un elemento sustancial, ya que quienes estuvieron a favor y quienes estuvieron en contra del proceso cívico-militar generan un modelo coral que no es más que la actitud del documental ante la narración: unir las partes de la historia. Handler es quien interroga sobre lo sucedido y así preguntas y respuestas pasan a formar parte de la historia, cuya finalidad es mover a la reflexión al espectador. Por eso los relatos conmueven y proponen la virtud descarnada de los hechos. Y esto hace que el filme sea un violento, duro y tenso retrato del aquel tiempo.

Pero eso no es todo: si se toma en su totalidad, el filme no solamente es expositivo, sino que constituye un documento relevante sobre lo sucedido, una colección de fotos, retratos de un álbum, que espera ser visto por alguien. *Decile a Mario que no vuelva* propone también una reflexión parcial de lo sucedido. Si bien el público admite que existen otros puntos de vista sobre lo ocurrido, no es menos cierto que el filme, como cualquier otra expresión cultural que involucra la realidad, ensancha la frontera de la interpretación y lo mostrado no agota lo ocurrido, ya que existirán otras maneras de exponerlo. Handler lo sabe y abre el juego a otras voces sobre el tema.

Retórica circular en *El círculo*

A lo largo del tiempo, a la historia se la ha representado desde una concepción lineal; sin embargo, y no obstante esta clásica imagen del tiempo, es posible pensar en otras más complejas.

Una de ellas apela a una concepción circular⁵. Tomado en cuenta este último criterio de tiempo, nos instalamos en *El círculo* (2008, 92 min., HD DCP, color) de Aldo Garay y José Pedro Charlo, con la finalidad de observar cómo se lo representa en esta película. Su historia se centra en Henry Engler, uno de los nueve tupamaros que pasaron trece años presos en los cuarteles del interior del Uruguay, viviendo en las condiciones más humillantes e inhumanas posibles.

Es así como el filme es portador de dos tiempos: uno que apunta al relato histórico, en donde Eleuterio Fernández Huidobro, Jorge Zabalza, Raúl Sendic, Jorge Manera, Julio Marenales, Adolfo Wassen, Mauricio Rosencof y José Mujica cuentan sus años de prisión y aislamiento; y otro, tal vez más duro, en que Engler, en el presente, recorre los lugares de detención y tiene un encuentro con un exguardia de la cárcel.

El círculo se desarrolla bajo la condición de un tiempo circular en que Garay y Charlo exponen, en una serie de relatos que pueden ser incorporados a una dimensión histórica, un retrato simple sobre la realidad del ex-presos. No obstante, los realizadores trazan un plan que combina la circularidad del tiempo con el recorrido por lugares y personajes en torno a la vida de Henry Engler. En este punto el protagonista se convierte en un personaje de corte homérico: retorna a Paysandú, al cuartel donde estuvo preso, al lugar donde fue detenido, y hasta llega a dialogar con un exmilitar que lo custodió en los últimos años de detención.

Si toda obra ensaya una eterna interpretación y se abre, como bien lo plantea Umberto Eco, «... a un campo de posibilidades interpretativas (...), de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables»⁶, entonces la lectura del filme está sujeta a la consideración del público. En ese sentido, es lógico pensar que Garay y Charlo abren una caja de Pandora, generando una interpretación más sobre los hechos.

5 Jorge Luis Borges en *El tiempo es circular*, Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*, o Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, entre otros, plantean esta instancia que sostiene que la historia no sería lineal sino cíclica, sobre la base de hechos que ocurren y, una vez agotado el tiempo, se repiten.

6 Umberto Eco, *Obra Abierta* (Barcelona: Ed. Planeta Agostini, 1992), 195.

Pero, ¿cómo lo hacen? Los realizadores eligen a un protagonista de primera línea dentro de la filas del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaro, Henry Engler, y lo exponen a la luz de su memoria, que se convierte en parte de esa perspectiva circular, retornando sobre la base de recuerdos y relatos a varios puntos de aquella trágica forma de vivir. Así, mientras el personaje transita por los distintos lugares donde estuvo detenido, la virtud argumental de los directores radica en plantear un filme que no sólo expone una perspectiva del protagonista, sino que configura una forma de mirar ese tiempo y, por contigüidad, esos lugares que han quedado en el olvido.

La cámara hecha luz sobre el padecimiento de Engler y su tragedia, y por ello el filme cobra relevancia como evento histórico. Bares, plazas, cuarteles, el sótano en donde estuvo encerrado, pasan a ser indicadores de lo sucedido: lo mostrado significa y da cuenta de lo sucedido.

Conviene destacar que Garay y Charlo incluyen al espectador en su obra como forma de diseminar el tema en la sociedad e incorporarlo dentro de la dimensión histórica, y es así como confluyen filme, realizador y público, ámbito en el cual se inicia el proceso de interpretación.

Por lo tanto, *El círculo* es un filme que se inscribe en la dimensión histórica, ya que es una realidad que solicita el concurso del sujeto, retratando un contexto independiente de quien lo cuenta, y, a su vez, forma parte de la historia de un lugar. Así, tiene como propósito vincular al espectador con la historia, y dicho propósito permite a sus realizadores situarse como biodocumentaristas⁷, categoría en la cual la vida de un protagonista pasa a ser parte de otras vidas, de otras voces, otros silencios.

Lo afílmico como parte de un relato: *El almanaque*

El almanaque (2012, 73 min., HD Cam, color), de José Pedro Charlo, es un filme fundado sobre la base de una invención; del desarrollo de un objeto cuya finalidad es datar lo que transcurre día a día en el centro de detención conocido como Penal de Libertad. Para ello, Jorge Tiscornia –el protagonista, militante del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros y preso político uruguayo– inventó una compleja máquina de datos, una máquina del tiempo, un sistema de tiempos: un almanaque.

7 El concepto de *biodocumentador* une los conceptos de biografía y documental. En este caso *El círculo* es un filme sobre la vida de Henry Engler, pero también es un retrato sobre la historia del Uruguay.

Si todo tiempo se desvanece en su transcurrir, no es menos cierto que el fechar implica una fosilización del mismo; pero, ¿acaso el filme no lo es? Dar respuesta a esta pregunta implica ingresar en la aventura del propio filme. Entendemos su relevancia desde el punto de visto histórico, en un doble juego de intereses: el de Jorge Tiscornia (como ingeniero del tiempo) que nos hace redimensionar al objeto almanaque como parte de la historia, convirtiéndola en su gran relato; y el interés del realizador que, como un documentalista (en el sentido lato de la palabra), configura un filme con fuertes componentes históricos.

¿De qué elementos se compone el almanaque creado por Tiscornia?

El *almanaque* cuenta la historia de Jorge Tiscornia, preso político que elaboró un minucioso recuento de los hechos cotidianos en el Penal de Libertad durante los 4646 días que duró su confinamiento. El protagonista consiguió guardar de forma clandestina un registro meticuloso y personal de las condiciones de vida durante todo el tiempo que permaneció preso.

Observemos al filme en su devenir histórico; es decir, analizando lo mostrado. Los datos y hechos presentados mediante el almanaque (estructurado sobre diversas fechas) se convierten en un conjunto de puntos que forman parte de un relato casi infinito. Charlo desarrolla un filme en el cual el tiempo es representado con la ayuda de Tiscornia, gestionando una perspectiva sobre la vida en una cárcel. Lo filmado se convierte en índice de un motivo externo –de una realidad– del que deja constancia. El nexo indicativo parece una garantía irrefutable de la autenticidad, pero «no es suficiente para determinar el estatus histórico de esa imagen»⁸. La imagen se convierte en una evidencia visual de la referencia, pero por sí sola no permite saber si la referencia es el mundo real o un mundo ficticio construido para la ocasión. En este caso, apelamos al concepto de «lo afílmico» elaborado por Étienne Souriau⁹.

Souriau define al documental «como aquello que presenta personas y cosas que existen en la realidad afílmica», situación que lleva a pensar en el objeto almanaque como parte de una realidad afílmica, desde el momento en que dicha realidad es representada no sólo como cine-documental, sino como documento, donde el filme es portador de varios tiempos, en un juego a modo de cajas chinas: es sobre un objeto del pasado que será futuro, que es presente cuando se proyecta, y futuro en el ejercicio de futuras proyecciones. Pero... ¿acaso el almanaque no lo es? Por lo tanto, el

8 Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 199.

9 Afílmico: «Que existe en el mundo usual independientemente de toda relación con el arte fílmico, o sin ningún destino y original en relación con este arte. Seres o cosas que existen positivamente en la realidad afílmica», en *Diccionario teórico y crítico del cine* (Buenos Aires: La Marca Editorial 2006), 18.

filme se presenta como un mundo muy cercano a lo que plantea Borges en el cuento *Borges y el otro*, donde presenta –en un doble juego de pasado y futuro– un encuentro marcado por un diálogo que genera dos puntos de vista sobre un protagonista en común, en un presente.

Jorge Tiscornia crea un almanaque, compleja pieza de relojería que tiene la pretensión de remover la historia; y el filme es un proyecto que promueve una mirada al pasado desde el hoy, construyendo un lugar de marcas, manchas, tachaduras: es la huella de la historia de la que habla Gianni Vattimo y de la que Charlo configura explicando la crueldad del paso del tiempo. Así, el filme es un archipiélago de textos: cada día es un conjunto de islas que marcan y promueven la reflexión sobre la historia reciente. En este caso, la realidad afílmica desborda el objeto y lo potencia como una narrativa que va en busca de los lectores, con el afán de mostrar un tiempo que se intenta perder y que emerge cada vez que acudimos al almanaque.

A modo de conclusión

Los filmes en cuestión mantienen vinculaciones con una perspectiva histórica, elemento clave para desarrollar nuestro análisis en la medida que el vínculo entre filmes y hechos forma parte del proceso de interpretación que avala lo que alguna vez sucedió.

Esta decisión supuso estudiarlos desde una perspectiva que atestigua los hechos mediante los protagonistas, donde cada tratamiento del tema es distinto. Así, mientras lo narrativo en Handler se sitúa desde un *yo* que pregunta, Garay y Charlo apelan a un diálogo entre protagonista y su historia, y Charlo intenta demostrar que el relato histórico cobra vida cada vez que observamos el objeto almanaque.

Los tres parten de una realidad, aquella que pretende configurar un proceso de recepción y demostración, mediante el filme, sobre un tema tan complejo como el proceso cívico-militar. Para ello entendemos que lo planteado por los tres realizadores es algo más que una tríada de obras que, si bien, tienen como tema el proceso cívico-militar, en realidad construyen un lugar donde el filme pasa a formar parte de la historia y su interpretación, generando un proceso que le otorga la dimensión histórica, producto de lo mostrado. Para ello, los tres trabajos pasan a ser un índice que vincula hechos y representaciones, y, en ese sentido, el índice pretende reflexionar sobre lo mostrado, reflexión con atributos objetivos pero cargada de cierta visión parcial. Al cine (documental) le corresponde imponer su presencia sobre la historia reciente y, a su vez, es su deber abrir una vía más de interpretación.

Bibliografía

AUMONT, JACQUES y MICHEL, MARIE. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editorial, 2006.

GRIERSON, JOHN. *The first principles of documentary*. London: Forsyth Hardy Ed., 1979.

UMBERTO, ECO. *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Planeta, 1992.

NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

PLANTINGA, CARL. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: University Press, 1997.

RENOV, MICHEL. *Theorizing documentary edited*. New York: Routledge/AFI, 1993.

SOURIAU, ÉTIENNE. *Les grands caracteres de l'univers filmique*. En *L'Univers filmique* (ouvrage collectif). Paris: Flammarion, 1953.

Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro

MARIEL BALÁS¹

Resumen

En pleno período de transición hacia la democracia, se formó el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), contando con apoyos internacionales. Mediante documentales, programas de TV, video-arte, registros de acontecimientos históricos y actividades de organizaciones sociales, estructuraron su retrato de un país sobreviviente de una dictadura. Desde su disolución a mediados de los noventa, todos los registros habían quedado «encerrados» en los cassettes U-matic. En 2009 se implementó un proyecto de rescate que posibilitó el reencuentro con personas, escenarios y acontecimientos captados desde aquella óptica de jóvenes realizadores, que permite analizar los modelos de producción, los enfoques y los modos de construir discursos a partir del advenimiento del video. Este artículo aborda algunas iniciativas clave que estos realizadores promovían, instancias de intercambio donde compartían y problematizaban las distintas realidades de la producción audiovisual a nivel nacional y regional.

Palabras clave: patrimonio audiovisual, video, CEMA, dictadura, democracia, colectivo de producción audiovisual.

1 Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Integra el equipo del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad de la República (UdelaR), donde se dedica a la investigación y preservación del archivo del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) y de otros acervos filmicos. Coordinó el proyecto de rescate y digitalización del archivo en formato U-matic del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA).

Durante los últimos años de la dictadura militar uruguaya, un grupo de jóvenes fotógrafos y estudiantes de Ciencias Sociales formó el CEMA. Iniciaron sus actividades ofreciendo servicios de diseño gráfico y diapomontajes por encargo a distintas organizaciones sociales. Su financiamiento, inicialmente, provenía de fondos de organismos internacionales que veían en esta iniciativa una alternativa de difusión a la cual apoyar para contrarrestar el dominio del discurso dominante dictatorial.

Además de dedicarse a las realizaciones de material gráfico y audiovisual, organizaban talleres e instancias de formación y debate sobre medios y educación. Este colectivo fotografiaba, registraba, denunciaba y difundía. En uno de los trípticos informativos sobre la organización se lee:

CEMA es una sociedad civil que desde 1982 desarrolla una vital experiencia de Comunicación Social, sin antecedentes en el Uruguay. Posee un equipo humano y una infraestructura técnica básica, puestos al servicio de los Sectores Sociales, instituciones de promoción e investigación, educadores, maestros, [...] en la búsqueda de una comunicación más participativa, más creativa, más enriquecedora².

Si bien, además de diapomontajes, realizaron algunos registros en Super 8 mm y filmaron la película *Patrón* (1993, b/n) en 35 mm³, la principal producción fue en formato semiprofesional U-matic⁴. Luego de que cesaran su actividad en 1995, el archivo de diez años de producción quedó a la deriva hasta que a inicios del 2000 pasó al canal municipal TV Ciudad, donde, por escasez de recursos, no recibió un adecuado tratamiento.

La alerta del estado crítico de las producciones fue dada en 2008 por Esteban Schroeder, uno de sus fundadores. A partir de ahí se presentó un proyecto, y tras obtener financiamiento del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) y apoyo del Instituto de Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (FIC-UdelaR), conformamos un equipo con el cual logramos digitalizar parte de los materiales. Estas tareas contaron con el asesoramiento del técnico

2 Tríptico de difusión de los servicios del CEMA.

3 *Patrón* de Jorge Rocca (1993, 85 min., SAM 16/35 mm, b/n), fue la primera coproducción entre CEMA de Uruguay y Argentina, a través de Aleph Producciones y el Instituto Nacional de Cine Argentino. Luego de estrenarse en Buenos Aires y pasar por varios festivales internacionales fue presentada en Montevideo el 20 de octubre de 1995. Fuente: diario *El País*, 7 de octubre de 1995.

4 Formato magnético semiprofesional utilizado para filmar y almacenar registros audiovisuales.

chileno Luis Horta, actual coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile, quien había participado previamente de una experiencia en restauración de U-matic⁵.

La tecnología video llega tarde al Uruguay en comparación con el resto de los países de Latinoamérica⁶. No es un dato menor que este colectivo iniciara sus primeras producciones en este formato en 1985, año en el que asume el primer gobierno democrático después de doce años de dictadura. Coincidente con este nuevo escenario político esta tecnología se planteaba como un medio de producción justamente más democratizador. En este sentido Schroeder declaraba:

[...] en este país como en otros de Latinoamérica, el videocasete brinda una posibilidad de producción audiovisual distinta, más participativa, más democrática [...] en muchos países latinoamericanos se está registrando una estructura nueva en las televisiones nacionales, CEMA quiere ser un aporte a la modificación de las imágenes emitidas⁷.

Sin duda un hecho relevante para este colectivo fue el contacto con el grupo de videístas chileno Teleanálisis, quienes, hacía años, venían filmando en video. Seguramente esta realidad al otro lado de la cordillera motivó al grupo a plantearse una propuesta comunicacional basada en esta tecnología⁸.

Las ventajas que los realizadores veían en relación a las formas previas en soporte fotoquímico, como ser el diapomontaje, eran muchas. En este sentido, Eduardo Casanova, integrante fundador del CEMA, cuenta la facilidad de utilización que brindaba esta cámara «cuyo mecanismo es más simple que el de una máquina de fotos, no requiere procesos químicos para revelados y puede reproducir inmediatamente lo que uno está filmando»⁹.

5 Su participación y aportes fueron fundamentales tanto en los criterios de selección de los materiales como específicamente en el proceso de migración, almacenamiento y catalogación.

6 Hernán Dinamarca. *El video en América Latina* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1992).

7 Sin firma. Nota a Esteban Schroeder en «CEMA: la producción nacional de imágenes». Diario *La Mañana*. 30 de noviembre de 1988.

8 Entrevista a Esteban Schroeder, para esta investigación. Enero de 2015.

9 Carlos A. Muñoz. Nota a Eduardo Casanova. «Video nacional: la hora de la verdad». Sección Cultural del semanario *Aquí*. 24 de noviembre de 1987.

Luego de presentar el proyecto «Video alternativo para la promoción sociocultural»¹⁰, lograron, mediante el financiamiento de organismos internacionales, importar una cámara, una isla de edición y una computadora para postproducción. Al inicio, hubo un período de ensayo hasta lograr las primeras obras que, tal como es posible leer en la prensa de la época, recibieron elogiosas críticas tanto por el buen uso de la técnica como por lo adecuado del contenido. CEMA se encaminaba hacia su objetivo de indagar en la identidad de los uruguayos, intentar un autoreconocimiento de la sociedad por medio de la «conquista de las pantallas».

Si bien resolver el problema del financiamiento era una constante, la realización en formato U-matic fue asumida como una tecnología accesible y rápidamente se convirtió en la modalidad de producción de varios grupos dedicados al audiovisual¹¹. En este sentido, para ilustrar la relevancia del soporte magnético en la realización audiovisual, repasaremos algunas fechas que indican la activa participación del CEMA en dichos hitos cronológicos. En 1987, tras la conformación y junto a otras productoras independientes de la Cámara Uruguaya de Productores de Cine y Video¹², organizaron el primer encuentro nacional «Uruguay se ve»¹³, al que asistieron más de nueve mil personas y en el que fueron proyectadas doce creaciones independientes, tres de las cuales pertenecían al CEMA. En junio de 1988 la producción nacional inició un camino de difusión en un canal privado¹⁴. Con el video *Sala de Espera* (1987-88, 55 min., U-matic, color) de Schroeder y Álvarez¹⁵, CEMA empezó a exhibir sus principales realizaciones en la pantalla

10 Sin firma. Nota a Eduardo Casanova. «CEMA: Si la sociedad quiere tener sus imágenes debe sustentarlas». *La Democracia*. 16 de diciembre de 1988.

11 Beatriz Tadeo Fuica (2014), *In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960-2010)*. (Tesis doctoral inédita. University of St. Andrews, Reino Unido), 29-30.

12 Esta cámara se concreta tras el trabajo conjunto de varias productoras independientes, entre ellas: Estudio Imagen, CEMA, Imágenes, Sociedad Uruguaya de Actores (SUA). Fue el antecedente de la actual Asociación de Productores de Cine y Audiovisual del Uruguay.

13 Se desarrolló entre el 25 de noviembre y el 6 de diciembre de 1987. Las proyecciones tuvieron lugar en la sala Estudio 3 de la Cinemateca, ubicada en el centro de Montevideo. Ver semanario Aquí. 24 de noviembre de 1987 y Catálogo elaborado por CEMA.

14 Susana Vaggia et al. *Experiencias en el espacio audiovisual. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay* (Montevideo: CEMA-ICD. Fcu., 1990).

15 Argumental realizado por CEMA, con apoyo institucional y académico del Centro Latinoamericano de Perinatología (CLAP). Guión y dirección: Esteban Schroeder y Luciano Álvarez. 1987-88. 55 min., U-matic. PAL B color. Información tomada de catálogo elaborado por CEMA. Esta película no fue digitalizada en el proyecto de rescate.

doméstica, hecho que, según los integrantes de la productora, implicaba que la sociedad uruguaya comenzara a tener un reflejo de sí misma.

En el ámbito regional, el colectivo participó de los Encuentros Latinoamericanos de Video desde su primera edición en 1988, que tuvo lugar en la ciudad de Santiago de Chile. En 1989 se realizó en Cochabamba, y en 1990 fueron parte del comité encargado de organizar el evento en Montevideo. En un catálogo de producciones que editaron con miras a esa instancia se puede leer lo siguiente:

En la década que se inicia estamos comprometidos en el afianzamiento de la difusión masiva del video, condición indispensable para su incorporación en las distintas manifestaciones de la cultura nacional. Somos parte de un movimiento cultural que tiene alcance continental, con esa identidad participaremos como organizadores de un evento relevante: El Encuentro Latinoamericano de Video.

Durante las jornadas, además de visionar las realizaciones de varios países, sesionaron cuatro comisiones que discutieron diversos aspectos de corte teórico¹⁶, siendo uno de los más sensibles el rol de la televisión y el video como factores influyentes en la formación cultural de sus sociedades. En este sentido, se manifestaba una gran preocupación por la inexistencia de leyes que regularan y protegieran la producción audiovisual nacional y se criticaba el hecho de que los canales privados exhibieran principalmente contenidos extranjeros¹⁷. Muchos de estos realizadores que se autodefinían como «herederos y continuadores del nuevo cine latinoamericano»¹⁸ fueron impulsores y protagonistas de muchas realizaciones a nivel audiovisual de nuestro presente.

En la literatura sobre medios de comunicación de la década de los noventa es común encontrar el debate sobre el alcance de la televisión, cuál era su función y cuál debería ser su contenido. Sin duda, era una época donde este medio rápidamente ocupó un lugar de privilegio en la vida privada de los ciudadanos. En el citado texto de Dinamarca se puede leer que, a partir de mediados de la década del setenta, los avances

16 Los temas de las comisiones fueron: Capacitación e investigación; Distribución y exhibición; Lenguaje y producción y Video y mujer. En «Contenido y marco de acción del Movimiento Latinoamericano de Video al inicio de una nueva década». Documento final del III Encuentro Latinoamericano de Video «Montevideo 90», realizado del 6 al 10 de agosto en dos sedes, Hotel Carrasco y Subte Municipal de Montevideo.

17 Ibíd.

18 Ibíd.

tecnológicos inciden en la masificación de las imágenes televisivas en las sociedades de Latinoamérica. Este sería un tema a profundizar, sobre todo mediante el abordaje de García Canclini sobre hibridación y multiculturalidad vinculado a la industria cultural y los medios masivos de comunicación. En una reseña a su libro *Culturas Híbridas*, Barbero expresa:

*Industria cultural y comunicaciones masivas designan los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura, que corresponden no sólo a innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de la sensibilidad, a nuevos tipos de recepción, de disfrute y apropiación*¹⁹.

En medio de este contexto, entre 1985 y 1995 CEMA realizó una variada producción de películas. Filmaron documentales, realizaron videos experimentales, registraron acontecimientos históricos y, en coproducción con un canal privado –el Canal 10– se lanzaron a la creación de formatos periodísticos para televisión como *Pasacalle* y *Carnaval*, que tuvieron repercusiones muy positivas en el público.

Si bien cada una de sus obras tiene un abordaje y una estética particular, a lo largo de su producción es posible identificar algunos elementos reiterados, como cámaras que recorren las calles de la ciudad, grupos musicales tocando en vivo, reportajes y testimonios, uso de animación y efectos²⁰ y la reiterada aparición de aparatos de televisión. El investigador brasileño Arlindo Machado, en un artículo escrito en 1993, abordó el tema del lenguaje del video expresando que se trata de un «*híbrido*, [que] opera con códigos significantes distintos, por una parte importados del cine y por otra del teatro, la literatura, la radio y más recientemente de la computación gráfica»²¹.

19 J.M. Barbero. Reseña en: Magazín Dominical, No. 445, *El Espectador*, noviembre 3 de 1991, sobre Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

20 En su obra antes mencionada, Hernán Dinamarca detalló las posibilidades que permitía la computadora *Commodore Amiga*, que entonces tenían las productoras independientes. Esta máquina, dijo, «(...) cuenta con dispositivos para crear animaciones, generar caracteres, diseñar complejas imágenes con paletas de 16 millones de colores, controlar grabadoras de video en cualquier formato para la animación cuadro a cuadro, etcétera, todo con una calidad de resolución que permite entrar directamente a la producción en la televisión comercial».

21 Arlindo Machado. «O video e sua linguagem», en *Revista USP* N° 16, 1993 (traducción del portugués realizada por la autora para esta ponencia).

Al ver las imágenes rescatadas del CEMA no cabe duda acerca del valor documental de estos trabajos producidos por un grupo de realizadores que experimentó y construyó discursos utilizando el potencial de esta herramienta comunicacional, aproximando el modo de pensar y sentir de la sociedad uruguaya de los años posteriores a la dictadura.

Sin embargo, por el avanzado estado de deterioro de las cintas y por las limitaciones técnicas de los equipos, la mayor parte de este archivo ha quedado sin digitalizar. Esto plantea, al menos, las siguientes preguntas: ¿qué pasará con esos casetes?, ¿quedarán como objetos destinados al silencio?

La iniciativa de los fondos del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay de contar con una línea no concursable para estos fines sólo estuvo disponible en 2008, y gracias a esos recursos pudieron ser rescatadas las películas que permitieron esta redacción. Luego existieron acciones puntuales para elaborar proyectos que hasta el momento no se han puesto en práctica. Durante 2014, la Asociación de Productores y Realizadores de Cine (Asoprod), el ICAU y Locaciones Montevideanas²² trabajaron conjuntamente en una propuesta llamada Compromiso Audiovisual, siendo el patrimonio uno de los ejes planteados con líneas y acciones a concretar de cara al próximo quinquenio²³.

La materialidad de los archivos es frágil, pero estos contienen información útil y necesaria para que la memoria, más frágil y fragmentada aún, tenga dónde sostenerse y logre ser un poco más fiel a los acontecimientos. Acceder a los archivos permite reconocer lo hecho y dar lugar a una fusión entre los distintos horizontes de interpretación²⁴. Al visionar aquellas películas encontramos personas, personajes, lugares y escenarios, muchas veces reconocibles, que posibilitan indagar en una diversidad de temas que interpelan a quien los ve desde ese pasado reciente y permiten identificar una serie de quiebres y continuidades sobre algunos aspectos resueltos y otros aún pendientes.

Por ejemplo, al tener opiniones y actitudes de las personas entrevistadas durante los primeros años de democracia en *El cordón de la vereda* (1988, 55 min., U-matic, color) de Esteban Schroeder, así como *Guarda e passa* (1988, 31 min., U-matic, color), Eduardo Casanova, registro de

22 Locaciones Montevideanas es la oficina encargada de tramitar y coordinar los permisos de filmación para rodajes de cine, televisión y publicidad que se despliegan a lo largo del departamento.

23 *Compromiso Audiovisual 2015–2020*. Documento de consenso entre los agentes involucrados (Montevideo: agosto de 2014).

24 Fusión de horizontes, en el sentido hermenéutico planteado por Hans Georg Gadamer.

las colonias psiquiátricas Santín Carlos Rossi y Etchepare, es posible constatar lo escaso y nulo que se ha avanzado en treinta años en relación a los derechos humanos menoscabados durante el período dictatorial. Por otra parte, la recuperación de estas películas permite estudiar los vínculos de estos realizadores con los demás movimientos artísticos y culturales de la época, la relación intergeneracional con otros productores cinematográficos, así como analizar la selección y el abordaje de las temáticas sociales y políticas, comprender las capacidades y limitaciones de una experiencia colectiva.

La asimilación de los vertiginosos avances de la tecnología provoca el olvido por salvar lo que ya está hecho. Los procesos de rescate y recuperación de este tipo de archivos demuestran la importancia de contar con políticas patrimoniales concretas y sostenidas para evitar que esta situación de transición permanente, característica de la tecnología, nos desborde y se transforme en una constante y sostenida pérdida de información audiovisual, aquella necesaria para comprender –desde la historia– nuestra actualidad.

Bibliografía

Compromiso Audiovisual 2015–2020. Montevideo: IMPO, 2014.

Contenido y marco de acción del Movimiento Latinoamericano de Video al inicio de una nueva década. Documento final del III Encuentro Latinoamericano de Video «Montevideo 90».

DINAMARCA, HERNÁN. *El video en América Latina*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1992.

MACHADO, ARLINDO. «O video e sua linguagem», *Revista USP* N° 16 (1993). DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi16p6-17>>.

MUÑOZ, CARLOS A. «Video nacional: la hora de la verdad», *semanario Aquí*, 24 de noviembre, 1987.

Sin firma. «CEMA: la producción nacional de imágenes», en *diario La Mañana*, 30 de noviembre, 1988.

Sin firma. «CEMA: Si la sociedad quiere tener sus imágenes debe sustentarlas». *La Democracia*, 16 de diciembre, 1988.

TADEO FUICA, BEATRIZ. *In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960-2010)*. Tesis doctoral inédita. Reino Unido: University of St. Andrews, 2014.

VALEGGIA, SUSANA. *et al. Experiencias en el espacio audiovisual. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*. Montevideo: CEMA-ICD, FCU, 1990.

Otros documentos:

Archivo privado: Olivera, Miguel Angel.

- Tríptico de difusión de los servicios del CEMA, s/f.
- Catálogo de producciones del CEMA, 1989.

Imágenes en conflicto: historiografía y apropiaciones del pasado en *Panorama do cinema brasileiro*

LUÍS ROCHA MELO¹

Resumen

Dos años después del golpe militar de 1964, fue creado en Brasil el INC (Instituto Nacional de Cine), el cual, entre otras atribuciones, llevaba a cabo la producción de películas culturales y educativas. Atendiendo a ese programa, produjo el largometraje *Panorama do cinema brasileiro* (1968, 131 min., 35 mm, b/n), dirigido por el cineasta e investigador Jurandyr Noronha, quien era el jefe de la Sección de Filmoteca de la institución en aquella época. A pesar de presentarse como un relato «imparcial» del cine brasileño, el documental era una nítida reacción al *Cinema Novo* y a la lectura histórica construida por autores identificados con aquel movimiento, como Alex Viany, Paulo Emilio Salles Gomes y Glauber Rocha.

Palabras clave: historiografía audiovisual, *Panorama do cinema brasileiro*, cine e historia.

La historia audiovisual

Este texto forma parte de un conjunto de investigaciones acerca del discurso historiográfico sobre el cine en Brasil, desarrolladas a partir de la creación de un grupo de investigación vinculado al curso de Cine y Audiovisual del Instituto de Artes y Design de la Universidad Federal de Juiz de Fora (Minas Gerais, Brasil), titulado Historiografía Audiovisual, y del cual forman parte profesores, investigadores y estudiantes. La

¹ Cineasta, Doctor en Comunicaciones por la Universidad Federal Fluminense, investigador y profesor del curso Cine y Audiovisual y Maestría en Artes de la Universidad Federal de Juiz de Fora (Brasil). Coordinador del Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, con apoyo del CNPq. Dirigió los largometrajes *Um homem e seu pecado* (2015) e *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012), entre otras películas.

investigación abarca dos grandes etapas: la primera es el levantamiento de las películas realizadas en Brasil que tengan como tema y objeto de reflexión al propio cine brasileño, constituyendo aquello que podemos llamar «historiografía audiovisual». La segunda etapa es el análisis de esa producción.

Aunque estemos comenzando con el caso brasileño, es también nuestro propósito establecer puentes y dialogar con otros estudios y películas encuadradas en la perspectiva de una historiografía audiovisual sobre el cine producido en la América Latina y en nuestro subcontinente². La expectativa es que esta investigación ayude a promover algunos cambios de abordaje, enfoque y contexto, prestando atención a otras líneas de investigación sobre el discurso historiográfico. Se trata de analizar la historia del cine a partir de las «películas sobre cine».

En este sentido, algunos trabajos anteriores nos sirven de base e inspiración. Por ejemplo, el libro de Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, de 1992, que, en su último capítulo, analiza algunos programas de televisión realizados por «cineastas-historiadores», llamados por la autora de «ensayos de escritura audiovisual de la historia del cine»³. Lagny da especial énfasis a las series de Noël Burch, Kevin Brownlow y Jean-Luc Godard.

En Brasil, el enfoque de Michèle Lagny va a impactar bastante a un autor como Jean-Claude Bernardet. No por azar, en el libro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Bernardet utiliza películas como referencias historiográficas⁴. De la misma forma, en *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, Arthur Autran también incorporó obras audiovisuales como parte del discurso sobre la historia del cine del país⁵.

Otro aspecto relevante está referido a la propia construcción de ese discurso, relacionado con el proceso de realización de películas. En ese sentido, es necesario tener en cuenta las situaciones concretas de la producción, distribución y exhibición en la evaluación del alcance y de

2 Sería de extremo interés, por ejemplo, una historia audiovisual comparada que abarcara *Panorama do cinema brasileiro* y la película *Imágenes del pasado* (Argentina, 1961, 20 min., b/n), de Guillermo Fernández Jurado. Cf. Javier Campo, *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2012), 53.

3 Michèle Lagny, *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica* (Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997), 259.

4 Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (São Paulo: Annablume, 1995).

5 Arthur Autran, *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (São Paulo: Hucitec, 2013).

la recepción de las películas analizadas, así como ciertas condiciones específicas que interfieren en el enfoque historiográfico, como, por ejemplo, la importancia de las imágenes de archivo, las dificultades de acceso a los acervos y de reproducción de películas antiguas, y la resignificación de las imágenes⁶.

Un estudio de caso: *Panorama do cinema brasileiro*

El 18 de noviembre de 1966, durante la dictadura implantada por el golpe civil-militar de 1964, el gobierno del mariscal Castelo Branco creó por decreto el INC (Instituto Nacional de Cine), una autarquía federal directamente subordinada al Ministerio de la Educación y la Cultura. La estructura administrativa del INC era regida por un Consejo Deliberativo (única instancia con poder ejecutivo) ocupado por representantes de los ministerios de la Educación y la Cultura, de la Justicia, de la Industria y el Comercio, de la Planificación y la Coordinación Económica, además del Banco Central. La clase cinematográfica quedó restringida apenas al Consejo Consultivo, con cinco miembros representantes de los productores, exhibidores, distribuidores, directores y críticos.

Además, estaba la Secretaría Ejecutiva, a la cual estaban subordinados los departamentos de Películas de Largometraje, Películas Educativas y Administración. El INC tenía como objetivos «*formular y ejecutar la política gubernamental referente a la producción, importación, distribución y exhibición de películas*»⁷, así como desarrollar la industria cinematográfica brasileña y promoverla en el exterior.

Aunque fuertemente vinculado al Estado represor –o exactamente por eso–, el INC buscaba divulgar una imagen de neutralidad, presentándose no como un órgano de intervención y sí como un «*elemento ordenancista en un sector profesional cuyas particularidades exigen una sensibilidad*

6 El tema de la resignificación de las imágenes en la producción de documentales brasileños fue tratado por Jean-Claude Bernardet en el texto «A migração das imagens», en Francisco Elinaldo Teixeira, *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (São Paulo: Summus, 2004), 69-79, y viene siendo estudiado por Anna Karinne Ballalai a propósito de las películas de Rogério Sganzerla sobre Orson Welles, que la autora denomina «películas de montaje». Anna Karinne Ballalai, «El Archivo Rogério Sganzerla: caminos de investigación y procesos de creación», en Mónica Villarroel, coord. *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Santiago: LOM ediciones, 2015), 75-84.

7 «Projeto de criação do INC», *Filme Cultura* nº 02 (Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cine, noviembre-diciembre, 1966), 57.

especial»⁸. Su primer presidente, Durval Gomes Garcia, citaba al teórico italiano Luigi Chiarini –«*la película es un arte y el cine una industria*»⁹–, y preconizaba un improbable «*Cine Total brasileño*», a saber, un cine «profesional» que fuera el resultado de los esfuerzos pasados, buscando la renovación artística sin descuidarse del público y del retorno financiero; un cine al mismo tiempo «receptivo» y «sin compromisos», o sea, abierto a todas las corrientes ideológicas y desvinculado de todas; además de «exportable» y «*brasileirísimo*» –lo que significaría conseguir hablar un «lenguaje universal» a partir de «motivos nacionales»¹⁰.

Una de las atribuciones del INC era «*producir y adquirir películas y filmas educativas o culturales para el suministro a establecimientos de enseñanza y entidades congéneres*»¹¹. Atendiendo a ese objetivo, el instituto produjo el largometraje *Panorama do cinema brasileiro* (1968, 131 min., 35 mm, b/n), dirigido y escrito por el cineasta e investigador Jurandyr Noronha. Además de Noronha, quien era el jefe de la Sección de Filmoteca del INC en aquella época, los créditos de la película informan que la producción contó con la «consultoría histórica» del veterano productor Adhemar Gonzaga y de los críticos cinematográficos Antonio Moniz Vianna, José Sanz y Rubem Biáfora. Moniz Vianna, que también era el secretario ejecutivo del INC, quedó a cargo de la «supervisión crítica». Gilberta Mendes, directora del Departamento de Películas Educativas, se responsabilizó por la planificación de la producción.

El levantamiento del material de archivo fue realizado por Jurandyr Noronha, Julio Heilbron y Eduardo Rüegg, con la colaboración de Adhemar Gonzaga, de la Cinemateca Brasileña de São Paulo y de los productores, realizadores y distribuidores del cine brasileño. La realización de *Panorama do cinema brasileiro* duró un año (1966-67). Para abarcar el periodo de 1898 hasta 1966 fueron citadas 58 películas, 17 de ellas mediante fotografías y 41 con fragmentos de escenas escogidas. Formaba parte del proyecto la distribución de la película en el exterior, con versiones en francés, inglés y español, dentro de una estrategia de propaganda del cine brasileño e, indirectamente, de la propia política cultural del régimen militar¹².

8 «INC: hora primeira», *Filme Cultura*, nº 05 (Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cine, julio-agosto, 1967), 02.

9 *Ibíd.*, 03.

10 *Ibíd.*, 07.

11 «*Projeto de criação do INC*», 57.

12 Durante el periodo de 1968-69, *Panorama do cinema brasileiro* fue exhibido en las ciudades de Lima, Lisboa, Bilbao, Bruselas, Melbourne y Quito.

Lanzado en la noche del 7 de marzo de 1968 para un público de aproximadamente 1.500 espectadores, durante la ceremonia oficial de entrega de los premios del INC, en el Cine Palacio (Río de Janeiro), el documental se presentaba como un «*testimonio imparcial de toda la historia del cine brasileño*»¹³. Con una estructura bien delimitada, la antología hacía algunas valiosas contribuciones a los estudios sobre el cine en el país. Entre los fragmentos de películas mostrados, escenas de *Limite* (1930, 120 min., 35 mm, b/n), de Mário Peixoto, y *Alma do Brasil* (1932, 52 min., 35 mm, b/n), de Líbero Luxardo, títulos hasta entonces considerados perdidos; uno de los primeros dibujos animados realizados en Brasil, *Macaco feio, macaco bonito* (1929, 4 min., 35 mm, b/n), de Luiz Seel; un reportaje sobre las filmaciones del musical *Coisas nossas* (1931, -¹⁴, 35 mm, b/n)¹⁵, de Wallace Downey; y dos películas realizadas por los pioneros José Medina y Gilberto Rossi, *Exemplo regenerador* (1919, 7 min., 35 mm, b/n) y *Fragmentos da vida* (1929, 30 min., 35 mm, b/n).

A pesar de esas contribuciones y del hecho de ser también el primer documental de largometraje en tratar la historia del cine nacional, *Panorama do cinema brasileiro* nunca llegó a integrar el canon de la llamada «historiografía clásica», de la cual forman parte los textos escritos por importantes y respetados autores como Alex Viany, Glauber Rocha y Paulo Emilio Salles Gomes¹⁶. Es necesario entender las razones de ese fenómeno.

Apropiaciones del pasado y disputas ideológicas en el campo cinematográfico

La ausencia de la película *Panorama do cinema brasileiro* entre las obras clásicas de referencia sobre la historia del cine en Brasil se debe, por un lado, al predominio del texto escrito como fuente de investigación y de legitimación del campo cinematográfico; curiosamente, la «iconofobia» es un dato importante entre los investigadores e historiadores del cine.

¹³ «Um documento histórico: Panorama do Cinema Brasileiro», *Filme Cultura* nº 05 (Río de Janeiro: Instituto Nacional de Cine, julio-agosto, 1967), 11.

¹⁴ Dato no disponible.

¹⁵ *Coisas nossas* es una película desaparecida.

¹⁶ Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* (Río de Janeiro: Instituto Nacional del Libro, 1959); Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963) y «Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966», en Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 1980), 35-79.

Sin embargo, el desprecio conferido al documental producido por el INC se debe a razones de orden político e ideológico, las cuales considero como principales y determinantes. Hasta hoy, los textos sobre la historia del cine brasileño utilizados en cursos o discutidos más seriamente en la prensa y en los medios académicos son aquellos producidos por críticos, historiadores, investigadores e intelectuales vinculados a la izquierda y al *Cinema Novo* (como Viany, Rocha y Salles Gomes, mencionados anteriormente). Aunque desde el final de los años setenta esté en curso un proceso de revisión historiográfica, que coloca en jaque algunos elementos de esa herencia (como las ideas de «*nacional-popular*» y de «*cine de autor*»), ella aún es determinante en los estudios históricos sobre el cine brasileño.

Según observó Roberto Schwarz en su ensayo *Cultura e política, 1964-1969*¹⁷, a pesar de la dictadura de derecha instalada en Brasil en 1964, en el campo de la cultura hubo una relativa hegemonía de la izquierda, perceptible sobre todo en el sector de publicaciones de libros, en la música, en el teatro y en el cine. Ante esa relativa hegemonía, el INC reaccionó con el documental *Panorama do cinema brasileiro*.

Tal vez sea posible hablar, de esta forma, de una «historia reaccionaria del cine brasileño». Aunque en la película del INC estén presentes fragmentos de *Vidas secas* (1963, 103 min., b/n), de Nelson Pereira dos Santos, y *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, 110 min., b/n), de Glauber Rocha, además de otras obras afiliadas al *Cinema Novo*, es hacia el «rigor estilístico» de cineastas «industrialistas-universalistas»¹⁸ como Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Jorge Ileri y Anselmo Duarte, que el texto narrado por la voz *over* y escrito por Moniz Vianna (notorio opositor de los «cinemanovistas» en la prensa), dirige sus mayores elogios. Inclusive no son identificadas las películas del *Cinema Novo* como las principales contribuciones a la divulgación del cine brasileño en el exterior, y sí a *O cangaceiro* (1953, 94 min., 35 mm, b/n), de Lima Barreto, y *O pagador de promessas* (1962, 96 min., 35 mm, b/n), de Anselmo Duarte, producciones identificadas con el cine industrial.

No obstante, si bien *Panorama do cinema brasileiro* buscaba reaccionar ante el *Cinema Novo*, también lo reafirmaba como un divisor de aguas y, por tanto, como una referencia central. Ese «disparo en el propio pie»

17 Roberto Schwarz, *Cultura e política* (São Paulo: Paz e Terra, 2011), 07-51.

18 José Mário Ortiz Ramos así denomina al grupo que se mantenía próximo al ideal y a la tradición de Vera Cruz, y que absorbía, «*sin críticas, formas de producción y moldes artísticos extranjeros*». José Mário Ortiz Ramos, *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983), 23.

tornaba frágil el proyecto ideológico de *Panorama do cinema brasileiro*. Le restaba al grupo vinculado al INC la afirmación de la antología como instrumento de poder, debido a que dotaba a sus realizadores de la capacidad para incluir o excluir una u otra película, sin hablar de la posibilidad de manipular los múltiples sentidos de las imágenes incorporadas.

De todas formas, considero necesario examinar con atención esta película a partir del discurso historiográfico que la misma intenta formular, relevante no sólo por su carácter reaccionario, sino también por las posibilidades de investigación de líneas de continuidad entre estilos y épocas que, a veces, mediante el montaje de los diferentes fragmentos presentados, la película apunta o deja entrever.

Como ejemplo, vale la pena recurrir a un contrapunto, estableciendo un diálogo entre *Panorama do cinema brasileiro* y un cortometraje realizado en 1966 pero lanzado comercialmente en 1968, titulado *Mauro, Humberto* (20 min., 35 mm, color). El corto, dirigido por David E. Neves, uno de los principales críticos y cineastas alineados al *Cinema Novo*, aborda una figura clave en el «panteón» de la historia del cine brasileño: el pionero cineasta Humberto Mauro. *Panorama do cinema brasileiro* y *Mauro, Humberto* son películas opuestas, comenzando porque sus directores, respectivamente Jurandyr Noronha y David Neves, pertenecen a generaciones distantes y a formaciones ideológicas antagónicas. Sin embargo, ambos parten de la centralidad del *Cinema Novo* como un hecho estético relevante, como se verá a continuación.

En *Mauro, Humberto*, sobre fragmentos de la película *Ganga bruta* (1933, 82 min., 35 mm, b/n), la locución afirma que «la cámara en mano y la captación de la espontaneidad», ya evidenciadas en aquella película, «son recursos en boga en el cine que se realiza hoy en día» (años sesenta). En la película de Jurandyr Noronha, el mote de la cámara en mano reaparece. Sobre las escenas documentales del veterano camarógrafo Adalberto Kemeny empuñando una pequeña cámara de cuerda, la voz del narrador comenta que él y su socio Rudolf Rex Lusting «fueron los primeros entre nosotros, con *São Paulo, sinfonia da metrópole*, en utilizar aquella fórmula de la cámara en mano y una idea en la cabeza», uno de los conceptos centrales del *Cinema Novo*. Las imágenes que siguen de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929, 90 min., 35 mm, b/n) muestran planos dinámicos de la ciudad y transeúntes yendo y viniendo.

Después, ya casi al final de *Panorama do cinema brasileiro*, nuevas escenas con transeúntes, captadas con cámara en mano, esta vez

extraídas de la película *A grande cidade* (1965, 85 min., 35 mm, b/n), de Carlos Diegues, hacen recordar de forma sutil la afirmación del narrador.

Tanto en la película de David Neves como en la de Jurandyr Noronha, el citado eslogan del *Cinema Novo* es invocado, pero apuntando hacia referencias bien diversas. *Mauro, Humberto* atribuye el origen de ese estilo a Humberto Mauro, quien fuera reivindicado como el «padre del cine brasileño moderno» por el propio grupo del *Cinema Novo*. En *Panorama do cinema brasileiro*, la referencia no es Mauro, sino un documental producido en São Paulo, relacionado de forma general con la vanguardia europea, una especie de «versión brasileña» de *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (*Berlin: die Sinfonie der Großstadt*, 1927, 60 min., 35 mm, b/n), de Walter Ruttmann, y realizado por dos inmigrantes húngaros que participaron en el proceso de industrialización del cine brasileño durante los años cuarenta y cincuenta, en São Paulo.

De esta forma, lo que está en juego no es el grado de veracidad de una o de otra afirmación, sino el hecho de que *Mauro, Humberto* y *Panorama do cinema brasileiro* muestran interpretaciones diferentes sobre los antecedentes estéticos del *Cinema Novo*, ambas emocionantes y posibles de profundizar. En el caso del documental producido por el INC, inclusive, se abre una perspectiva de investigación ausente en los textos de la «historiografía clásica»: la que relaciona la experiencia de técnicos y realizadores de los inicios del cine industrial paulista (Kemeny y Lusting) con las propuestas estilísticas y determinadas formas de producción características del movimiento del *Cinema Novo*.

Bibliografía

- AUTRAN, ARTHUR. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BALLALAI, ANNA KARINNE. «El Archivo Rogério Sganzerla: caminos de investigación y procesos de creación». En Mónica Villarroel (coordinadora): *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM ediciones, 2015.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CAMPO, JAVIER. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- FERRO, MARC. *Cinema e história*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GOMES, PAULO EMILIO SALLES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- «INC: hora primeira». *Filme Cultura*, nº 5. Río de Janeiro: julho-agosto, 1967.

- LAGNY, MICHÈLE. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- «Panorama do Cinema Brasileiro». *Filme Cultura*, nº 07. Rio de Janeiro: outubro-noviembre, 1967.
- «Projeto de criação do INC». *Filme Cultura*, nº 02. Rio de Janeiro: novembro-diciembre, 1966.
- RAMOS, JOSÉ MÁRIO ORTIZ. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, GLAUBER. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SCHWARZ, ROBERTO. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- TEIXEIRA, FRANCISCO ELINALDO (coordenador). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- «Um documento histórico: *Panorama do Cinema Brasileiro*». *Filme Cultura*, nº 5. Rio de Janeiro: julho-agosto, 1967.
- VIANY, ALEX. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional del Libro, 1959.

Políticas culturales y de la memoria en Argentina: Un estudio sobre audiovisuales santafesinos en torno a los juicios por delitos de lesa humanidad

MARINÉ NICOLA¹

Resumen

Este texto indaga en torno a las políticas de la memoria en Argentina y su relación con el cine documental. En particular, centra la mirada en el ámbito local, en la provincia de Santa Fe² y en la producción fílmica documental en torno a los Juicios por la Verdad y la Justicia desarrollados entre 2009 y 2010 en las ciudades de Rosario y Santa Fe. Estos documentales representan el pasado desde imperativos del presente, y fueron sostenidos y propiciados por el Estado, en este caso el Estado provincial santafesino.

Palabras clave: políticas de la memoria, cine documental, juicios por delitos de lesa humanidad.

El presente trabajo supone un primer acercamiento en el análisis de las posibles relaciones entre políticas gubernamentales provinciales y la producción fílmica en torno a los primeros juicios por delitos de lesa humanidad en la provincia de Santa Fe, problemática enmarcada en un campo temático más amplio, imprescindible de profundizar.

-
- 1 Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos. Profesora de Historia, docente universitaria en cátedras de las facultades de Humanidades y Ciencias, Bioquímica y Ciencias Biológicas y de la Escuela Superior de Sanidad, pertenecientes a la UNL. Coautora del artículo «El archivo audiovisual como estrategia para la preservación y construcción de la memoria» en Revista *Culturas* N°7. Ediciones UNL. Santa Fe, Argentina, pp. 87-107, Abril de 2014.
 - 2 Santa Fe es una provincia argentina ubicada en la zona centro del país. Sus principales centros urbanos son las ciudades de Rosario y Santa Fe, capital de la provincia. Datos censales de 2010 indican que tiene poco más de 3 millones de habitantes y es la tercera economía provincial que más aporta a la economía nacional. Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos <www.indec.mecon.ar/>. Consultado el 15 de marzo de 2015.

El artículo centra la mirada en la jurisdicción provincial y en la implementación de políticas de la memoria, como constitutivas y fundamentales dentro de las políticas culturales, así como su estrecha vinculación con la producción audiovisual. Para estudiar esta temática consideramos como punto de inflexión la tarea encomendada por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe a cineastas y documentalistas para realizar el registro y la producción de filmes que representaran las diferentes etapas, laberintos y complejidades afrontadas en los juicios orales y públicos a represores de la última dictadura cívico-militar en Argentina, acusados por delitos de lesa humanidad.

Como resultado de estas políticas fueron producidas y realizadas por cineastas santafesinos dos series de documentales. La primera, denominada *Los días del juicio* (2010, cuatro capítulos de 50 minutos cada uno, DVD, color) y dirigida por Pablo Romano, narra el desarrollo y el contexto del primer juicio oral y público por delitos de lesa humanidad, ocurrido entre el 31 de agosto de 2009 y el 15 de abril de 2010 en Rosario y que condenó a cinco represores a presidio perpetuo. La segunda se titula *Proyecciones de la memoria* (2011, tres capítulos de 50 minutos cada uno, DVD, color), está dirigida por Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto, y reúne imágenes y testimonios de la llamada «Causa Brusa», primer juicio oral y público de lesa humanidad, tramitado en la ciudad de Santa Fe entre septiembre y diciembre de 2009.

Adentrándonos en la relación política/ memoria mediante del caso de Santa Fe

Como antecedente, es necesario comprender la relevancia histórica que tienen los Juicios por la Verdad que se están desarrollando desde 1998 en la Cámara Federal de La Plata, provincia de Buenos Aires. Estos primeros juicios fueron procedimientos de investigación sin efectos penales realizados para averiguar qué pasó con los desaparecidos en la provincia de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar y descubrir quiénes fueron los responsables de aquel genocidio.

Con el transcurso del tiempo, varios fiscales federales argentinos adoptaron esta estrategia para reanudar investigaciones sobre el terrorismo de Estado cuando la vía judicial ya se había cerrado con la sanción de las leyes exculpatorias de Punto Final³ y los Indultos⁴ a los condenados

3 Ley N° 23.492 del 24 de diciembre de 1986), *Obediencia Debida* y Ley N° 23.521, junio de 1987.

4 Decretos presidenciales sancionados entre octubre de 1989 y diciembre de 1990.

en los Juicios a las Juntas en 1985⁵. Legalmente, estas acciones de los fiscales tenían escaso sustento y su efecto práctico era nulo, porque no conducían a la imputación y juzgamiento de los represores, pero las pruebas reunidas resultaron de principal importancia luego del 2003, cuando estas leyes exculpatorias, denominadas «Leyes de impunidad», fueron anuladas por el Congreso Nacional, anulaciones convalidadas por la Corte Suprema de Justicia, que declaró inconstitucionales dichas leyes el 14 de junio de 2005. A partir de allí se rehabilitó la posibilidad de persecución judicial de los crímenes de Estado, y, en 2006, tiene lugar la primera sentencia.

Al llegar Néstor Kirchner a la presidencia de la nación, en 2003, anunció que, en relación al pasado reciente argentino⁶, su programa se sustentaría en los conceptos de *Memoria, Verdad y Justicia*, llevando adelante la remoción de la cúpula de las Fuerzas Armadas y la promoción del juicio político a la «mayoría automática» de la Corte. Sus objetivos eran echar luces sobre los delitos de lesa humanidad durante la dictadura, y el balance de la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad es elocuente.

Actualmente este proceso está en pleno desarrollo, con más de una decena de juicios en marcha, en nueve jurisdicciones (Buenos Aires, Córdoba, San Luis, Mendoza, Jujuy, Salta, Tucumán, Santa Fe y Paraná)⁷. En algunos también comenzaron a ser juzgados civiles participantes de la dictadura, como el caso de Santa Fe, donde fue condenado Víctor Brusa por su participación en dichos crímenes siendo secretario de un juzgado federal en dicha ciudad.

5 Nombre con el que se denomina y conoce comúnmente al proceso judicial realizado por la justicia civil (en oposición a la justicia militar) en la Argentina en 1985 contra las juntas militares que ocuparon el poder del Estado entre 1976-1983, dadas las graves y masivas violaciones de los DD.HH. en ese periodo.

6 La expresión «pasado reciente argentino» da cuenta del periodo transcurrido entre los años 1976-1983, más concretamente a lo acontecido durante la última dictadura cívico-militar, cuando las Fuerzas Armadas tomaron el poder por la fuerza y llevaron adelante un plan sistemático de desaparición forzada de personas basado en detenciones ilegales, torturas, vejaciones, apropiación de niños, muerte y/o desaparición de todos quienes eran considerados un obstáculo para el modelo económico y político que implantaron. Estas acciones son calificadas de terrorismo de Estado, ya que fueron corroboradas la existencia, planificación y desarrollo de dicho plan.

7 Para mayor información de las causas vigentes en desarrollo en el 2015, ver <www.telam.com.ar/notas/201503/98885-a-39-anos-del-golpe-civico-militar-se-realizan-13-juicios-por-delitos-de-lesa-humanidad.html>. Consultado el 15 de marzo de 2015. Para conocer datos actualizados sobre los juicios ver <www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/las-cifras-de-los-juicios-563-condenados-50-absueltos-y-casi-900-procesados/>. Consultado el 15 de marzo de 2015.

Diversas investigaciones sobre el devenir de la lucha de las organizaciones argentinas de DD.HH. por esclarecer la verdad sobre lo sucedido durante la última dictadura militar en el país, y terminar con la impunidad de los represores, analizan cómo los diferentes referentes estatales van apropiándose de dichos reclamos e imperativos de las ONG y de las movilizaciones civiles, cuyos objetivos son verdad, memoria y justicia⁸.

Esta tendencia se profundiza con la presidencia de Néstor Kirchner, y empieza a instalarse una nueva configuración imaginaria que apuntala la reactivación de la vía judicial para esclarecimiento y condena de los responsables y cómplices para/con los diferentes mandos militares. Al mismo tiempo, la idea relacionada con la *teoría de los dos demonios*⁹ comienza a entrar en crisis, dejando de ser una visión hegemónica sostenida por el Estado como política de la memoria. Esto puede ser leído como una tendencia de conjunto en relación al papel del Estado y los reclamos de los organismos de derechos humanos donde convergen procesos de normalización e institucionalización¹⁰.

Estas ideas nos conducen a reflexionar sobre la imbricación entre política y memoria; qué estrategias o mecanismos se ponen en funcionamiento desde la sociedad y el Estado para construir memoria sobre el pasado reciente; cómo el Estado termina cooptando las manifestaciones de la sociedad civil y haciéndolas propias en el proceso de selección y reelección del pasado como estrategias del recuerdo.

Para adentrarnos en el tema de las *políticas de la memoria*, en relación al pasado reciente argentino, analizaremos lo que sucede en el Estado provincial santafesino desde 2007 hasta nuestro presente histórico; cómo han ido cambiando, mutando o resignificándose diferentes políticas públicas orientadas al campo cultural y de la construcción de la memoria.

8 Luciano Alonso «Vaivenes y tensiones en la institucionalización de las memorias sobre el terror de Estado. El caso de Santa Fe, Argentina, entre 1983 y la actualidad», en *Cuadernos de Historia*, Serie Economía y Sociedad, N° 12, ClFFyH-UNC, Córdoba. 2011.

9 Nota de la Edición: *teoría de los dos demonios* es la concepción según la cual los actos de violencia y terrorismo perpetrados por las FF.AA. argentinas en las décadas de los setenta y ochenta son, de algún modo, equiparables con los actos de violencia de las organizaciones guerrilleras realizados tanto durante gobiernos democráticamente electos (1973-1976) como durante la propia dictadura cívico-militar (1976-1983).

10 «...Normalización en tanto intento de inscripción de esas demandas en la normalidad política, ajustándolas a reglas propias del Estado de derecho —lo que conllevó reiteradas tensiones al pretender el tratamiento de acontecimientos excepcionales con las tipificaciones de la legalidad republicana ordinaria. Institucionalización, porque supuso la canalización e incluso reorientación de las demandas por diversas agencias gubernamentales, asumiendo modos de relación sociopolítica concretos y estables garantizados por la estructura de la dominación estatal». Alonso. 2011. *Op cit.*, pág.31.

Consideramos que el caso de la provincia de Santa Fe en relación a este tema es emblemático en un doble sentido. Por un lado, en el territorio provincial se tramitan de forma constante y sostenida desde 2009 los Juicios por la Verdad y la Justicia. Estos procesos implican la actuación de testigos, querellantes y abogados patrocinantes que han bregado desde la recuperación de la democracia en 1983 hasta nuestros días por la verdad, la justicia y la reparación a las víctimas del terrorismo de Estado". Estos juicios continúan en desarrollo en la provincia juzgando a civiles y militares acusados de delitos de homicidio, allanamiento ilegal, torturas y supresión de identidad de menores.

El primero desarrollado en la ciudad de Santa Fe fue el caratulado como causa «*Brusa, Víctor y otros*», llevado adelante entre septiembre y diciembre de 2009 y que estableció para un juez federal y cinco ex policías condenas entre 19 y 23 años de prisión efectiva en cárceles comunes. En tanto, en la ciudad de Rosario, en abril del 2010, fueron condenados a presidio perpetuo miembros de las FF.AA. y agentes civiles que colaboraron con ellos en el territorio provincial durante la última dictadura cívico-militar. Cabe destacar que, desde el 2009 a la fecha, ha habido sentencia firme en varias causas por delitos de lesa humanidad en el marco del territorio provincial.

La llegada del Frente Progresista Cívico y Social¹² a la gobernación de la provincia de Santa Fe en 2007 supuso un recambio político, ya que hasta esa fecha la provincia estuvo gobernada por diferentes facciones del Partido Justicialista. En este nuevo ciclo fue reestructurada y modificada la organización del Estado provincial, al mismo tiempo que se profundizó el delineamiento y concreción de políticas públicas y culturales estrechamente vinculadas a las demandas de diversos sectores sociales.

En este sentido, el gobierno provincial ha instrumentado una serie de políticas públicas de acompañamiento a la justicia¹³. Por otro lado, es digna de remarcarse la decisión, en estrecha imbricación con dichas

11 Para mayor información sobre los juicios concluidos y las causas que han tenido sentencia, acceder a <[http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/137056/\(subtema\)/93806](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/137056/(subtema)/93806)>. Consultado el 2 de marzo de 2015.

12 El Frente Progresista Cívico y Social es una amplia alianza electoral que se forma en 2006 centrada en el Partido Socialista y en grupos de la Unión Cívica Radical, con activa participación de la derecha a través del partido Demócrata Progresista hasta un menos trascendente apoyo por parte de la izquierda, con el Partido Comunista.

13 Para mayores detalles de estas y otras medidas gubernamentales y leyes en el territorio provincial, consultar <www.santafe.gov.ar>.

políticas públicas, del gobierno provincial de convocar a documentalistas, realizadores, colectivos de realizadores, para producir materiales audiovisuales a partir de los procesos judiciales y de su trascendencia, ya que se ha juzgado y condenando delitos imprescriptibles, cometidos en el marco del terrorismo de Estado a lo largo y ancho de todo el territorio nacional. También es necesario considerar este emprendimiento cultural vinculado con aquellas *políticas de la memoria*, a partir de la representación fílmica documental en tanto estrategia de preservación, salvataje, divulgación y conocimiento del pasado y de la cultura e historia santafesina.

Otra de estas iniciativas en el campo audiovisual es el Programa Señal Santa Fe, que toma forma entre 2009 y 2010 y es una acción conjunta entre la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura y la Secretaría de Comunicación Social del Ministerio de Gobierno y Reforma del Estado.

Interesa analizar el rol del Estado como actor que interviene, crea y fomenta la producción de materiales audiovisuales documentales que realizan una relectura de la historia reciente e intervienen en el complejo proceso de rescatar las memorias, teniendo en cuenta que es necesario considerar el papel fundamental que cumple el cine en la construcción de la memoria. Sobre todo considerando que, desde comienzos de la década de los noventa hasta hoy es posible visualizar un amplio espectro de documentales políticos, antropológicos, testimoniales, subjetivos, que representan la última dictadura cívico-militar argentina desde distintos lentes y miradas, estableciendo y problematizando continuas relaciones pasado-presente en el proceso de construcción de la memoria. La particularidad de los audiovisuales aquí seleccionados está dada por la implicancia directa del Estado provincial en tanto agente promotor para su realización en conjunción con colectivos de documentalistas y realizadores independientes.

Como ya mencionamos, resultado de estas políticas culturales es la producción de dos series de capítulos para televisión (mediometrajes): *Los días del juicio* (2010) y *Proyecciones de la memoria* (2011). Ambas series presentan una apuesta estética que combina imágenes de las salas de audiencia con el desarrollo de los juicios y las repercusiones de ellos), de la calle, de los testigos, querellantes, fiscales y abogados en entrevistas o charlas abiertas en el ámbito de sus oficinas o departamentos, de la cobertura periodística y su transmisión en los medios de comunicación locales a través de canales de acceso abierto de las ciudades de Santa Fe y Rosario. Las dos series generaron una sensación de continuidad e

implicación mutua entre los sucesos de la sala de audiencias y la vida cotidiana de los santafesinos, que transcurre por fuera de ese espacio físico delimitado.

Uno de los rasgos identificatorios de ambas producciones es la forma de abordaje del tema y su representación: no se limitan a registrar lo que sucede en los juicios, sino que hacen un análisis en torno a las implicancias, el significado que tiene su desarrollo para la sociedad santafesina en su conjunto y la posibilidad efectiva de condena a los responsables. Los audiovisuales no se cierran en sí mismos, sino que poseen una estructura dinámica que los coloca en relación/tensión constante entre los acontecimientos representados, el juzgamiento a los responsables de violaciones sistemáticas a los derechos de otros individuos en el pasado, pero cuyas consecuencias están vigentes en nuestro presente histórico, ya que individual y socialmente todavía se desconoce el paradero de muchos detenidos desaparecidos, en tanto que la localización, identificación y restitución de identidad a niños/as (hoy adultos/as) nacidos en cautiverio y apropiados por los militares y sus cómplices aún se encuentra pendiente.

Los documentales santafesinos como *producto de políticas de la memoria*

Cuando utilizamos la categoría *políticas de la memoria* nos referimos a la toma de decisiones del poder político y los gobernantes con respecto a temas relacionados con cuestiones del pasado. La tarea no carece de conflictos, sobre todo considerando que la construcción de la memoria no está ajena a intereses y clivajes donde entra en debate qué es digno de ser recordado, quiénes se arrogan el derecho y son dignos de recordar, qué visión se impone en el juego memoria/olvido sobre el pasado reciente.

Según plantea Jon Elster¹⁴, estas políticas conjugan una serie de decisiones legislativas, administrativas y judiciales. Por lo tanto, una política hacia el pasado debe contar con la gestión gubernamental sobre el manejo de las memorias en conflicto en el seno de la sociedad mediante la implementación de medidas políticas, económicas, jurídicas, sociales y culturales; la toma de decisiones debe funcionar en estos múltiples niveles e implicar la participación de diversos agentes y actores sociales.

14 Jon Elster, *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. (Buenos Aires: Katz Editores, 2006).

En sociedades como las nuestras, donde la implantación de un Estado burocrático autoritario¹⁵ y la aplicación del terrorismo de Estado han diezmando y marcado profundamente a la sociedad, el consenso y aceptación de políticas en torno al pasado reciente es sumamente complejo. Deben conllevar cierta reparación a las víctimas, para lograr una coexistencia pacífica en una sociedad dividida por las consecuencias del terror estatal, donde –además de existir un discurso oficial sobre ese pasado– puedan convivir otras memorias, sin producir un peligro para la estabilidad institucional. Por lo tanto, estas políticas deben ser *garantistas*: proteger un derecho, estimular su ejercicio y buscar consolidar el sistema democrático.

Como bien define Solís Delgadillo¹⁶, las *políticas de la memoria* son un conjunto de medidas políticas, instrumentadas desde el Estado, tendientes a interpretar el pasado y reparar a sus víctimas. Sin embargo, lo que está en juego en ellas no es el pasado, sino el presente, y la capacidad para integrar a ambos en el aquí y ahora como realidad de la que sea posible hablar.

Siguiendo el planteo de este autor, sostenemos que es posible dividir en tres tipos las *políticas de la memoria* vinculadas a los problemas irresueltos del pasado de aquellos países donde fue implantado el terrorismo de Estado en etapas recientes de la historia: las *simbólicas*, que son aquellas medidas destinadas a resarcir la memoria de las víctimas y sus familias, aunque van dirigidas al conjunto de la sociedad, mediante recordatorios en el espacio público (monumentos, plazas, nombres de calles, museos y expresiones de arte para mantener viva la memoria colectiva) y difusión educativa de los derechos humanos; las *de reparación*, reservadas para indemnizar a las víctimas directas y a sus familiares, hasta cierto grado de afinidad, y que pueden ser económicas o prestacionales; y las *de justicia*, encaminadas a establecer la verdad de los hechos y a crear condiciones propicias para juzgar y castigar bajo un debido proceso a los responsables de cometer crímenes políticos o de lesa humanidad bajo el auspicio de un régimen autoritario.

Según el breve desarrollo anterior, las políticas implementadas por el Estado provincial santafesino muestran cierta preocupación y preeminencia

15 O'Donnell, Guillermo. 1966-1973. *El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. (Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982).

16 Juan Mario Solís Delgadillo, «Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones». Instituto de Iberoamérica (España: Universidad de Salamanca, 2011). En línea. Consultado el 14 de febrero de 2015 en <www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_29/solis_delgadillo_mesa_29.pdf>.

de *políticas de la memoria* que oscilan entre las de *reparación*, de carácter económico (pensiones); de *justicia* (juicios) y *simbólicas*. En esta última variante aparece la estrecha imbricación entre políticas de la memoria y políticas culturales. Por un lado, la creación y puesta en funcionamiento del Centro Popular de la Memoria donde funcionaba un centro clandestino de detención, para constituirlo como un *lugar de memoria*¹⁷; por otro, el apoyo mediante convocatorias públicas y financiamiento para la producción de audiovisuales que representen y vehiculicen lo que sucede en el marco de las instancias judiciales en el desarrollo de los juicios por delitos de lesa humanidad, los que, además, fueron transmitidos de manera directa por internet¹⁸ y en pantallas en los alrededores de los juzgados federales y plazas públicas aledañas.

Algunas consideraciones finales

De manera sucinta y provisoria podemos sostener que, desde los audiovisuales auspiciados por el Estado provincial santafesino, se promueve la construcción de la memoria basada en el reconocimiento de la existencia de un Estado terrorista que implementó un plan sistemático de exterminio de sus ciudadanos. Se da, así, por tierra con las ideas que sostienen la *teoría de los dos demonios*, que ha dejado de ser una visión hegemónica sostenida desde el Estado –nacional y provincial– como política de la memoria.

Coincidiendo con lo planteado por Alonso, en torno al surgimiento y consolidación desde el Estado de una nueva configuración imaginaria, que promueve y sostiene la vía judicial como garantía de verdad, se apuntala la reactivación de la vía judicial en el esclarecimiento y condena a los responsables y cómplices para/con los diferentes mandos militares y civiles cómplices; ello mediante *políticas de la memoria* sustentadas en *políticas de justicia* pero que, en el caso de Santa Fe, van acompañadas con *políticas simbólicas*, que refuerzan y fortalecen la idea de la preeminencia de un Estado de derecho.

A partir del desarrollo de estas *políticas de la memoria* en el territorio provincial santafesino podemos evidenciar cierta coordinación entre la sociedad civil y el Estado en pos de concretar iniciativas culturales que conlleven a la producción y circulación de productos culturales, en este caso los medimetrajes documentales. Consideramos estas iniciativas

17 Pierre Nora, *Los lugares de la memoria*. 7 vols. (París: Gallimard, 1984-1993).

18 Las sesiones y audiencias podían verse en <www.santafe.gob.ar/multimedia> y <www.cij.gov.ar>

como ejemplos de lo sostenido por la socióloga Ana Wortman, quien plantea la necesidad de propuestas de políticas culturales en la Argentina actual. Y uno de los puntos fundamentales para ello implica coordinar las iniciativas de la sociedad civil con las intervenciones del Estado.

Como resultado de estas políticas se producen estos filmes que acercan una nueva forma de narrar/representar el pasado, porque recogen cuestiones sobre la militancia y restablecen la condición político-militante de los sujetos objetos de vejámenes y torturas; hablan sobre el presente, las secuelas en las familias, los hijos y la sociedad; rompen con las ideas estereotipadas de héroes y villanos; confieren y otorgan significativa relevancia a los juicios, superando la lectura de mero resarcimiento a la víctima y castigo al victimario. Igualmente resaltan la importancia social e histórica de estos juicios, enmarcándolos en la actuación de un Estado de derecho y valorándolos como instancias de justicia que implican a todos y no a un sector de la sociedad.

Estos filmes suponen una actualización sobre el tema de «la última dictadura cívico-militar argentina», complejizando la lectura del pasado, imbricando e interrelacionando relatos, dimensiones y contextos múltiples que convergen en estas representaciones de nuestro pasado reciente. En definitiva, persiguen la función esencial de toda práctica artística: actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles; producir cartografías de sentido, llevando a la quiebra de las formas de existencia en vigencia, desestructurando los binomios de víctima-victimario, héroes-estigmatización de la víctima.

Al actualizar nuevas perspectivas e idea-fuerzas se logra socializar las sensaciones, comunicando al colectivo social las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones, representaciones y significados. La tensión entre la multidimensionalidad del tiempo, pasado/presente/futuro es constante en estos audiovisuales: el pasado se reactualiza en cada testimonio, en cada uno de los capítulos, demostrándose la actualidad y significación constante de estos acontecimientos para/con nuestra sociedad.

Bibliografía

- ALONSO, LUCIANO. «Memorias sociales y Estado en Santa Fe, Argentina, 2003-2008», en revista *Política y Cultura* N° 31, México. Universidad Autónoma de México. 2009. Consultado el 14/02/2012 en: <<http://www.narrativas-memoria.com.ar/>>.
- _____. «Vaivenes y tensiones en la institucionalización de las memorias sobre el terror de Estado. El caso de Santa Fe, Argentina, entre 1983 y la actualidad», en *Cuadernos de Historia*, Serie Economía y Sociedad, N° 12, CIPFyH-UNC, Córdoba. 2011.
- APREA, GUSTAVO. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- CALVEIRO, PILAR. «Los usos políticos de la memoria», en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006. En <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/caeta/caeta.html>>.
- ELSTER, JON. *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- FELD, CLAUDIA. *Del estrado a la pantalla. Las imágenes a los juicios a los ex comandantes en Argentina*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- LONGONI, ANA. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2007.
- NINO, CARLOS. *Juicio al mal absoluto. ¿Hasta dónde debe llegar la justicia retroactiva en casos de violaciones masivas de los derechos humanos?* Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2015.
- NORA, PIERRE. *Los Lugares de la Memoria*. 7 vols. París: Gallimard, 1984-1993.
- O´DONNELL, GUILLERMO. *1966-1973 El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.
- _____. «Las Fuerzas Armadas y el Estado Autoritario del Cono Sur de América Latina», en *Estado y política en América Latina*, Norbert Lechner (comp.). México: Siglo XXI editores, 1985.
- RUSSO, PABLO y MAXIMILIANO DE LA PUENTE. *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur, 2007.
- SOLÍS DELGADILLO, JUAN MARIO. «Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones». Instituto de Iberoamérica (Universidad de Salamanca), 2011. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2015 en <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_29/solis_delgadillo_mesa_29.pdf>
- WORTMAN, ANA. «El desafío de las políticas culturales en la Argentina», en *Cultura, Política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. Argentina: Clacso Libros, 2005.
- _____. *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Argentina: Clacso. Libros, 2007.

Narrativas y representaciones

Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial¹

ANA LAURA LUSNICH²

Resumen

El artículo se propone conocer los aspectos generales y particulares de las relaciones transnacionales trazadas entre las cinematografías argentina y mexicana en el período clásico-industrial. Con estos intereses, se reconocen en primer lugar las principales estrategias económicas, financieras y textuales que reunieron a las dos cinematografías entre los años treinta y fines de los cincuenta. En segunda instancia son recompuestas las relaciones y conexiones planteadas en el ámbito de la fotografía y de la dirección de fotografía, de acuerdo con los agentes cinematográficos implicados y las modalidades estéticas que dominaron la época. En tercer lugar, es analizado un caso emblemático de producción transnacional que recoge el rodaje en Argentina de la dupla encabezada por los mexicanos Emilio Fernández (dirección) y Gabriel Figueroa (fotografía).

Palabras clave: relaciones transnacionales, cine clásico, fotografía.

-
- 1 El presente trabajo forma parte de una investigación grupal titulada «La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial», desarrollada en el marco de la Universidad de Buenos Aires.
 - 2 Doctora en Filosofía y Letras con mención en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesora adjunta de la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros textos, los libros *El Drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. (Buenos Aires: Biblos, 2007); y (junto a Pablo Piedras; editores y autores) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969*, Volúmenes I y II. (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009 y 2011).

Hacia una matriz cinematográfica transnacional

Entre 1930 y 1960, las cinematografías argentina y mexicana consolidaron un sistema de producción y de distribución caracterizado por su capacidad técnica y la calidad expresiva de las películas, y por haber alcanzado un posicionamiento central en los mercados de América Latina y de habla hispana en general³. Incluso es posible sostener que en esos años se forjó entre ambos países una matriz cinematográfica transnacional⁴, que implicó un amplio conjunto de relaciones e intercambios y la comunión de las identidades nacionales en diferentes niveles y aspectos.

En estas tres décadas estos vínculos, a su vez, atravesaron momentos de mayor o menor estabilidad y confraternidad, siendo factores que incidieron en estos vaivenes los intereses y necesidades de los países y de los mercados, así como la participación de otras potencias cinematográficas (España y Estados Unidos, fundamentalmente) que actuaron promoviendo políticas de fomento que tendían a quebrar o distanciar los lazos bilaterales mencionados⁵.

Con el interés de conocer los aspectos generales y particulares que abarcaron las vinculaciones argentino-mexicanas, este artículo está organizado en tres segmentos particulares. El primero está dedicado a reconocer las principales estrategias que reunieron a las dos cinematografías en el período clásico-industrial, con énfasis en los aspectos industriales y textuales. El segundo tiene como objetivo recomponer las relaciones y conexiones trazadas en el ámbito de la fotografía y de la dirección de fotografía, a partir de las personalidades implicadas y las formulaciones estéticas que dominaron la época. Finalmente, el tercero se aboca a un caso particular de producción transnacional que sintetiza las direcciones analizadas y propulsa la idea de la comunión binacional en diferentes

3 El período clásico-industrial en estas cinematografías está localizado desde los primeros años de la década de 1930 hasta promediar la del cincuenta. La institucionalización del medio cinematográfico, la consolidación del sistema industrial de producción y la normalización y regulación de los textos fílmicos son sus características centrales.

4 Will Higbee y Lim Song Hwee, «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational cinemas*, Volumen 1, nº 1 (2010).

5 En épocas de la Segunda Guerra Mundial, con la alineación de México en el grupo de los aliados y la neutralidad de Argentina, EEUU. promovió una política panamericanista que, en el campo del cine, se tradujo en el apoyo comercial y financiero a la industria mexicana. España no dejó de reconocer los vínculos históricos con América Latina, fomentando la identidad hispanoamericana. El exilio de intelectuales y artistas republicanos en épocas del franquismo fue otro motor que impulsó las relaciones entre España, México y Argentina.

direcciones y niveles: el filme *La tierra del fuego se apaga* (1955, 95 min., 35 mm, b/n), de Emilio Fernández, con fotografía de Gabriel Figueroa, realizado enteramente en Argentina.

En lo concerniente al tejido cinematográfico de carácter transnacional conformado en el período clásico-industrial, es necesario comprender la aptitud de las cinematografías argentina y mexicana en el diseño y la puesta en marcha de un amplio conjunto de prácticas industriales, comerciales y textuales que corroboran el afán por un impulso común. Si se parte de la clasificación propuesta por Déborah Shaw y Armida de la Garza⁶ para casos de transnacionalidad, es posible identificar la diversificación histórica de estas prácticas, incluyéndose desde el sonoro temprano en adelante las colaboraciones artísticas entre agentes cinematográficos de los dos países, producto de la movilidad creciente entre Argentina y México.

Para ello se implementaron las contrataciones artísticas de directores, guionistas, actores y técnicos, incluida la recepción activa de trabajadores de la industria que emigraban por razones políticas⁷. En función de estos tránsitos y residencias se desarrollaron otras dos estrategias de carácter industrial. Una de ellas fue la promoción de «parejas transnacionales», constituidas con intérpretes destacados de cada nacionalidad y que abonaban las conexiones identitarias mediante la cercanía entre prototipos e idiosincrasias nacionales⁸.

Otra estrategia consistió en impulsar a una serie de realizadores y actores destacados en sus países de origen que lograron conformar sólidas segundas fases de trabajo en la tierra de destino, procurando un fecundo sincretismo entre lo local y lo foráneo. Las trayectorias actorales de Libertad Lamarque, Niní Marshall y Luis Sandrini, intérpretes argentinos, y las de Luis Saslavsky y Tito Davison, realizadores que tuvieron una actividad asentada con éxito en México, ejemplifican la voluntad de las

6 Deborah Shaw y Armida de la Garza, «Introducing transnational cinemas», *Transnational cinemas*, Volume 1, nº 1 (2010).

7 Ejemplo emblemático, Libertad Lamarque emigró de la Argentina luego de las disputas con Eva Duarte al momento de la filmación de *La cabalgata del circo* (1945, 90 min., b/n) de Mario Soffici. Los filmes representados por la actriz en México sólo pudieron ser vistos en Argentina luego de la caída del poder de Juan Domingo Perón.

8 México fue promotor de estas parejas transnacionales: la argentina Zully Moreno formó parejas con Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Carlos López Moctezuma; Libertad Lamarque con Pedro Infante, Arturo de Córdova y Jorge Negrete; Tita Merello con Arturo de Córdova; Amanda Ledesma con Tito Guizar y Jorge Negrete; María Félix con el argentino Carlos Thompson.

cinematografías por asimilar a sus industrias personalidades de otras nacionalidades⁹.

Históricamente, la década del cincuenta abarcó otra serie de prácticas industriales y comerciales que vincularon de forma inédita a las dos cinematografías. Una de ellas fue la filmación de *remakes* de películas argentinas en México, con especial atención en una serie de comedias blancas y melodramas realizados en Argentina entre 1940 y 1955 y que, en el curso de la década siguiente, fueron recuperados en México apelando a la recepción alcanzada por las versiones originales en el mercado hispanohablante y, en gran medida, debido a la labor efectuada por directores que se desplazaron desde Buenos Aires a México e impulsaron la reinterpretación de estas textualidades (entre ellos Tito Davison y Tulio Demicheli)¹⁰.

Igualmente, los años cincuenta dieron origen a un sistema de coproducciones entre ambos países, propiciada por algunas productoras, en particular: Argentina Sono Film y la Empresa General Belgrano, de Argentina; Producciones Calderón, de México. Las coproducciones de esta década, seis efectuadas entre Argentina y México, una conjuntamente con España, aparecen como epítome de esta construcción transnacional, ya que se trata de emprendimientos con bases financieras mixtas, que conforman equipos técnicos y estelares muchas veces compartidos, hacen uso de las parejas transnacionales mencionadas, y cuyas historias se desplazan, en ocasiones, a locaciones de ambos países, tramando personajes y situaciones de gran afinidad. O más aún, como ha sido la propuesta de *Socios para la aventura* (1958, 92 min., 35 mm, color), de Miguel Morayta, interpretado por la mexicana Ana Luisa Peluffo y el argentino Alberto de Mendoza y filmado en Buenos Aires, Mar del Plata, Caracas, Río de Janeiro y México, ante la excusa de una trama sobre una nadadora involucrada en una intriga internacional. Este caso puede bien interpretarse como metáfora de la unidad de América Latina, al

9 Luis Saslavsky, originario de Italia, realizó una amplia carrera en Argentina. Luego de 1955, derrocado del gobierno Juan Domingo Perón, desarrolló su carrera en España y México, donde filmó cinco películas con gran éxito. Tito Davison, chileno, filmó primero en Argentina y luego se desplazó a México, para retornar a su país tardíamente.

10 Entre otros casos, se realizaron *remakes* de *La fuga* (1937, 92 min., 35 mm, b/n), de Luis Saslavsky; *Los martes orquídeas* (1941, 84 min., 35 mm, b/n), de Francisco Mugica; *El retrato* (1949, 75 min., 35 mm, b/n), de Carlos Schlieper, y *Cita en las estrellas* (1949, 85 min., 35 mm, b/n), del mismo Schlieper.

recomponer en un mismo relato locaciones y rasgos de identidad de varios de los países que componen la región¹¹.

Lo concerniente a la distribución y a la exhibición de películas entre Argentina y México se sistematizó una vez que el cine sonoro alcanzó estabilidad y creció la producción de filmes, constatándose entre 1930 y 1960 las cifras de 250 estrenos argentinos en México y de 300 estrenos mexicanos en Argentina¹². Los años de mayor movimiento fueron los comprendidos entre 1945 y fines de la década del cincuenta. Más allá del fenómeno comercial suscitado y de la constitución de un mercado transnacional de gran envergadura, la circulación de las películas activó un tipo de recepción productiva que impulsó el conocimiento e interés de los agentes cinematográficos –y del público en general de los países– por las historias, personajes e iconografías, los que fueron reconocidos como cercanos e incluso propios. Si se tienen en cuenta aspectos generales y específicos del entramado textual consolidado en la etapa tratada, una de las motivaciones que impulsó a las dos cinematografías fue la coexistencia de las aspiraciones cosmopolitas y vernáculos que en el campo cinematográfico se tradujo en una aproximación al modelo de Hollywood mediante perspectivas y componentes nacionales.

La apropiación de los géneros populares y de las tradiciones culturales provenientes del campo del teatro, la literatura, la música y el cancionero, en el sonoro temprano, y la posterior emergencia de géneros autóctonos que presentaron rasgos iconográficos y simbólicos comunes, esbozaron lineamientos expresivos y de identidad vinculantes. Destacan la construcción del universo rural como sinónimo de la Patria (así lo atestiguan los géneros conocidos como drama social-folclórico, en Argentina, y comedia ranchera, en México), o la aceptación de una estética del consuelo, desplegada por el género melodramático, que establecía una dicotomía extrema entre los sectores populares y los pudientes y reservaba los valores positivos de la humildad y la resignación a los primeros (especialmente, a las madres y mujeres sufridas que poblaron los filmes mexicanos y argentinos de la época)¹³.

11 La mayoría de las coproducciones fueron filmadas por Miguel Morayta Martínez, realizador de origen español nacionalizado mexicano.

12 Estas cifras surgen de un relevamiento realizado por los integrantes del equipo de investigación del proyecto en curso en la publicación *El Heraldo de Cine*, de Argentina, y en revistas y bases de datos mexicanas.

13 Para más detalles sobre el desarrollo del melodrama en el cine de América Latina se recomienda leer: Carlos Monsiváis, *Se sufre porque se aprende: de las variedades del melodrama en América Latina, Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (Buenos Aires: Manantial, 2006).

La transferencia de la tecnología y de los saberes entre los especialistas

Este panorama transnacional implicó, en gran medida, la transferencia de tecnología y de saberes de los especialistas entre los países. En la etapa estudiada, las cinematografías argentina y mexicana alcanzaron altos estándares de calidad en sus diferentes aspectos (guión, fotografía, sonido y musicalización, montaje, escenografía), situación que debe interpretarse a la luz de los tránsitos y desplazamientos que caracterizaron la producción cinematográfica de estos años, y de los requerimientos, cada vez más exigentes, de los mercados. El conocimiento de métodos y técnicas modernas, referidas a cada uno de los rubros, y la posibilidad de disponer de equipos e insumos actualizados contribuyó al mejoramiento de la factura material de las películas. Dicha información y conocimientos adquiridos implicaron, para algunos de los técnicos y especialistas, la conformación de estilos propios que produjeron o se asociaron a universos ideológico-simbólicos nacionales y transnacionales específicos.

La fotografía y la dirección de fotografía, aspectos sobre los cuales el artículo se enfoca a continuación, conforman indudablemente un campo configurado a partir de las relaciones entabladas entre especialistas de múltiples nacionalidades. Una reconstrucción detallada de estas asociaciones implica, al menos, identificar cuatro direcciones asumidas de forma sistemática a medida que avanzaba la producción de cine sonoro: los viajes de estudio que argentinos y mexicanos efectuaron en Hollywood, punto de referencia central en estos años; las contrataciones de técnicos de ambas nacionalidades por estudios y casas productoras de los Estados Unidos y de España, preferentemente; la residencia transitoria o permanente de destacados especialistas en la materia en México y Argentina, procedentes de los polos cinematográficos de la época: Estados Unidos, España, Unión Soviética y Alemania, entre los principales; y la adquisición de equipamiento y de película de última generación.

Como ejemplo, en su estadía en Hollywood el mexicano Gabriel Figueroa tomó contacto con las novedades tecnológicas en el sector, efectuando una compra de materiales que incluyó reflectores de arco, lámparas, película Eastman Super X, cámaras Bell & Howell y Mitchell, generadores eléctricos, *switches*, cohetes de humo, bombas, un *dolly* Velocilator, lentes de diferentes calibres, una impresora, una moviola

con proyector, una montadora de negativos, entre otros suministros¹⁴. Dado que no existían escuelas o centros de formación, las estrategias de aprendizaje incluyeron la práctica y el entrenamiento concreto en los sets de filmación, en tanto los aspirantes a camarógrafos y directores comenzaban como iluminadores y fotógrafos; y la tradición oral de los saberes en la materia, puesta en marcha por los especialistas extranjeros. La fluida circulación de técnicos y conocimientos permitió a los especialistas argentinos y mexicanos contactarse con personalidades externas que les facilitaron el ingreso a la industria de sus países; a su vez que incentivó de forma concreta la recepción productiva de las principales tendencias fotográficas y plásticas a nivel mundial.

La conformación del campo de la fotografía y de la dirección de fotografía en Argentina abarcó las décadas del treinta y del cuarenta, momento en que llegan al país especialistas de diferentes orígenes: Bob Roberts (Estados Unidos), John Alton, Américo Hoss (de Hungría), Francis Boeniger (Suiza), José María Beltrán, José Suárez (ambos procedentes de España), Pablo Tabernero, Gerardo Húttula (de Alemania), Fluvio Testi, Humberto Peruzzi (de Italia) y Ricardo Younis (Chile). Prontamente se sumaron a este conjunto profesionales argentinos que lograrían destacadas trayectorias: Alberto Etchebehere, Antonio Merayo, Mario Pagés, Alfredo Traversa.

Originario de Hungría, con una posterior trayectoria en la industria estadounidense, quien inició la «cadena educativa» en el país fue John Alton, contratado en el momento en el que eran construidos los estudios Lumiton. Con Alton, Boeniger, Tabernero y Húttula *«se instala una corriente expresionista que perdurará largo tiempo y que será el estilo y la estética predominante en gran parte de las películas prestigiosas argentinas del período industrial»*¹⁵.

La intervención de estos profesionales en películas de los estudios más importantes de la época (Lumiton, EFA, Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados, Estudios San Miguel, Pampa Film) determinó la pronta expansión de estos lineamientos estéticos, que tuvieron la posibilidad de concretarse gracias a la actualización de la tecnología, con la incorporación en los estudios de todo tipo de *spots* y soportes (faroles de luz dirigida a gran escala, fuerzas de luz destinadas a los

14 Datos precisados por Héctor Orozco, «Cuando viajan las estrellas», Revista *Luna Córnea*, N° 32 (2008).

15 Elena Goity, «La fotografía en el cine argentino», en Claudio España (director), *Cine argentino. Industria y clasicismo I* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000).

escenarios artificiales, las pasarelas y los puentes), en tanto pudieron adquirirse cámaras novedosas y película altamente sensible¹⁶. Asimismo, estos años implicaron innovaciones en las filmaciones efectuadas en locaciones, mediante recursos inusuales y escenas de gran envergadura que involucraban el registro del arreo de ganado a gran escala y el empleo expresivo de los designios naturales de la provincia de Mendoza, como fue el caso de la realización de *El camino de las llamas* (1942, 92 min., 35 mm, b/n) de Mario Soffici y con dirección de fotografía de Francis Boeniger.

En México, el área referida a la fotografía y la dirección de fotografía asumió dimensiones realmente destacables en la etapa estudiada, ya que la circulación de profesionales desde y hacia Hollywood fue mayor, en tanto el país fue receptor de creadores destacados a nivel mundial. Así lo ha puesto en evidencia la estadía en el país del equipo formado por Sergei Eisenstein y Edward Tissé, que captó la atención de intelectuales mexicanos de variadas disciplinas.

Tres fotógrafos, nacidos en Canadá (Alex Phillips) y Estados Unidos (Jack Drapper y Ross Fischer), han sido considerados pilares de la industria cinematográfica mexicana, no sólo por afincarse o permanecer largo tiempo en el país, sino por la eficacia del aprendizaje oficiado mediante la transferencia oral y la promoción de jóvenes especialistas en la industria estadounidense. En estos tres casos, se trató de técnicos que llegaron a México con una actividad probada y reconocida en Hollywood, para asimilarse a las realizaciones nacionales de corte fundacional. Como ejemplo, Alex Phillips participó de la filmación de *Santa* (1931, 81 min., 35 mm, b/n), de Antonio Moreno, considerada la primera película con sonido sincrónico del país, para la cual planificó un diseño mixto de iluminación compuesto por una luz motivada (con gran cantidad de focos que alumbran de acuerdo con la posición lógica de las fuentes empleadas) y una luz pictoralista (que venía de su experiencia como fotógrafo de estudios y retratista e implicaba el uso de disolvencias, sobreimpresiones, un lente *soft* que daba una imagen de bordes difuminados y una atmósfera especial que evadía el naturalismo)¹⁷.

16 Esta situación perduró en Argentina hasta que se desató la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, con el cierre de las importaciones de equipos y películas desde Estados Unidos y otros puntos cinematográficos europeos, los estudios vieron envejecer sus instalaciones y equipamientos.

17 Elisa Lara Chávez y Elisa Lozano, *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011* (México DF: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011).

Los vínculos entre lo propio y lo foráneo sellaron relaciones que se tradujeron en nuevas búsquedas expresivas, pudiéndose reconstruir el panorama de los traslados de los fotógrafos y los directores de fotografía extranjeros a partir de los tres nombres señalados, además de los viajes cortos efectuados por Paul Strand (Estados Unidos), Max Lizst (Austria), Arthur Martinelli (Italia) y Edward Tissé (Rusia). Los especialistas locales fueron asimismo numerosos; muchos de ellos tuvieron inserción en la industria estadounidense, otros incidieron en la construcción de imágenes propias. Entre 1930 y fines de la década del cincuenta desarrollaron la actividad con reconocimiento local y del exterior Ezequiel Carrasco, figura crucial en el pasaje del silente al sonoro; Gabriel Figueroa, Gilberto, Raúl y Agustín Martínez Solares, Guillermo Baqueriza, Víctor Herrera y Agustín Jiménez, entre tantos otros.

En lo concerniente a los puntos de convergencia que Argentina y México presentaron en las décadas tratadas en el plano de la fotografía y de la dirección de fotografía, de acuerdo con lo expresado, quienes se desempeñaron en estos rubros poseyeron una sólida erudición técnica, situación que les permitió desempeñarse en diferentes roles que incluyeron desde la fotografía fija a la dirección de fotografía, la iluminación y, en algunos casos, la dirección. Como había sido su marca de formación, la actividad de estos especialistas implicó la transferencia de los saberes hacia el interior de Latinoamérica, mediante las contrataciones de especialistas entre Argentina y México (entre otros, Gabriel Figueroa en Argentina), o por otros países cercanos (Chile, Venezuela, Cuba); tanto como su difusión en un plano transregional, tramada a partir de sus participaciones en Estados Unidos y España preferentemente.

Una segunda particularidad, no ajena a otros horizontes cinematográficos y que propulsaba los lineamientos de una política autoral, ha sido la constitución de duplas o grupos de trabajo, situación que afirmó los vínculos interpersonales de los equipos, así como la posibilidad de establecer programas de trabajo a largo plazo. Así lo demuestran las asociaciones en Argentina entre Antonio Merayo y Daniel Tinayre, Alberto Etchebehere y Luis Saslavsky, Bob Roberts y Lucas Demare, Pablo Tabernero y Mario Soffici, y las reconocidas filiaciones entre Agustín Jiménez y Fernando de Fuentes, y entre Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, en México.

Como ejemplo paradigmático, Figueroa y Fernández trabajaron juntos durante 13 años en 23 películas *«desarrollando una estética nacionalista que tuvo sus mejores frutos con cintas como La perla (1945), Enamorada (1946),*

Río Escondido (1947), Salón México (1948) y Pueblerina (1948)»¹⁸. Las matrices expresivas que ambas naciones reconocen en estas décadas en el campo de la fotografía componen otro de los aspectos comunes. Argentina y México, por los desplazamientos señalados y la recepción productiva de los filmes internacionales en los países, se nutrieron del cine estadounidense clásico y del cine alemán expresionista, escenario al que se sumó, particularmente en México, el cine soviético.

Por otra parte, todo un conjunto de especialistas en el área fue permeable a las tradiciones locales, provenientes del campo de la plástica: el grabado, la pintura paisajista, el muralismo. De acuerdo con estos antecedentes, es posible apreciar que un segmento importante de la producción argentina y mexicana de la época optó por revalorizar el concepto de «composición» (aspecto determinante en la estructuración de la obra filmica, asociado a la producción de una unidad orgánica, que permite ordenar los elementos conceptuales, visuales y técnicos necesarios para narrar una historia) y la utilización de «sistemas de iluminación» que ofrecían un elemento de apoyo adicional al estado emocional de los personajes o al curso dramático de la historia.

Las enseñanzas de Gregg Toland —su enfoque en profundidad—, introducido en América Latina por una serie de fotógrafos procedentes de Estados Unidos, y especialmente asimilado por Gabriel Figueroa durante su permanencia en Hollywood¹⁹, y el diseño de luces de calidad y textura duras, provisto por el expresionismo, con el uso de película ortocromática de baja sensibilidad que obligaba a sobreiluminar de forma artificial, y las composiciones que quebraban la perspectiva monocular y exploraban múltiples puntos de cámara (picado-contrapicado), fueron algunos de los

18 Charles Ramírez Berg, Charles, «La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa», en Gustavo García y David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México DF: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001), 110.

19 Hollywood aportó su estilo de iluminación motivada que, de acuerdo con el devenir temporal y las intenciones de los directores y fotógrafos, se apegó a dos motivaciones centrales coincidentes con el empleo de un enfoque nítido (*sharp-focus*) o de una apariencia más suave y difusa de las formas (*soft-focus*). Luego, con Toland, el enfoque profundo (*deep-focus*) se transformó en un estilo coherente, sustentado en dos principios centrales: el dramatismo, que se extendía a los conjuntos o a la totalidad del espacio dramático, y el inusual uso de la toma larga o plano secuencia. Para más datos, ver David Bordwell, Janet Staiger, Janet y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1997).

elementos que incidieron en los fotógrafos latinoamericanos estudiados de forma palpable y concreta²⁰.

El tercer vértice lo constituyó el cine soviético, particularmente en México, con la estadía de Sergei Eisentein (director y guionista), Grigory Alexandrov (asistente y coguionista) y Edward Tissé (camarógrafo) entre 1930 y 1932, durante 14 meses, con motivo de la inconclusa filmación de *¡Que viva México!* (1932, 103 min., 35 mm, b/n)²¹ y, luego, como producto de la radicación en el país del director Arcady Boytler. Este cine aportó un tipo de composición abstracto-pictórica, que concebía a los objetos y personajes con un sentido estructural y constructivo; fueron Gabriel Figueroa, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Augusto Jiménez quienes desarrollaron estos principios en el plano nacional²².

Por otro lado, la tradición plástica nacional y regional intervino de forma productiva en toda una serie de fotógrafos activos en ambos países, siendo la pintura paisajista y de corte histórico una de las matrices recuperadas por Antonio Merayo, Bob Roberts, Mario Pagés y José María Beltrán, todos ellos partícipes en emblemáticos filmes argentinos localizados en parajes

20 Los fotógrafos alemanes Karl Freund y Fritz Arno Wagner, presentes en películas expresionistas y luego en producciones estadounidenses, una vez que emigraron a Hollywood a causa del nazismo, incidieron en el cine argentino y mexicano con sus innovadores postulados: Freund y otros dos colegas (Gunther Rittau y Walter Ruttmann) realizaron la fotografía de la emblemática *Metrópolis* (1927, 153 min., 35 mm, b/n), de Fritz Lang; en tanto Wagner, con Gunter Kramp, intervinieron, entre otros filmes, en el reconocido *Nosferatu* (1922, 94 min., 35 mm, b/n), de Murnau. Con el cambio de década, el expresionismo sería recuperado fuertemente por Gabriel Figueroa y Agustín Jiménez en México, y Pablo Tabernero y Antonio Merayo en Argentina. Como sostuvo María Teresa Garrido Lemini para el caso de Figueroa: «se ve impactado por esta escuela que mantenía una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas, la arquitectura». Ver María Teresa Garrido Lemini, *Vida y obra del camarógrafo Gabriel Figueroa y su importancia y trascendencia en la cinematografía nacional e internacional*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Intercontinental (México: Ed. M.T.G.L., 1992), 118.

21 El filme abarcaba un prólogo, cuatro segmentos individuales (Zandunga, Fiesta, Maguey, Soldadera) y un epílogo. Sobre el material original se hicieron numerosos montajes posteriores. Todos ellos son detallados por Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura, 1997).

22 Los historiadores sostienen que Eisenstein operó como intermediario entre el muralismo y las artes plásticas mexicanas de vanguardia y el cine nacional. Demostrando un genuino interés en la cultura mexicana, se interiorizó en la tradición pictórica del país y planificó su película a partir de una serie de recursos que, a posteriori, retroalimentarían las posturas estilísticas en el campo de la fotografía local: las composiciones en exteriores, el empleo de acercamientos notorios a los personajes, la descontextualización de los objetos de su espacio cotidiano, los encuadres audaces, la claridad y la definición de las formas.

rurales del norte y del sur del país²³. De las propuestas de los pintores que, en la segunda mitad del siglo XIX, produjeron un registro visual de los procesos históricos que se extendieron desde la emancipación del poder español a la conquista del desierto (Carlos Morel, Juan Manuel Blanes, Ángel Della Valle, Cándido López, Prilidiano Pueyrredón), el cine heredó una perspectiva romántica que contenía los rasgos representativos de la pampa, la iconografía gestada en torno al enfrentamiento con el indio, la posesión de la tierra, la población del desierto, el registro de las costumbres del gaucho, la glorificación de las gestas militares.

Este tipo de pintura que, de acuerdo con Laura Malosetti Costa y Martha Pehnos²⁴, determinó que el paisaje pampeano constituyera un todo inescindible con el drama que se desarrollaba en él, está asociado a una serie de motivos y procedimientos técnicos que incidieron de forma manifiesta en el plano de la cinefotografía. Entre estos se encuentran el empleo de planos generales, niveles de profundidad, contrastes y efectos de luz, la gestualidad pronunciada y un constructo iconográfico variado extendido a componentes del paisaje, pero también a las huellas de la civilización (planicies, cielos, ranchos, ganado, alambrados).

En el cine mexicano, quien propuso un diálogo enriquecedor con la producción plástica y muralística local fue sin lugar a dudas Gabriel Figueroa²⁵. Si bien participó de filmes que adscribieron a diferentes géneros y espacios dramáticos, Figueroa forjó una mirada «paisajista/expresiva» que «sobresale por su composición geometrizable y por el tratamiento del paisaje»²⁶. El estilo visual que lo caracterizó, en especial en aquellas películas que tuvieron la dirección y el sello autoral de Emilio Fernández —*Flor silvestre* (1943, 94 min., 35 mm, b/n), *María Candelaria* (1944, 102 min.,

23 Antonio Merayo fue fotógrafo de *Malambo* (1942, 90 min., 35 mm, b/n), de Alberto de Zavallía; Bob Roberts intervino en *La guerra gaucha* (1942, 90 min., 35 mm, b/n), de Lucas Demare; en *Pampa bárbara* (1945, 112 min., 35 mm, b/n), de Lucas Demare y Hugo Fregonese, y en *Surcos de sangre* (1959, 90 min., 35 mm, b/n), de Hugo del Carril; Mario Pagés en *Los isleros* (1951, 112 min., 35 mm, b/n), de Lucas Demare, y José María Beltrán en *Las aguas bajan turbias* (1952, 92 min., 35 mm, b/n), de Hugo del Carril.

24 Laura Malosetti Costa y Martha Pehnos, «Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa», en *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: Coedigraf, 1991).

25 Gabriel Figueroa se inició como retratista, dedicándose luego a la fotografía fija de cine y a la fotografía gráfica y publicitaria. Luego se incorporó a la compañía Clasa (Compañía Latinoamericana S.A.), que le otorgó una beca de estudios en Hollywood, donde estudió con Gregg Toland. En agosto de 1936 comenzó como director de fotografía en *Allá en el rancho grande* (1936, 95 min., 35 mm, b/n), dirigida por Fernando de Fuentes.

26 Hugo Lara Chávez y Elisa Lozano, *Lucas, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011* (México DF: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011), 28.

35 mm, b/n), *Enamorada* (1946, 99 min., 35 mm, b/n), *La perla* (1947, 85 min., 35 mm, b/n), *Río Escondido* (1948, 110 min., 35 mm, b/n) y *Salón México* (1949, 95 min., 35 mm, b/n), entre otras—, estuvo basado en la elaboración de imágenes que privilegiaban la abstracción, sin dejar de ser miméticas.

En lo relativo a las técnicas y procedimientos, producto del sincretismo de múltiples fuentes plásticas y cinematográficas, locales y extranjeras, es posible visualizar la apropiación de la perspectiva curvilínea planificada por Gerardo Murillo para el campo del paisajismo mexicano y que, frente a la perspectiva lineal tradicional, enfatizaba las formas esféricas de la naturaleza. Mediante el empleo de filtros infrarrojos, que reducían la niebla, y de lentes gran angular de 25 mm, que daban a las líneas del horizonte una ligera curvatura, Figueroa hizo uso de la perspectiva curva, captando la mayor cantidad posible de cielo y multiplicando los puntos de fuga²⁷. De forma complementaria, de las corrientes muralistas —en particular de Orozco, Rivera y Siqueiros— recuperó los escorzos oblicuos y perpendiculares que registran con gran dramatismo a los sujetos marginados (indios, campesinos, mujeres, trabajadores), tanto como los componentes iconográficos tradicionales: cielos, maguey, calaveras, canoas.

La Tierra del Fuego se apaga: las múltiples variables de la transnacionalidad

En el tejido cinematográfico transnacional comentado, *La Tierra del Fuego se apaga* (Emilio Fernández, 1955, 95 min., 35 mm, b/n, con estreno en Buenos Aires el 1 de septiembre) aparece como un caso de «transnacionalidad fuerte»²⁸, por lo que permite presentar una serie de conclusiones tentativas acerca de la vigencia, en la época estudiada, de una interconectividad múltiple entre los dos países. El filme se constituye a partir de una serie amplia de prácticas económicas e industriales que convocan a ambas naciones, capitalizando los saberes y las experiencias de los diferentes agentes cinematográficos implicados, a su vez que incluye otros aspectos vinculantes extendidos a las esferas de lo textual y lo cultural.

27 Charles Ramírez Berg, «La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa», en Gustavo García y David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (DF México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001).

28 Mette Hjort, «On the plurality of cinematic transnationalism», en K. Newman, y N. Durovicova, (Editores), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Londres: Routledge/ American Film Institute Reader, 2009).

La producción pertenece a los Estudios Mapol, empresa fundada en Argentina en 1948, y la comercialización fue emprendida por la Distribuidora Argentina de Films (D.A.F.). Mapol contrató el equipo compuesto por Emilio Fernández (dirección) y Gabriel Figueroa (fotografía), reconocido para esa fecha a nivel internacional. La película fue realizada bajo los términos de la ley de cine 13651 de 1949, proclamada durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, que establecía –entre otras regulaciones– la obligatoriedad de exhibición de filmes argentinos en una cuota más alta a la habitual, y la facultad de otorgar beneficios extraordinarios a aquellas que trataran temas de corte nacional y que se nutrieran de la tradición cultural local²⁹.

Adoptando la ya probada estrategia de la pareja transnacional, el filme extiende la coparticipación de intérpretes de variadas nacionalidades al plantel de actores secundarios. Los protagonistas son Ana María Lynch (reconocida actriz argentina que tuvo estancias en México, Cuba y Estados Unidos) y Erno Crisa (actor italiano que debutó en 1944 y participó en dramas históricos y melodramas en Italia, Francia y los Estados Unidos). El elenco se completa con actores argentinos (Eduardo Rudy, Duilio Marcio), mexicanos (Berta Moss, Armando Silvestre), e incluso con un actor de origen chileno que desarrolló parcialmente su carrera en Argentina (Enrique Vico).

El crisol de nacionalidades se justifica en el plano narrativo, en el momento en que el personaje que oficia como narrador (Nicasio Vega, el contrabandista que provee de víveres) expone la hipótesis que asegura que el sur de la Argentina ha sido históricamente un territorio abierto a la aventura y a la circulación de personas de distintas procedencias. Por otra parte, del protagonista masculino (Malambo/ Erno Crisa), se dice que es extranjero pero no se especifica su origen, neutralizándose en el plano interpretativo los giros idiomáticos y su pronunciación. La naturaleza transnacional del reparto se replica en la convocatoria de especialistas argentinos y mexicanos en otros rubros técnicos: el guión fue realizado por Emilio Fernández y por el argentino José Ramón Luna, sobre un texto homónimo del escritor chileno Francisco Coloane Cárdenas, publicado en 1945. La dirección musical comprende la participación de Antonio Díaz Conde (músico español radicado en México y colaborador de Fernández en otros filmes) y del argentino Víctor Buchino; siendo la canción principal de la película una zamba, propiedad de Julio Molina

29 Algunos comentarios sostienen que fue producido por un ministro de Perón, Antonio Benítez, debido a que la actriz Ana María Lynch era su amante.

Cabral, titulada *La nochera*. Por su parte, el campo de la fotografía contó con la dirección de Gabriel Figueroa, al que se sumaron tres asistentes argentinos: Daniel López, Ignacio Romero y Pablo Ríos.

En lo relativo al planteo genérico y narrativo, el filme expone una serie de acuerdos que comprenden la adecuación de la obra literaria de base, a los principios de los relatos de frontera publicados en Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, en consonancia con uno de los géneros de larga tradición en el cine mexicano, la intriga sentimental, y particularmente el personaje femenino central, fueron organizados de acuerdo con los conflictos y tópicos propios del «cine de cabareteras». En un esfuerzo por sintetizar los diferentes proyectos narrativos, de la obra de Coloane Cárdenas fueron eliminadas las referencias marcadamente autobiográficas del relato, conservándose la adhesión a un realismo que exhibe las condiciones extremas de las tierras australes, las analogías planteadas entre los hombres y las bestias, y el primitivismo de las relaciones humanas³⁰.

Estos lineamientos aparecen atravesados por el conflicto civilización/barbarie y la referencia a una etapa fundacional de la historia argentina, situada en la época cuando se desarrollaba la Conquista del desierto, conjunto de expediciones militares que, en las últimas décadas del siglo XIX, estuvieron dedicadas a la apropiación de las tierras y el exterminio del indio. Determinante en los relatos de frontera producidos por Estanislao Zeballos, Lucio V. Mansilla, Federico Barbará, Álvaro Barros y Ezequiel Martínez Estrada, entre otros autores, el conflicto civilización/barbarie está concentrado en el filme analizado en las relaciones humanas, inestables y marcadas por la codicia, establecidas entre un puñado de hombres y mujeres que habita la provincia de Tierra del Fuego, en un momento de clara inestabilidad política.

El filme se nutre de las representaciones espaciales preponderantes en el género, para el cual la frontera se concibe asociada al desierto, un espacio libre y abierto a múltiples posibilidades. Más allá de los problemas de corte político y económico esbozados, y que explican entre otras cosas que el protagonista abandone el nombre y origen dados por Coloane (Julius Popper, aventurero rumano dedicado a la explotación del oro), por el apodo de Malambo y por una incipiente dedicación a la cría de ovejas, el filme hace hincapié en el desarrollo de la intriga sentimental, incorporando al entramado textual algunos de los parámetros centrales de un género que Emilio Fernández había

30 David Petreman, *La obra narrativa de Francisco Coloane* (Santiago: Universitaria, 1988).

transitado en varias oportunidades (*Las abandonadas*, 1944, 97 min., 35 mm, b/n; *Salón México*, 90 min., 35 mm, b/n, 1948). Mediante esta intriga, Malambo, prototipo del hombre parco y de valores firmes, que vive en un rancho, aislado de la civilización, decide rescatar de una red de prostitución a una mujer de la cual se enamora.

Resulta de interés señalar que el cine de cabareteras mexicano estuvo caracterizado por ser un género netamente urbano, que localizaba sus historias en los barrios pobres de la ciudad, y daba cuenta de la posición conflictiva que ocupaba la mujer en la época postrevolucionaria, obligada a la supervivencia económica personal (e incluso familiar), y a su vez determinada por una moral que remarcaba la importancia de preservar los valores tradicionales de la maternidad, la castidad y la obediencia³¹. *La Tierra del Fuego se apaga* recoge estos conflictos y los reinterpreta a la luz de los dramas de frontera. Si bien por su arquitectura y diseño interior la representación del burdel corresponde a un escenario citadino y nocturno, similar al esbozado por Fernández y Figueroa en *Salón México*, la prostituta es presentada como una mujer forzada por los infortunios económicos y la mala fe de sus proxenetas, en tanto su redención por parte del protagonista esboza esa otra faceta femenina, la de la madre virtuosa, germen de la civilización y la familia.

Para concluir, el planteo fotográfico y visual del filme certifica que las fuerzas transnacionales implicaron el intercambio de las competencias y de la tecnología entre los países, así como la adecuación a un entorno geográfico complejo que demandó el hallazgo de soluciones concretas a las inclemencias naturales. En el plano técnico, el equipo liderado por Gabriel Figueroa debió superar la ausencia de luz eléctrica en las escenas filmadas en exteriores, y la imposibilidad de utilizar, debido al fuerte viento, las pizarras de luz reflejada por el sol. Con la intención de remediar estas adversidades, Figueroa encargó a los laboratorios Alex de Buenos Aires, película de gama 10, un material de alta calidad que aumentaba proporcionalmente la escala de grises, permitía filmar

31 De acuerdo con los historiadores, el género actualiza la leyenda de la Malinche en el campo del cine, construyendo una figura femenina caracterizada por la traición y la codicia. Fueron maestros de este género, además de Emilio Fernández, Julio Bracho y Fernando de Fuentes. Para más detalles, ver Joanne Hershfield, «La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro», en Gustavo García y David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México DF: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001).

desde la mañana a la noche de forma regular, y aseguraba una imagen nítida, abierta a los contrastes³².

El diseño fotográfico recuperó la eficiencia de las composiciones orgánicas y el uso dramático de la luz, dos de los lineamientos claves en el campo de la cinefotografía argentina y mexicana del período clásico-industrial, en tanto los postulados del paisajismo pictórico y la formulación del universo iconográfico implicó la adaptación de los conocimientos y saberes personales a un universo geográfico y plástico extendido hacia el campo de lo transnacional y lo regional.

Figueroa adecuó los aspectos centrales de su estilo, con especial atención en aquellos que se adaptaban al registro del paisaje austral de la Argentina: la composición en profundidad de campo, combinada con una compleja puesta en escena que determina el desarrollo de acciones en los diferentes planos y un encuadre nítido y definido de todas las figuras; la preponderancia de las tomas de ángulo bajo, que tienden a desequilibrar las distancias situando la línea del horizonte en un borde inferior y a amplificar el espacio aéreo; el empleo de figuras en primer plano, al lado derecho o izquierdo del cuadro; y la composición dialéctica y armónica de los elementos fotográficos e iconográficos (claro/oscuro, primer plano/fondo, planicies/montañas, playa/mar, tierra/aire, nubes/cielo).

En sus rasgos particulares, las escenas filmadas en los interiores dramáticamente significativos (rancho, boliche, prostíbulo) exacerbaban el empleo de una iluminación de clave alta y la composición en profundidad de campo, enfocando, como ejemplo, una pelea masculina en simultaneidad con un baile de tango. Por su parte, las escenas que transcurrían en exteriores conciliaban los recursos que habían propulsado el éxito internacional del fotógrafo (las tomas en ángulo bajo, el dinamismo de las nubes en movimiento por el viento), reelaborándose la presentación del paisaje en un diálogo abierto con las representaciones que el cine argentino había propulsado en esa época de las zonas rurales y remotas de la Argentina³³. Bajo estas coordenadas, la propuesta fotográfica y visual surge de este encuentro entre lo propio y lo foráneo.

32 Datos aportados por María Teresa Garrido Lemini, *Vida y obra del camarógrafo Gabriel Figueroa y su importancia y trascendencia en la cinematografía nacional e internacional*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (México: Universidad Intercontinental-Ed. M.T.G.L., 1992).

33 Nos referimos, entre otros, a los filmes *Malambo*, *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara* y *Surcos de sangre*.

Por los rasgos compositivos, la apelación al paisaje agreste, si bien estilizado; el retrato de sujetos marginados de la civilización y la configuración de una iconografía que mantenía filiaciones muy cercanas con la vigente en los filmes mexicanos de corte rural, es posible sostener que en él se conforma un universo expresivo-cultural que acerca de forma inédita a los países.

Bibliografía

- BORDWELL, DAVID; JANET STAIGER y KRISTIN THOMPSON. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO. *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara - Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- GARRIDO LEMINI, MARÍA TERESA. «Vida y obra del camarógrafo Gabriel Figueroa y su importancia y trascendencia en la cinematografía nacional e internacional». Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Intercontinental. México: Ed. M.T.G.L., 1992.
- GOITTY, ELENA. «La fotografía en el cine argentino». En Claudio España (Director): *Cine argentino. Industria y clasicismo I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- HEREDERO, CARLOS y EDUARDO RODRÍGUEZ MERCHÁN. (Directores). *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011.
- HERSHFIELD, JOANNE. «La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro». En Gustavo García y David Maciel: *El cine mexicano a través de la crítica*. DF México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001.
- HIGBEE, WILL y LIM SONG HWEE. «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational cinemas* 1 (2010).
- HJORT, METTE. «On the plurality of cinematic transnationalism». En K. Newman y N. Durovicová (Editores): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres: Routledge/American Film Institute Reader, 2009.
- LARA CHÁVEZ, HUGO y ELISA LOZANO. *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011*. México DF: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.
- MALOSETTI COSTA, LAURA y MARTHA PEHNOS. «Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa». *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores del Arte. Buenos Aires: Coedigraf, 1991.
- MONSIVÁIS, CARLOS. «Se sufre porque se aprende: de las variedades del melodrama en América Latina». *Educación la Mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

- OROZCO, HÉCTOR. «Cuando viajan las estrellas». Revista *Luna Córnea* 32 (2008).
- PETREMAN, DAVID. *La obra narrativa de Francisco Coloane*. Santiago: Universitaria, 1988.
- RAMÍREZ BERG, CHARLES. «La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa». En Gustavo García y David Maciel: *El cine mexicano a través de la crítica*. DF México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001.
- RUSSO, GUILLERMO y ANDRÉS INSAURRALDE. *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Tomos I y II. Buenos Aires: Prosa Amerian Editores, 2013.
- SHAW, DEBORAH y ARMIDA DE LA GARZA. «Introducing transnational cinemas». *Transnational cinemas* 1 (2010).
- VV. AA. *Catálogo ADF*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica, 2008.
- VV. AA. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Ediciones Abril, 1978.

São Buenos Aires e São Paulo: as cidades distópicas de *La sangre brota* e *Riocorrente*¹

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA²

Resumen

Este texto reflexiona sobre la forma en que los filmes *La sangre brota* (2008, 100 min., 35 mm, color, Argentina), de Pablo Fendrik, y *Riocorrente* (2013, 79 min., 35 mm, color, Brasil), de Paulo Sacramento, construyen las experiencias de transitar y relacionarse en las ciudades distópicas presentadas, las que todo el tiempo rodean y presionan a sus personajes. El análisis está desarrollado en torno a dos elementos narrativos y estéticos que ayudan a comprender dicha atmósfera de distopía en aquellos puntos en que la diégesis se sumerge: la circularidad y la relación circulación/inmovilismo, elementos relacionados de modo extremo con los espacios urbanos, protagonistas de la trama y no sólo contingentes a ella.

Palabras clave: cidade, distopia, cinema latino-americano

Quando apresentamos esta proposta ao Encontro, tínhamos uma ideia de distopia bastante vaga e ligada ao senso comum. Durante o processo de escrita deste texto, deparamo-nos com uma diversidade de abordagens

-
- 1 Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) o auxílio concedido para a apresentação deste trabalho no V Encontro. Dedicamos este texto aos amigos Fernando e Laila Hebling, cuja dor por suas repentinas ausências nos acompanhou durante esta escrita.
 - 2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios-Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e FAPESP, 2013). Membro do comitê editorial de *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) e de *Cine Documental*.

sobre o termo³ e terminamos optando por utilizá-lo segundo as acepções propostas por Cléber Eduardo⁴ e Lúcia Nagib⁵.

Cléber Eduardo se propõe a estudar o cinema da distopia brasileira durante a Retomada pensando em como se esvazia, no fim dos anos noventa e início dos 2000, a utopia alimentada durante a ditadura: o futuro chegou e não era como o esperado. Imobilismo e impotência diante do infortúnio, violência como única saída viável e ruptura e tensionamento das relações ao invés de conciliação são alguns dos aspectos que Eduardo capta dessa produção.

Segundo a definição de Gustavo Remedi em Neorrealismo latinoamericano, la máquina del horror, a distopia caracteriza-se por 'toda subespecie discursiva, nas organizações sociais invertidas, desviadas e terríveis'. No artigo 'La hora destemplada', publicado no semanário Brecha, de Montevideú, Luis Pérez Aguirre abre mais o leque. Usa o termo para definir a onda de desencanto vivida por quem viveu batalhas em nome de um futuro idealizado. A distopia é vista ali como um choque de realidade contra projetos só possíveis em sonhos. Em nosso campo de análise –o cinema brasileiro distópico, de 1994 a 2003 –, observaremos filmes que, sem obedecer completamente às definições acima propostas, salientam aspectos negativos da realidade, por meio da ficção, sem vislumbrar possibilidades de transformação. Estas obras refletem uma expectativa sombria para o futuro, sustentada por evidências ásperas do presente⁶.

O autor esclarece que há críticos que preferem usar os termos *desencanto* ou *desilusão*, mas, para ele, nunca houve encanto ou ilusão: esse tipo de distopia não seria uma falência da utopia, mas a inexistência permanente dela, com personagens que nunca tiveram a possibilidade de se iludir. Tais filmes abordam projetos pautados pela transgressão da lei e pela ausência de valor ético, e que terminam em lugar nenhum. Não há mais

3 Ver M. Keith Booker, *Dystopian literature: a theory and a research guide* (Westport: Greenwood Press, 1994), e Lucas Moreira Soares Souza, *A expressão distópica no cinema de Denys Arcand*. Tese de doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2014.

4 Cléber Eduardo, «O cinema da distopia brasileira» (*Contracampo*, número 52, 2003, <www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>) e «Fugindo do inferno, a distopia na redemocratização», em Daniel Caetano (org). *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaios sobre uma década* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005).

5 Lúcia Nagib, *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (São Paulo: Cosac Naify, 2006).

6 Eduardo, «O cinema da distopia brasileira».

espaço para a reconstrução da ordem. Apesar de se dar uma ruptura, não há progresso: há apenas uma alteração de cenário.

Lúcia Nagib, em seu livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*⁷, estuda o ressurgimento do gesto utópico no cinema brasileiro a partir de meados da década de noventa, bem como suas variações e negações. No último capítulo, Nagib focaliza o filme *O invasor* (2003, 97 min., 35 mm, cor), de Beto Brant, como retrato distópico do Brasil urbano.

Em entrevista a Cecília Antakly Mello e Gilberto Alexandre Sobrinho, ao ser questionada sobre o conceito de antiutopia a partir de representações do presente no cinema brasileiro, Nagib prefere inserir a noção de distopia:

*A antiutopia é algo que parte do projeto utópico. A distopia não parte do projeto utópico, ela tem uma visão negativa do que vai ocorrer. A antiutopia é o processo dialético do desejo de que haja uma utopia e das impossibilidades e dos obstáculos em realizá-la; então, seria a dialética glaucoberiana. A utopia que inclui em si a antiutopia, como no caso do Terra em transe (1967), onde isso é muito nítido e causa o dilaceramento dos personagens. E essa utopia, então, vai se referir a projetos utópicos, falidos, como a mitologia do descobrimento, à questão de Thomas More, de ser possível uma sociedade igualitária ou onde as diferenças sociais fossem abolidas. E essa impossibilidade de que isso ocorra pelo simples fato de que utopias foram formuladas pelos próprios governantes desde o início, por exemplo, pelos descobridores e não pelos descobertos. Era algo que já trazia em si a opressão. A distopia tem sempre uma ligação com o urbano, então o problema é o homem criar a máquina que no fim vai dominá-lo. Daí decorre o sentimento de que quando tudo era natural, quando tudo estava sob o domínio da natureza, sem a intervenção maquiavélica do homem, era melhor, mas o homem foi criando mecanismos dos quais, afinal, ele se tornou escravo. As distopias são intimamente ligadas à cidade e ao urbano, por isso eu chamo O invasor (2003) de uma distopia*⁸.

Na orelha da obra de Nagib, Alcino Leite Neto, ainda que usando outros termos que não «distopia», dedica algumas linhas ao espírito que sobrevoa o *corpus* da autora e que se conecta com as hipóteses formuladas por Eduardo:

7 Ibid.

8 Cecília Antakly Mello e Gilberto Alexandre Sobrinho, «Entrevista com Lúcia Nagib», *Conexão*, volume 8, número 15, 2009 <www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113>), 218.

Os filmes da Retomada são frutos de uma época pós ou antiutópica, frequentemente cínica ou desconfiada em relação aos grandes ideais, marcada pelo embate da experiência nacional com a mundialização tecnológica do capitalismo e empareçada pela exuberância criativa das vanguardas estéticas do século XX. No caso brasileiro, são filmes que encontram um país ainda mais complexo que o da época do Cinema Novo – tamanha a sua desagregação social e política⁹.

Ademais as características já citadas, Eduardo enumera alguns elementos que se sobressaem nas produções às quais nos dedicamos aqui e que irão guiar nossas análises: o deslocamento estático, o confinamento em espaços abertos e uma dramaturgia pendular que, no nosso caso, preferimos nomear como circular, mas que indica o mesmo proposto pelo autor, um movimento sem avanços e que termina em impasse. Além disso, enquanto Nagib enfatiza o entrelaçamento da distopia com o urbano, Eduardo nota -ainda sem refletir sobre o dado, mas apontando que o mesmo não pode ser ignorado- que a maioria dos trabalhos sobre os quais se debruça são de cineastas paulistas ou radicados em São Paulo, colocando a cidade/esta cidade como outro aspecto importante na construção da distopia nas obras¹⁰.

Partes de uma sociedade em colapso

Em *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008, 100 min., 35 mm, cor, Argentina), acompanhamos dois núcleos de personagens: uma família de classe média pauperizada (Arturo, Irene e o filho Leandro) e algumas pessoas dos setores baixos em extrema dificuldade (Sandra e seu bebê, Luis e Vanesa, entre

9 Alcino Leite Neto, orelha de *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Nagib.

10 O *corpus* inicial da pesquisa de Eduardo é formado pelos filmes: *Carlota Joaquina* (1995, 100 min., cor, 35 mm), de Carla Camurati; *Um céu de estrelas* (1996, 70 min., 35 mm, cor), de Tata Amaral; *Dezesseis zero sessenta* (1996, 86 min., 35 mm, p/b) e *Mater Dei* (2000, 83 min., 35 mm, cor), de Vinicius Mainardi; *Anahy de las Misiones* (1997, 107 min., 35 mm, cor), de Sérgio Silva; *Os matadores* (1997, 90 min., 35 mm, cor), *Ação entre amigos* (1998, 76 min., 35 mm, cor) e *O invasor*, de Beto Brant; (2002, 1 h 37 min., 35 mm, cor), *Kenoma* (1998, 110 min., 35 mm, cor), de Eliane Caffé; *Cronicamente inviável* (2000, 101 min., 35 mm, cor), de Sérgio Bianchi; *Estorvo* (2000, 95 min., 35 mm, cor), de Ruy Guerra; *Bicho de sete cabeças* (2001, 88 min., Super 16 mm, cor), de Laís Bodanzki; *Latitude zero* (2001, 76 min., 35 mm, cor), de Toni Venturi; *Cidade de Deus* (2002, 112 min., 35 mm, cor) de Fernando Meireles e Kátia Lund; *Dois perdidos numa noite suja* (2002, 100 min., 35 mm, cor), de José Joffily; *Durval Discos* (2002, 96 min., 35 mm, cor), de Anna Muiyaert, e *O príncipe* (2002, 102 min., 35 mm, cor), de Ugo Giorgetti.

os quais não há indícios de laços de sangue e cuja união se pauta pela necessidade). Partes de uma sociedade em colapso, assemelham-se pelo desespero que rodeia seus cotidianos. Como em seu filme anterior, *El asaltante* (2007, 67 min., 35 mm, cor), o diretor toma um dia para narrar dentro desse limite temporal, realizando um trabalho que busca se aproximar do tempo real. Procura-se seguir o estalo de processos que parecem vir germinando há muito, mas aos quais temos acesso apenas ao estalar, o que o desencadeou é dedução, e nos são dadas apenas algumas pistas.

Enquadramentos obstrutivos, manchados ou excessivamente reduzidos são dominantes. A câmera escruta esses corpos com muita proximidade para cumprir três objetivos: primeiro, impedindo os personagens de se moverem livremente, como se estivessem acudados no quadro; segundo, isolando todos os corpos, e os personagens uns dos outros; terceiro, impedindo a nossa abstração dessas situações. «*Mirá, mirá bien*», diz Vanesa, convidando a seu novo amigo Leandro e a os espectadores, a partilhar as misérias dos personagens que deambulam pela rua. Por mais que se debata e se movimente, continua-se confinado. Mesmo assim, os personagens estão em constante trânsito –seja a pé, seja de automóvel–, como que fugindo de uma condição que os submete. Dessa forma, o caos da cidade é exposto através dos corpos em incessante movimento.

Ao contrário dos planos-sequência de *El asaltante*, há o corte, a descontinuidade, o brusco salto de *raccord*, instalando o desajuste na própria *mise en scène*¹¹. A luz (seja do sol, seja dos faróis de um carro) bate de frente produzindo o choque, mas este não se limita ao visual e é acompanhado por uma música *new age* interrompida por um *riff* de guitarras sujas, interrompido, por sua vez, pelo silêncio. Essa confusão imagética e sonora permeia todo o filme, como afirma Beatriz Urraca:

La sangre brota *começa e termina com duas imagens inicialmente ininteligíveis e desorientadoras: a primeira mostra o jovem Leandro fazendo amor com uma garota; e a última a seu pai, Arturo, batendo nele selvagememente. Em ambos os casos, o extremamente perto da câmera e a iluminação de frente causam uma distorção que se aproxima ao que veria um personagem adormecido, drogado ou aturdido. Quando o foco finalmente permite recuperar a nitidez, a ação terminou e o espectador só vê com claridade as sequelas*¹².

11 Horacio Bernades, «Esferas de una violencia reprimida», *Página 12*, Buenos Aires, 14 mai. 2009. Disponível em: «www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html».

12 Beatriz Urraca, «El espectador y el lenguaje cinematográfico en *La mujer sin cabeza* y *La sangre brota*» (texto apresentado no *III Congreso de ASAECA*, Universidad de Córdoba, 2012), 3. Tradução nossa.

Apesar de o fundo estar sempre desfocado e o espaço regido pela indeterminação, a turbidez provocada cria uma nebulosa que envolve as figuras em primeiro plano. Assim, ainda que a cidade não apareça de maneira nítida, sua presença atua continuamente sobre os personagens.

Os espaços abertos que não estão desfocados são cenários abandonados que parecem terra de ninguém. As residências (que ao invés de demonstrarem acolhimento são repelentes) e os recintos fechados são apenas lugares de passagem, sendo que a trama avança a partir das ações nas ruas e parques. Além disso, locais considerados por Marc Augé como não-lugares¹³ como a rodoviária, o aeroporto e o cassino, apesar de não serem propriamente habitados pelos personagens, configuram-se como pontos de partida de acontecimentos chaves do relato.

Também é através desses lugares que podemos encontrar o espaço da ação em Buenos Aires: uma Buenos Aires reconhecível, mas, também, paralela; talvez futura. Não há, necessariamente, uma projeção futurista, mas sim um deslocamento temporal com uma mistura de objetos anacrônicos e modernos. A fotografia azul que poderia indicar um clima invernal é perturbada pelo insistente sol, e nunca sabemos a real temperatura através das roupas das pessoas. Não há nenhum acontecimento extraordinário nem elementos sobrenaturais e acompanhamos o dia dos personagens. Sua concepção visual parece não diferir da cidade atual, porém, o tratamento da fotografia e das variáveis temporais causa um distanciamento da realidade imediata. Todos esses elementos, somados à presença de personagens que se assemelham a zumbis, permitem aproximar o universo do filme aos cenários apocalípticos que caracterizam algumas narrativas distópicas.

13 Augé caracteriza os não-lugares pela ausência de identidade, significado e referência histórica. Sob tal perspectiva, o autor elenca os não-lugares como espaços de circulação (estações de trem, rodoviárias, aeroportos, autoestradas, lojas de conveniência em postos de gasolina), de consumo (super e hipermercados, cadeias hoteleiras, *shopping centers*, cassinos) e os espaços de comunicação global e em rede (telas, ciberespaço, redes sem fio como as de internet móvel e de telefonia celular). Entretanto, o autor faz uma importante relativização de seu conceito ao pensar que a existência dos não-lugares está diretamente relacionada aos modos como os sujeitos se apropriam deles. Essa definição em função do uso que cada indivíduo faz dos lugares e dos não-lugares nos permite recuperar as considerações de Michel de Certeau acerca dos modos de fazer o espaço urbano e pensar na resignificação dessas localidades em *La sangre brota*. Marc Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (Campinas: Papirus, 1994) e Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer* (Petrópolis: Vozes, 1994).

A circularidade como um signo de imobilidade

Encontrar vozes e meios de expressão em um ambiente paralisante era o propósito do documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (2003, 123 min., 35 mm, cor, Brasil), filme anterior de Sacramento. Em *Riocorrente* (2013, 79 min., 35 mm, cor, Brasil), o diretor amplia o escopo e trata toda a cidade como cenário de asfixia¹⁴. E não se trata de qualquer cidade: trata-se ostensiva e claramente de São Paulo.

A própria cidade de São Paulo é personagem central de Riocorrente, não apenas porque sua caótica geografia é o labirinto por onde erram os protagonistas, não apenas porque seus ruídos onipresentes são exacerbados na trilha sonora, não apenas porque se contrastam na tela a elegância moderna dos prédios da Paulista e os becos sórdidos da periferia, mas também pela presença de figuras icônicas da cultura paulistana como a Patife Band de Paulo Barnabé, o artista plástico Marcelo Grassmann (que morreu antes de ver o filme pronto) e o músico Arnaldo Baptista¹⁵.

O filme traz um triângulo amoroso entre Marcelo (um intelectual frustrado imerso na própria impotência), Carlos (ao mesmo tempo profundamente insatisfeito e bem resolvido com um sistema que prevê marginais e a eles reserva um lugar, ao qual o personagem ocupa, sem romantismo) e Renata (consumidora de arte, a fruição estética não lhe é suficiente, e canaliza suas contradições –às quais sabe identificar, mas não lidar– realizando seus desejos plenamente). À margem dos três e da cidade paira a existência de Exu –na verdade, no Centro marginalizado da cidade e guiando as trajetórias dos personagens, como desenvolveremos mais adiante–, um menino de rua que dorme na casa de Carlos. Não existe uma hierarquia paternal ou imposição de condutas entre eles, nem semelhanças físicas, e Exu segue sua inevitável sina entre a mendicância, os consumidores de droga e a repressão policial.

«*Riocorrente*» («riverrun») é a palavra que abre o romance derradeiro de James Joyce, *Finnegan's Wake* (1939), na tradução dos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos. O livro começa no meio de uma frase cujo início se encontra na última página. A ideia de circularidade, fluxo e

14 Marcelo Hessel, «*Riocorrente*. Contra o marasmo da correnteza» (*Omelete*, 2014, <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/riocorrente/#!key=87871>>).

15 José Geraldo Couto, «Pauliceia incendiada» (*Blog do IMS - Instituto Moreira Salles*, 2013 <www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada>).

recomeço que preenche a palavra de sentido inspirou o longa-metragem¹⁶ e vai conduzi-lo. No material de divulgação do filme¹⁷, Sacramento conta haver buscado retratar o estágio final de uma crise, quando as mudanças estão na iminência de acontecer e nem a imobilidade, nem o retorno, são opções. Isso gera um sentimento de urgência, já que o desequilíbrio não pode mais ser gerenciado e é preciso romper. Assim, acompanhamos os personagens nesse ponto limite e de tensão máxima no qual são empurrados a cruzar essa fronteira.

Marcelo tem uma vida aparentemente estável: apartamento, emprego e relacionamento fixos. Não ousa sair dos trilhos e prefere planejar tudo. Porém, parece sentir-se como um estoque morto de informações, como a pilha de jornais roída por ratos, uma das imagens metafóricas que pontuam o filme e vão construindo as ligações entre os homens e os animais, a cidade e a selva. Sua imobilidade é desafiada em diversos momentos: pelo sinal vermelho no cruzamento da Avenida Paulista que ele deve ter a coragem de atravessar (a despeito da *mise en scène* que está toda construída para causar o medo de uma colisão iminente – com o desconhecido?); pelo suicídio do vizinho (que arranca e move até as grades do edifício) e por Renata. Carlos, ao contrário, tem uma vida errante entre a legalidade e a ilegalidade, entre seu potencial destrutivo e a violência que o desata. Pura corporalidade, a porta de sua casa dá para a rua e ele se movimenta em uma moto, sugerindo um corpo a corpo com a cidade não vivenciado por Marcelo, que só anda em carro e se refugia em um alto edifício.

Renata vaga entre ambos tentando despertar a inércia do primeiro e aplacar a virulência do segundo. Como comenta José Geraldo Couto, «(...) *a libido da personagem feminina é uma força catalisadora que humaniza a brutalidade de Carlos e espicaça a passividade intelectual e moral de Marcelo*»¹⁸. Ela é corpulenta, mais alta que seus companheiros de cena, e deambula pelos espaços (dela mesma e de ambos os homens) ocupando-os sempre de maneira centrípeta. Apesar da liberdade com que transita entre lugares e corpos, ela é obrigada a fugir em direção à câmera enquanto é devorada por uma cidade assustadora que parece nunca ficar para trás. Nem ela pode escapar.

16 Amanda Massuela, «A vista de dentro do caos» (*Cult*, 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/a-vista-de-dentro-do-caos/>>).

17 Disponível em <<http://olhosdecao.com.br/riocorrente/#!/pt/imprensa/>>.

18 José Geraldo Couto. «Pauliceia incendiada», *Blog do IMS – Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Disponível em: <www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada>.

Exu é o nome do orixá senhor do princípio e da transformação, do movimento; mas, também, é a evocação do demônio na percepção cristã habitual sobre os cultos da negritude africana¹⁹. Assim, a câmera faz das grades de ferro um atributo do leão e do próprio garoto, como se ele fosse uma fera que deveria estar enjaulada. Exu também é deixado de fora da Catedral da Sé que, em sua enormidade que não cabe nem em um plano geral, fecha as portas para o menino.

Porém, o *close up* o retira de sua pequenez e demonstra seu poder, materializado em um vodú incendiário, sendo que o fogo é considerado, em alguns rituais, como algo que dá início a algo novo e redentor²⁰. Da mesma forma, são as aparições de Exu que sempre antecedem os momentos explosivos da trama: é ele quem abre os caminhos, como concebido na umbanda.

Em *Riocorrente*, uma frase dita logo nos primeiros minutos do filme anuncia a premência para que algo aconteça: «*Tem que começar em algum lugar. Tem que começar em alguma hora. Que lugar melhor que este? Que momento melhor que agora?*». Como explica Sacramento em entrevista a Úrsula Passos, «*qualquer momento é bom para começar se a história é cíclica*»²¹, como no livro de Joyce. Porém, percebemos a circularidade como um signo de imobilidade para os personagens: depois de fugir, Carlos e Exu chegam a um lugar no qual o horizonte é a cidade da qual acabam de partir. Marcelo encontra-se imóvel defronte a uma pintura que é pura imensidão vermelha, como o semáforo da Avenida Paulista.

Renata parece perder sua potência ao recolher-se na penumbra de seu apartamento, sozinha. Ressoa o «*mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar pra sempre*» do Carlos de São Paulo S.A. (1965, 107 min., p/b), de Luís Sérgio Person. Da mesma forma, temos a circularidade em *La sangre brota* não apenas devido às cenas incompreensíveis do começo e do fim descritas por Urraca, mas também com Leandro sendo acolhido por Romina: situação que abre e fecha o filme, ainda que o sangue tenha brotado em seu decorrer. Como afirma Eduardo: não há progresso, apesar da ruptura.

19 Caio Liudvik, «O sacramento da revolta» (*Unzuhause*, 2014 <<http://unzuhause77.blogspot.com.br/2014/06/o-sacramento-da-revolta.html>>).

20 Ver Ivonete Pinto, «O fogo na distopia: Leblon em chamas e *Riocorrente*» (*Orson*, número 5, 2013, <http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro_olhar_especial/03_ivonete_pinto.pdf>).

21 Úrsula Passos, «*Incomôdo com a cidade move personagens de Riocorrente*» (*Folha de São Paulo*, 2013 <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml>).

Assim, os filmes potencializam esse estado de distopia e a posição de uma cidade rígida, que vê seus habitantes moverem-se com desespero, mas não se move e segue impávida e hostil.

Bibliografia

- AUGÉ, MARC. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BERNADES, HORACIO. «*Esferas de una violencia reprimida*», *Página 12*, Buenos Aires, 14 mai. 2009. Disponível em: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html>.
- BOOKER, M. KEITH. *Dystopian literature: a theory and a research guide*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- CERTEAU, MICHEL DE. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COUTO, JOSÉ GERALDO. «Pauliceia incendiada», *Blog do IMS – Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Disponível em: <www.blogdoims.com.br/ims/riocorrente-pauliceia-incendiada>.
- EDUARDO, CLÉBER. «O cinema da distopia brasileira», *Contracampo*, Rio de Janeiro, número 52, 2003. Disponível em: <www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>.
- _____. «Fugindo do inferno-a distopia na redemocratização» em Daniel Caetano (org). *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- HESSEL, MARCELO. «*Riocorrente*. Contra o marasmo da correnteza», *Omelete*, São Paulo, 04 jun. 2014. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/riocorrente/#!key=87871>>.
- LEITE NETO, ALCINO. *Orelha de A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Lúcia Nagib. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LIUDVIK, CAIO. «O sacramento da revolta», *Unzuhause*, São Paulo, 11 jun. 2014. Disponível em: <<http://unzuhause77.blogspot.com.br/2014/06/o-sacramento-da-revolta.html>>.
- MASSUELA, AMANDA. «A vista de dentro do caos», *Cult*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/a-vista-de-dentro-do-caos/>>.
- MELLO, CECÍLIA ANTAKLY e GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO. «Entrevista com Lúcia Nagib», *Conexão-Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, volume 8, número 15, jan-jun/2009. Disponível em: <www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113>.
- NAGIB, LÚCIA. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- PASSOS, ÚRSULA. «Incômodo com a cidade move personagens de *Riocorrente*» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1363829-incomodo-com-a-cidade-move-personagens-em-riocorrente.shtml>.
- PINTO, IVONETE. «O fogo na distopia: *Leblon em chamas* e *Riocorrente*» in Orson. *Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPel*, Pelotas, número 5, 2013. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/primeiro_olhar_especial/03_ivonete_pinto.pdf>.
- SOUZA, LUCAS MOREIRA SOARES. «A expressão distópica no cinema de Denys Arcand». Tese de doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos-Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15829>>.
- URRACA, BEATRIZ. «El espectador y el lenguaje cinematográfico en *La mujer sin cabeza* y *La sangre brota*» en Romano, Silvia e Matías Zanotto (orgs.). *Actas del III Congreso de AsAECA-Córdoba*, 2012. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. Disponível em: <www.asaeca.org/aactas/urraca_beatriz_-_ponencia.pdf>.

Cuestionamientos autorreflexivos de la memoria: Albertina Carri y Alejandro Zambra

DARCIE DOLL¹

Resumen

A partir de dos casos (novela y documental), el artículo aborda la configuración de la autorreflexividad en dos niveles: la construcción de sujetos que instalan un cuestionamiento de este tipo respecto de la formación individual y existencial; y la autorreflexión sobre el propio quehacer artístico o reflexión metaficcional. El eje que liga ambos textos, como casos representativos de una tendencia importante en la producción actual de ambos países –Argentina y Chile–, es la inscripción de la memoria, vinculada a las dictaduras de cada uno de dichos países, desde la perspectiva de los «hijos» de víctimas de la violencia o que vivieron su infancia en el período.

Palabras clave: autorreflexividad, cine y narrativa chilena y argentina, memoria

Una interesante confluencia se produce entre un sector de la narrativa y el cine documental chileno y argentino, en especial desde mediados de los noventa. Son relatos que tienen en común la inscripción de la infancia y adolescencia como núcleos temáticos, y en los que la construcción de situaciones de enunciación y/o de mundos se realiza desde perspectivas infantiles o adolescentes². La mayoría de los autores y autoras nacen en la

1 Doctora en Literatura por la Universidad de Chile. Académica del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Entre sus publicaciones figura la compilación y edición del libro *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, en coedición con Adolfo Nordenflycht (Valparaíso, Chile: Puerto de Escape Editorial, 2009).

2 En la producción cinematográfica y literaria que surge a partir de la década del noventa en Argentina y Chile, una de las tendencias marca la inscripción de una forma distinta de contacto con lo real, o forma de inscripción de lo social. Un buen número de estos

década del setenta, y su discurso decanta en una reflexión y autoubicación en el mundo del presente y del pasado mediante narrativas literarias y cinematográficas de los hijos de las víctimas directas de las dictaduras militares de los setenta y ochenta en Argentina y Chile, o de aquellos que fueron niños en ese período.

En ellas es posible observar el paso desde un imaginario que ponía en el centro la utopía revolucionaria y su énfasis simbólico en el futuro, a otro que privilegia la exhibición de las consecuencias nefastas de la globalización despolitizadora y de sus efectos sobre unos sujetos formados en los efectos de las políticas neoliberales, el aumento de las lógicas de la competencia y el individualismo³.

Álvaro Bisama (1975), Nona Fernández (1971), Alejandra Costamagna (1970), Alejandro Zambra (1975), Macarena Aguiló (1971), de Chile, y Ernesto Semán (1969), Patricio Pron (1975), Albertina Carri (1973), María Inés Roqué (1969) y Nicolás Prividera (1970), de Argentina, entre otros, marcan una diferencia importante con las modalidades discursivas de la producción de los ochenta y parte de los sesenta y setenta, abandonando los relatos «políticamente correctos» en beneficio de una crítica estética y política explícita y/o implícita a los discursos de la transición o de la «postdictadura demorada».

Ello provoca la puesta en crisis y discusión de modelos narrativos y cinematográficos canónicos, instalando los «registros del yo» o autobiográficos. Este aspecto no es una novedad absoluta, pues la aparición de componentes y textos testimoniales y memorialísticos que se produce en las décadas anteriores, ante la necesidad imperiosa de inscribir la memoria de los hechos de violencia generados en las dictaduras o las situaciones de injusticia social y pobreza en otros países del continente, ya había provocado una revaloración crítica de los «registros del yo» en la narrativa y en el cine latinoamericanos. No obstante, la producción a la que nos referimos inscribe de forma diferente este aspecto, cruzando de ida y vuelta lo que es considerado ficción y «realidad». Las fronteras entre ambos ámbitos se desplazan hacia una

textos elige recrear mundos enraizados en la marginalidad de las ciudades y sujetos que son, en su gran mayoría, niños o jóvenes. Algunas ideas sobre este tema las incluí en mi artículo «Un cine que politiza: estrategias “fronterizas” en una tendencia del cine latinoamericano actual».

- 3 Darcie Doll, 2012, «Un cine que politiza: estrategias “fronterizas” en una tendencia del cine latinoamericano actual». *Revista Austral de Ciencias Sociales* 23: 47-60. Diciembre 2014. Disponible en: <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-17952012000200003&script=sci_arttext>.

«mostración» o «presentación» que discute la «representación» pedagógica de otros y anteriores discursos que suponen una *alegorización*⁴ rígida de la realidad social y cultural.

La narración literaria y filmica producida por sujetos que asumen una figuración desde voces infantiles o juveniles, en una operación que remite a registros autobiográficos, introduce la autorreflexividad sobre el quehacer artístico propio, instalando a sujetos y textos que realizan una reflexión sobre el acto y la práctica artística. Las referencias a la dificultad de escribir o el vuelco hacia la actividad creativa en lo audiovisual representan el «laboratorio del artista» que asume su posición como tal para emprender sus cuestionamientos desde la afirmación de su diferencia. La preeminencia de la perspectiva autorreflexiva construye una identidad performativa que señala que, para ser escritor o cineasta, se necesita construir una obra.

Este artículo aborda la autorreflexividad o metaficción en dos textos: uno argentino y uno chileno, uno filmico y uno literario: *Los Rubios* (89 min., 35 mm, color, 2003), documental de la argentina Albertina Carri, y *Formas de volver a casa* (2001), novela del chileno Alejandro Zambra.

La autorreflexividad y/o metaficción ha sido estudiada y aplicada a diversas prácticas discursivas. Su teorización y conceptos remiten a diferentes acentos y perspectivas y, como no es nuestro interés aquí discutir las diversas teorías, consideraremos la metaficción referida a «*obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad*»⁵. O, en términos de Genette: un discurso dentro del discurso⁶. Desde esta perspectiva, la autorreflexividad y la autoconciencia se inscribirían como parte de los mecanismos metaficcionales. En el caso específico de lo que llamamos aquí autorreflexividad, envía a la operación de autoconciencia del proceso creativo.

Interesa acá la realización y el cruce entre dos niveles: la construcción de sujetos infantiles o jóvenes desde un registro autobiográfico y testimonial, hecho que instala un cuestionamiento autorreflexivo en un proceso de formación individual y existencial, y la autorreflexión sobre el propio quehacer artístico o reflexión metaficcional.

4 Utilizamos la idea de alegoría en un sentido general, conscientes de que la complejidad de esta figura no siempre puede ser reducida a la simple relación de sustitución.

5 Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (New York: Methuen, 1984), 34.

6 Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

Los *Rubios* o el doble de cuerpo

El documental *Los Rubios*, de Albertina Carri, se inserta en los registros de la memoria para poner en escena parte de la propia historia de la realizadora: el secuestro y asesinato de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, intelectuales argentinos militantes de los Montoneros, por la dictadura militar argentina en 1977. Además de ser un discurso de memoria, se instala como un contradiscurso frente a los modelos del documental político tradicional, en particular respecto de los producidos en América Latina. Carri instala el discurso de los hijos y lo hace desde otra modalidad estético/documental.

En *Los Rubios*, la autorreflexividad se produce en varios niveles. Como metaficción, al hacer ficción sobre/dentro de la ficción; como autoconciencia, por indagar, contemplar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma; y como autorreferencialidad, problematizando la relación ficción y realidad. Evidentemente, estos niveles se imbrican, lo que es especialmente visible en esta cinta.

La autorreflexividad, o reflexividad de la figura del sujeto sobre sí mismo, se produce a partir del desdoblamiento de la sujeto enunciativa: la directora del filme y sujeto real de la historia de violencia política, como hija de detenidos desaparecidos, es «actuada» por Analía Couceyro, actriz que encarna a Albertina Carri, lo que no significa que Carri esté ausente del filme, sino al contrario.

El cuerpo de la actriz se sitúa frente a la cámara manejada por Carri, duplicando al sujeto original (Carri y su cámara) y, al mismo tiempo, poniendo en crisis la presencia del cuerpo en la imagen. El desplazamiento del cuerpo de Carri señala la dificultad de «protagonizar» una historia exhibida desde otra perspectiva, desde otro tiempo y lugar, no sólo reales sino culturales y estéticos. Por un lado, la diferencia de la opción visual, y, por otro, la diferencia de la perspectiva de los hijos, distanciados de la presencia de la memoria como relato sobre cuerpos ausentes, los desaparecidos, para inscribir el cuerpo presente pero problematizado de una nueva generación de sujetos que insisten en la construcción de memoria⁷, pero desde otra forma de memoriar.

7 Actualmente se utiliza la expresión «postmemoria» para referirse a la memoria de segunda generación de víctimas de la violencia. Quienes trabajan algunos de los autores y/o textos filmicos y narrativos mencionados aquí son Ana Amado y Nora Domínguez. Así también existen numerosos estudios referidos específicamente a la construcción de la memoria y sus discursos, entre ellos los textos de Elizabeth Jelin, Michael Pollak y Paul Ricoeur.

La figura del cuerpo ausente/presente recorre el documental, y aparece de modo doble, en una secuencia también doblemente significativa: a Analía (actriz) le extraen una gota de sangre en el contexto de un examen para sumar al expediente de los padres, y la secuencia se repite en blanco y negro, esta vez con la propia Albertina en la misma situación. Doblemente significativa y metaficcional, en cuanto remite a la duplicidad de la imagen real *versus* la imagen reconstruida, y sobre todo en el reenvío simbólico de una imagen en blanco y negro (elaborada ficcionalmente) a la filiación de Carri y sus padres. El cuerpo también es intervenido en otra construcción central en el filme, y que remite al nombre del documental y lo preside; las pelucas rubias. A los padres de Albertina les decían «los rubios», por el pelo castaño y el color blanco de la piel, aunque no eran propiamente «rubios»; Couceyro, la actriz que representa a Albertina se prueba y usa una peluca rubia en un par de secuencias y, en el final del documental, los miembros del equipo y la propia Albertina se alejan por el campo con sus pelucas rubias.

La intervención ocurre también en el sonido. Se desarticula la relación imagen y sonido, poblando lo visual de sonidos extradiagéticos, que permanecen fuera del campo visual o no responden a la imagen exhibida. El sonido es materialidad que se destaca en la abundancia de ruido ambiente y la desprolijidad de la calidad y distorsión del sonido en algunas ocasiones.

El laboratorio del artista ocupa el centro del documental, desplazando el informe sobre los padres secuestrados y asesinados y también el relato político de la violencia. Carri está frente a su doble con el ojo en la cámara y dando instrucciones; está presente junto al resto del equipo en la planeación, la selección de los materiales, las fotografías. En los intentos fallidos de entrevistar a algunos testigos o en la revisión de las entrevistas se muestra abiertamente en su realidad documental: es la hija, sujeto y víctima de los hechos, pero al mismo tiempo, y sobre todo, es la artista, creadora del documental. Si bien esto puede no ser una novedad, sí es fuertemente significativo respecto de la inscripción de la autorreflexividad como cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad, puestos en relación con el acto de construir memoria desde otra perspectiva estética y crítica.

Otro aspecto clave es la reconstrucción del secuestro de los padres mediante muñequitos de *play mobil* y el sonido de una película de ciencia ficción antigua. La relación ficción/realidad nuevamente es cuestionada mediante la sustitución de los cuerpos: los muñecos representan no sólo a los padres, sino la perspectiva de una niña de cinco años que escenifica su relato con sus propios materiales significantes.

Las intervenciones en el filme se instalan desde la autorreflexividad, desde la autoconciencia a nivel de sujeto y a nivel textual en la discusión frente a la imagen monumento o documento.

Frente al padre y madre ausentes se erige la contradicción entre la imagen épica de los héroes y la carencia de los afectos provocada por su ausencia. Más que la expresión de una anomalía o de lo políticamente incorrecto, en *Los Rubios* es el cuestionamiento y demanda de la memoria desde la experiencia individual, que no por eso deja de ser profundamente política.

Formas de volver a casa o la literatura de los personajes secundarios

La novela es la pregunta sobre la posibilidad de contar la historia de quienes vivieron como «personajes secundarios» la «gran novela» que protagonizaban los padres (reales o simbólicos) durante la dictadura militar en Chile, y que «*aprendían a leer o a dibujar mientras sus padres se convertían en cómplices o víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet*»⁸, dice uno de los narradores de la novela de Alejandro Zambra.

Formas de volver a casa comienza narrando los recuerdos de infancia del protagonista, en los años de la dictadura de Pinochet. El relato avanza añadiendo distintos recuerdos del período, incluyendo el terremoto de 1985 y su relación con Claudia, niña vecina algo mayor que él. El capítulo dos interrumpe esta narración e inaugura otro nivel narrativo: lo que le ocurre al autor del capítulo inicial mientras escribe esta novela de la que el capítulo uno forma parte. El lector se entera así de que el personaje de Claudia es ficción, y que el narrador-escritor está intentando escribir una novela y volver con su ex pareja, Eme.

La narración inicial se retoma en el capítulo tres, donde el narrador se reencuentra con Claudia, quien acaba de viajar desde Estados Unidos al funeral de su padre. Luego de un romance entre el protagonista y Claudia, momento en que conocemos la historia de la infancia de ella, cuyo padre era militante de izquierda, esta decide regresar a Estados Unidos. El capítulo final retoma lo que le sucede al autor mientras escribe la novela: conflictos con su escritura, la cercanía de las elecciones presidenciales de 2009, el terremoto del 27 de febrero.

La novela de Zambra juega con las posibilidades de las estrategias metaficcionales, ensayando la puesta en abismo en todos sus niveles. Metaficción como «todo enunciado que remite al enunciado, a la

8 Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa* (Barcelona: Anagrama, 2011), 6.

enunciación o al código del relato»⁹. Es una novela «autoconsciente», es decir, «*aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad*»¹⁰ señala R. Alter. En este sentido, lo que liga a la mayoría de los filmes y novelas o relatos que conforman estas producciones de la memoria, es el ensayo de construir las relaciones difusas y anacrónicas entre el pasado y el presente, entre la memoria y la ficción, como ocurre en *Los Rubios* y en *Formas de volver a casa*.

La elaboración metaficcional en la novela se construye a partir de dualidades: dos voces narrativas que se desdoblán; el autor que lo hace en dos niveles: el narrador de la novela y el del diario del autor. Los nombres de los capítulos también conducen a una dualidad: el capítulo uno, «Personajes secundarios», narra los recuerdos de infancia desde los hijos como personajes secundarios de la historia. El capítulo dos, «*La literatura de los padres*», es el diario en el que el «autor» se cuestiona la forma en que continuará la historia del capítulo uno, en abierta referencia a la presencia de los adultos, los padres y él mismo. El tercer capítulo es «*La literatura de los hijos*» que retoma la historia del capítulo uno. Y el cuarto capítulo, «*Estamos bien*», es la continuación del diario iniciado en el capítulo segundo. Dos historias, dos tiempos, pasado y presente; dos narradores; y dos literaturas, la de los padres y la de los hijos.

Más allá de las implicaciones del análisis de los niveles narrativos, que no constituye una novedad sino más bien un ejercicio muy bien ejecutado, interesan los sentidos de este juego novelesco, conducentes a inscribir el sentido de la autorreflexión respecto de las diferencias de dos generaciones y su disposición a narrar. Si narrar es narrarse, como dice el narrador de la novela, el narrador niño tiene que relatar en vez de sus padres; y tendría que relatar, entonces, la literatura de los hijos y también la de los padres. Al mismo tiempo, el narrador autor ficticio de la novela tiene que oficiar de narrador en vez del autor real, lo que concluye con el sugerente título que mencionábamos: «*Estamos bien*», es decir, lo estamos haciendo, estamos escribiendo.

La dificultad no está sólo en narrar el pasado, sino en la respuesta a la pregunta que Zambra parece hacerse: ¿cómo narrar sin la épica heroica del pasado?, ¿cómo narrar desde los personajes secundarios? Desde

9 Lucien Dällenbach, *El relato especular* (Madrid: Visor Distribuciones S. A, 1991), 159.

10 Cit. en Clemencia Ardila Jaramillo, «Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana». *Estudios de Literatura Colombiana*, v.12, fasc. 25 (Colombia, Universidad de Antioquia, Colombia (ed.). 2009), 36. También disponible en línea en <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>>.

aquellos que, como el niño de la novela, pertenecen a una familia común y corriente, alejada de lo político en forma directa, pero que no por eso dejaron de vivir la experiencia de la historia y la violencia política. Por eso se narra este aspecto a través de Claudia, personaje que oscila entre la novela y el diario, entre lo real y la ficción dentro de la novela real.

La autorreflexividad exhibida en la estructura de puesta en abismo conduce inevitablemente a la autoconciencia o autorreflexión del sujeto: un autor que se empeña en «recordar». No hay una finalidad testimonial al modo de una novela testimonio política clásica, como en la generación anterior, sino la necesidad del rescate de una experiencia personal, de una suerte de «regreso»: el volver a casa, como ficción escritural y como memoria.

Nos juntamos una tarde de noviembre, en el Starbucks de La Reina. Me gustaría recordar ahora, con absoluta precisión, cada una de sus palabras y anotarlas en este cuaderno sin mayores comentarios. Me gustaría imitar su voz, acercar una cámara a los gestos que hacía cuando se adentraba, sin miedo en el pasado. Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo. Que estuviera ahora mismo, en mi casa escribiendo. Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar¹¹.

Los diferentes niveles y la hibridación entre ellos demuestran que no es posible la fidelidad a los recuerdos, la que es desacreditada por la propia escritura. Narrar así implica cuestionar el pasado y el presente; por ello, la escritura rebasa los contornos de la novela como artefacto y obliga al autor a referirse a sí mismo y con ello a la actividad de escritor.

Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda.

Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy avanzar. Cambio de escenarios.

Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro. Me emborracho de a poco, me quedo dormido¹².

Las contaminaciones entre ficción y realidad dentro la novela hacen espejo con las contaminaciones de la ficción y la realidad en el libro. Y esas contaminaciones se arman a partir de la dificultad de recordar, de la

11 Zambra, *Formas de...*, 94.

12 *Ibíd.*, 161-162.

imposibilidad de una memoria común y homogénea y se construyen de los retazos del pasado y del presente, pero dejando siempre en suspenso, sin proponer, sin convocar, alguna utopía futura.

Estos jóvenes cineastas y narradores/as, «presentan», más que «representan», una modalidad distinta de los relatos de denuncia mediante la incorporación de universos infantiles, juveniles y propios que rompen la visualidad característica del documental político, y en el caso del relato, fragmentan la narración. Las múltiples referencias a la dificultad de escribir o la inscripción de la duda mediante estrategias audiovisuales, representa el «laboratorio del artista» que asume su posición para emprender sus cuestionamientos desde la afirmación de su diferencia. La preeminencia de la perspectiva autorreflexiva en los dispositivos literarios y filmicos confirma una identidad performativa que señala que para ser escritor o cineasta se necesita hacer obra, y de acuerdo a ello eligen, o quizás son elegidos, por una *performance* en la que se inscribe la memoria.

Bibliografía

- AMADO, ANA. «Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción», en Amado, Ana y Nora Domínguez (compiladoras), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- ARDILA JARAMILLO, CLEMENCIA. *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*. Estudios De Literatura Colombiana, v.12, fasc. 25 (Colombia: Universidad De Antioquia, Colombia (ed.). 2009), 35-59. También disponible en línea en: <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>>.
- DÁLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1991.
- DOLL, DARCIE. «Un cine que politiza: estrategias «fronterizas» en una tendencia del cine latinoamericano actual». *Revista Austral de Ciencias Sociales* 23: 47-60. Diciembre 2014. <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=SO718-17952012000200003&script=sci_arttext>.
- GENETTE, GERARD.. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- POLLAK, MICHAEL. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen, 2006.
- RICOEUR, PAUL.. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- WAUGH, PATRICIA. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York: Methuen, 1984.
- ZAMBRA, ALEJANDRO. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Esa es violenta: las películas de Júlio Bressane hechas en la productora Belair

ESTEVÃO DE PINHO GARCIA¹

Resumen

En 1970, en Río de Janeiro, los cineastas Júlio Bressane y Rogério Sganzerla y la actriz Helena Ignez crearon Belair, productora cinematográfica que existió entre enero y marzo de aquel año, y que se configuró como una intensa ruptura respecto al *Cinema Novo*. Sus filmes se caracterizan por sus representaciones de la violencia. Esta es visceral, antiteleológica y alegórica. Es cíclica, repetitiva y continua. No presenta ningún objetivo didáctico o doctrinario y sí la noción de choque profanador, en directo diálogo con las vanguardias históricas. Frecuentemente, esta violencia va dirigida contra la familia. El objetivo de este artículo es analizar las tres películas realizadas por Bressane en Belair: *A família do barulho* (1970, 75 min., 35 mm, b/n), *Barão Olavo, o horrível* (1970, 72 min., 35 mm, color) y *Cuidado madame* (1970, 70 min., 35 mm, color), teniendo como enfoque la representación de la violencia dentro del ámbito familiar.

Palabras clave: violencia, familia, Bressane

La Belair y su mito de origen

Es cierto que casi todo grupo artístico que llega a ser mínimamente influyente tiene su mito de origen. Como no podía ser de otra manera, Belair también presenta el suyo. Al parecer así fue: en el Festival de Cine de Brasília de 1969, el cineasta carioca Júlio Bressane exhibía su último filme *O anjo nasceu* (1969, 82 min., 35 mm, b/n), mientras el

¹ Doctorando en Medios y Procesos Audiovisuales de la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo (USP). Profesor del curso de Cine y Audiovisual del Instituto Federal de Goiás (IFG). Especialista en cine latinoamericano moderno, tiene capítulos de libros y artículos publicados en Brasil y en el exterior.

realizador catarinense Rogério Sganzerla, por ese entonces radicado en São Paulo, exhibía *A mulher de todos* (1969, 80 min., 35 mm, b/n), su último largometraje. Bressane tenía dos largos en el currículo: *Cara a cara* (1967, 72 min., 35 mm, b/n) y *Matou a família e foi ao cinema* (1969, 80 min., 35 mm, b/n) y Sganzerla uno: *O bandido da luz vermelha* (1968, 92 min., 35 mm, b/n).

Antes de que sus películas se proyectaran en la pantalla del festival, ambos cineastas ya tenían dos elementos en común que los conectaban. El primero, inserto en el ámbito cinematográfico, fue la adhesión y posterior ruptura con el *Cinema Novo*. Bressane había efectuado su acercamiento con los cinemanovistas por la vía de la realización cinematográfica². Por otra parte, su *opera prima* había sido distribuida por la Difilm, la distribuidora cinemanovista. En el caso de Sganzerla, el acercamiento al *Cinema Novo* fue por los senderos del análisis y de la reflexión. Como crítico de cine del diario *O Estado de São Paulo*, fue uno de los pocos defensores del *Cinema Novo* en São Paulo³. Cuando pasó a la realización de filmes, su *opera prima* también fue distribuida por la Difilm. En 1969, ya ambos se habían distanciado del movimiento⁴.

El segundo elemento es de orden afectivo. Helena Ignez, en aquel momento mujer de Sganzerla y actriz de sus dos filmes, había sido mujer de Bressane y actuado en *Cara a cara*. En verdad, las dos dimensiones, la cinematográfica y la afectiva, estaban enlazadas.

Sin embargo, un tercer elemento, que uniría a Bressane y Sganzerla definitivamente, sólo surgió cuando cada uno vio, en aquel festival, el último filme del otro. Tras esa experiencia nació una fascinación mutua. Bressane se había quedado sorprendido con *A mulher de todos* y Sganzerla hipnotizado con *O anjo nasceu*. De esta admiración compartida surgió

2 En 1966, con 20 años, codirigió con Eduardo Escorel el corto *Betânia bem de perto* (1966, 33 min., 35 mm, b/n) y fue asistente de dirección de Walter Lima Júnior en *Menino de engenho* (1966, 110 min., 35 mm, b/n).

3 Una selección de las críticas en que el joven crítico elogiaba y defendía el *Cinema Novo* pueden ser encontradas en Rogério Sganzerla, *Edifício Rogério* [textos críticos 1] (Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010).

4 En 1969, Sganzerla y Ignez conceden una polémica entrevista al *Pasquim*, publicada en febrero del siguiente año. En ella acusan al *Cinema Novo* de ser «un movimiento de élite, paternalista, conservador, de derecha». Es importante subrayar que entre 1959 y 1961 Helena Ignez fue mujer de Glauber Rocha, lo que hace la entrevista todavía más polémica. Véase Rogério Sganzerla,; Ignez. «*Helena, –a mulher de todos– e seu homem*. O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez» en *O Pasquim*, n.º. 33, 5-11 febrero de 1970. Disponible online en: <www.contracampo.com.br/27/frames.htm>.

la idea de la creación de una productora cinematográfica, un proyecto colectivo autoral que se llamó Belair.

Aunque no fuera una compañía productora, en el sentido oficial y legal del término, ya que no había registro o documento que la clasificara así, la Belair fue una empresa posible sólo debido a la unión del capital de sus tres «socios»: Bressane, Sganzerla y Helena Ignez. Este surgió del dinero que Helena Ignez había ahorrado de sus trabajos como actriz de teatro, de una herencia providencial que Bressane acababa de recibir y de los ingresos de la exitosa taquilla de *A mulher de todos*. La aventura se inició en enero de 1970 y en sus tres meses de existencia fueron realizados seis filmes: tres de Rogério Sganzerla, *Copacabana mon amour*⁵ (1970, 85 min., 35 mm, color), *Carnaval na lama*⁶ (1970, 70 min., 35 mm, b/n) y *Sem essa aranha*⁷ (1970, 102 min., 35 mm, color); y tres de Júlio Bressane: *A família do barulho*⁸ (1970, 75 min., 35 mm, b/n), *Barão Olavo, o horrível*⁹ (1970, 72 min., 35 mm, color) y *Cuidado madame*¹⁰ (1970, 70 min., 35 mm, color).

Los filmes de Belair rechazan el concepto tradicional de obra artística. Más cercana al concepto de anti-arte, la productora deseaba establecer contacto con el espectador por la vía de la violencia de las imágenes, de la opacidad del discurso fílmico, del humor corrosivo y de la risa como grito liberador. Negaba, anárquicamente, la profesionalidad cinematográfica, lo que para sus detractores era entendido como falta de competencia técnica y asunto de aficionado. Dentro de un contexto de industrialización del cine brasileño con la creación de Embrafilme¹¹ en septiembre de 1969, Belair iba a contracorriente al rehusar la comprensión del arte y del cine como mercancía. Quería eliminar del cine su aspecto industrial y espectacular, propio de su absorción por parte del sistema capitalista.

5 La película está disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ZoJ9tLyBdLU>>.

6 Esta es la única película de la Belair considerada perdida.

7 La película está disponible en <www.youtube.com/watch?v=QOO9NwuoiOY>.

8 La película puede ser encontrada en <www.youtube.com/watch?v=N8hV8lO5aZY>.

9 La película puede ser vista en <www.youtube.com/watch?v=UvQjKAFqeFs>.

10 La película puede ser encontrada en <www.youtube.com/watch?v=YP4RlhEmEqw>.

11 Fue creada mediante el decreto-ley N° 862, del 12 de septiembre de 1969, con el nombre Empresa Brasileña de Filmes Sociedad Anónima. Entre sus objetivos estaban profesionalizar el cine brasileño y consolidar una industria cinematográfica con fuerte intervención y regulación estatal. Sobre la Embrafilme, véase Tunico Amancio, *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. (Niterói: EDUFF, 2000) y André Piero Gatti, *A Embrafilme e o cinema brasileiro* (São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007). Disponibles *on line* en <www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>.

Al ser contraria al capitalismo y a la burguesía, ya que rechaza el modo burgués de representación, la Belair se acerca a las vanguardias históricas. Ambas adoptan el recurso del choque como elemento profanador, cuya función sería despertar a las masas y a la burguesía de su letargo, confrontándolas con un discurso violento en que su propia forma narrativa fuera capaz de cuestionar las expectativas de un mensaje redentor o de la instalación de la «buena conciencia».

Es decir, aquí la violencia desborda el campo de la representación para inundar los engranajes del propio proceso narrativo. Si la imagen es violenta, la forma de organizarla también lo es. Sin embargo, la violencia puede actuar en distintos espacios y ser dirigida a distintas instituciones, incluso a una institución que también fue uno de los blancos preferidos de las vanguardias: la familia. El ataque a la familia burguesa fue constante en el *Cinema Marginal*, en general, y en la producción de Belair en particular. Centraremos este análisis en la representación de la violencia en el ámbito familiar en las tres películas de Bressane realizadas en dicha productora.

Violencia y choque en el ámbito familiar

La violencia dilacerante contra la familia como institución ya había aparecido en filmes como *Meteorango kid, o herói intergaláctico* (1969, 85 min., 35 mm, b/n), de André Luiz Oliveira; *Os monstros de Babaloo* (1970, 120 min., 35 mm, b/n), de Eyseu Visconti; *A mulher de todos* y hasta en las tres primeras películas de Bressane. Es importante subrayar que, en este caso, la violencia en el ámbito familiar no está restringida a los integrantes de la familia, sino que también se produce en las relaciones entre patrones y empleados. En los filmes de la Belair podemos encontrar las dos abordajes: en *Sem essa aranha*, la esposa apuñala al patriarca y personaje-título, mientras que en *Copacabana mon amour*, Sônia Silk y su hermano Vidimar matan al patrón, Dr. Grilo, tras ser explotados de todas las formas posibles, incluso sexualmente. Vamos, ahora, a los filmes de Bressane.

A família do barulho

Surge la imagen de una mujer entre dos hombres. Los tres posan ante la cámara como si fuera una cámara fotográfica. Podríamos suponer que es una familia nuclear formada por padre, madre e hijo; sin embargo, sus tres miembros parecen tener más o menos la misma edad. La

composición remite a un retrato de familia tradicional y a los filmes de *cavação*¹², de inicios del siglo XX. Situándose a medio camino entre la imagen institucional y la doméstica, esta toma desencadena una serie de planos sacados de filmes *amateurs*. Niños juegan y miran a la cámara. Una criada plancha y se enfrenta a la lente. Un grupo de ancianos juega a las cartas. Imágenes banales, registros de lo cotidiano, realizados por un camarógrafo aficionado ordenados sin un principio organizador evidente. Lo que las agrupa en una unidad conceptual es el hecho de que todas estas imágenes pueden ser clasificadas como domésticas, familiares y *amateurs*.

Aquí tenemos la familia como imagen, ya sea en movimiento o fija. Más adelante, la película presenta otras fotografías de este tipo, que van apareciendo a lo largo de su proyección. La familia que aparece en estas fotos podría ser una sola o muchas, sólo sabemos que su núcleo no es el de los filmes *amateurs* del inicio ni tampoco el de la ficción. Posiblemente sean retratos del siglo XIX. En ellos vemos la figura del padre con su esposa, dos hijos pequeños y un anciano con su bastón. Entre estas series de fotografías también aparecen caballerías y oficiales del ejército. El tono solemne, pomposo, protocolario y oficial de estos retratos de familia se corresponde con el de aquellos de militares. Estamos frente a dos instituciones: la familia y el ejército.

Entre una y otra está nuestra *família do barulho*. ¿Freak, bizarra o disfuncional? ¿Esta familia es efectivamente una familia? Helena Ignez es la jefa del hogar, no sólo porque es la única que lleva dinero a casa, sino también por su postura autoritaria. Sin lugar a dudas ella es quien manda. Mientras sale a trabajar, ya sea prostituyéndose o asaltando, los dos hombres quedan ociosos en la casa. Los dos actúan y pelean como niños. Guará, tan pronto riñe con Kléber Santos como le da papilla, como si no pudiera alimentarse solo. De este modo, Helena Ignez puede ser tanto la mujer de uno y la madre del otro como la madre de los dos. Guará puede ser el padre o el hermano mayor de Kléber Santos. O, simplemente, los tres pueden no tener ningún parentesco y ser tan sólo amigos que viven juntos. Independientemente de la existencia de lazos de sangre, la única certeza que tenemos es que en aquel hogar prevalece una relación de poder.

12 Los filmes de *cavação* eran encargados por los detentores del poder (terratenientes, políticos, industriales), siendo uno de sus objetivos la ostentación y exhibición de sus posesiones. En ellos era común el registro de la familia del terrateniente que, con frecuencia, se ponía estáticamente ante la cámara como si esta fuera una cámara fotográfica.

Helena Ignez grita como un león e impone orden a sus dos subordinados que repiten siempre la misma frase como dos comediantes. Kléber Santos dice «*esa es violenta, esa es violenta*» y Guarά responde «*cállate, huevón*». La repetición de las acciones reverbera en la reiteración de lo cotidiano familiar que, a su vez, reverbera en la repetición de las escenas. *A família do barulho* edita en su forma final distintas tomas de la misma escena, asimila las tomas imperfectas que quedarían fuera de cualquier película tradicional. También absorbe los velados, las puntas negras, las claquetas y todo aquel material que normalmente se echa a la basura en la sala de edición. Las sobras son reintegradas en el todo, aquello que delata el proceso de producción del filme es incorporado. Tenemos el proceso y nunca el producto final. Esta incompletud repercute en la propia representación de la familia.

El núcleo familiar está atrapado en una repetición interminable, en una paradójal desarmonía armónica sólo quebrantada por la aparición de la Odalisca. Guarά y Kléber Santos planean un golpe de Estado, reemplazando a Helena Ignez por la Odalisca de Bagdad. Pero pronto, debido a la astucia de Helena Ignez, el golpe es desbaratado y todo retorna a lo que había antes. ¿Qué es lo que había antes? No lo sabemos. En la escena final cada miembro de la familia es encuadrado por separado en primer plano. Kléber Santos derrama una lágrima ensangrentada, Guarά desoladamente se cubre la cara y Helena Ignez, tras mirar a cámara, vomita una baba de sangre. La violencia no está sólo en su corporalidad, sino en el propio estar en el mundo de los personajes.

Barão Olavo, o horrível

La segunda película de Bressane en la Belair trabajará con otros materiales: se trata de un filme en color (el primero del director) limitado a una sola locación: la casa-estudio del pintor Eliseu Visconti¹³ (1866-1944) en Teresópolis, región montañosa de Río de Janeiro. Las relaciones de la casa con la luz, y el trabajo con el color, notorio en la elección del vestuario de determinados personajes, y en una fotografía que lo evidencia, hacen de *Barão Olavo* un filme distinto del anterior. A diferencia de *A família do barulho*, no utiliza fragmentos de películas o fotografías, quedándose tan sólo en el registro de lo que está en la puesta en escena, que involucra al personaje-título, un cura extraño, una mujer vestida de gitana y dos

13 El importante pintor era abuelo del cineasta Eliseu Visconti Cavallero (1939-2014), amigo de Bressane.

chicas: Isabel (Helena Ignez) y Ritinha (Lilian Lemmertz), que tienen una relación amorosa secreta.

Aquí los personajes tienen nombre, lo que hace que esta familia, a diferencia de la de *A família do barulho*, no sea una cualquiera, sino una específica. Mediante un diálogo entre el Barón Olavo e Isabel descubrimos que son abuelo y nieta; sin embargo, el filme no está muy interesado en la historia que el viejo cuenta a la chica. Además de que Isabel no presta atención a la historia de su familia, escuchamos en la banda sonora campanadas mezcladas con ruidos del viento que nos impiden escuchar la voz del Barón. Su narrativa explota en el vacío, no es oída por su interlocutora en la diégesis ni tampoco por los espectadores.

La interrupción de la historia narrada por el Barón es análoga a la conducción de la narración por parte del filme. Cuando *Barão Olavo, o horrível* comienza a tejer hilos de historia, pronto los deshace. En el hacer y rehacer de estos hilos termina por prevalecer la estrategia de mostrar sobre la de narrar.

Es mostrado que el Barón es necrófilo. Entre sus actividades está la de violar tumbas de vírgenes. También todas las noches sale a matar perros. Las relaciones entre los personajes son difusas: tanto el Cura como la Gitana parecen ser empleados del Barón, a quien el primero obedece y la segunda confronta. Ritinha aparenta ser de la familia, ¿quizás una sobrina del Barón y una prima de Isabel? Sin embargo, trata al protagonista como «licenciado Olavo». Entre todos los personajes, es ella quien sufre la violencia ejecutada por otro personaje. Es víctima de un terrible aborto. Isabel, en un acto de locura, se suicida. Vemos horror y muerte en una calmada casa de un plácido pueblecito. Este raro y violento mundo sólo es desplazado en la secuencia final. En ella, los personajes están en las calles de Copacabana interactuando con los transeúntes. Seres de otro mundo, fuera de sus hábitats naturales, provocan y juegan con las personas de la realidad ordinaria del «mundo real». Imágenes de montañas son sugeridas como posibles eslabones entre esas dos realidades.

Cuidado madame

En este filme, la crítica a la familia es a través de las relaciones entre patrones y empleados. Aquí, quien ataca a la familia –encarnada en las señoras de clase alta– es una sirvienta, asesina en serie, interpretada por la actriz Maria Gladys. La repetición de los asesinatos, procedimiento estilístico principal de *Cuidado madame*, hace que destaque entre las

películas que adoptaron la misma estrategia antes y después de su realización¹⁴.

Sin embargo, la repetición no está sólo en el acto criminal, sino también en los cuerpos femeninos ensangrentados, en las quejas que Gladys hace de las señoras, en la estrategia de la cámara al acompañar y observar a las protagonistas por las calles de Copacabana, en el registro de los autos de la policía vacíos y en la captación del paisaje urbano. Como sus dos películas anteriores, las estrategias formales de *Cuidado madame* son siempre las mismas, con pequeñas variaciones, lo que le confiere coherencia y unidad.

La coherencia está en la aparente incoherencia y la identidad en la presunta falta de identidad. De este modo, aparece la pregunta, ¿quién es esta criada asesina? En verdad, presenta varias identidades: una de sus señoras le llama Cremilda, otra se refiere a ella por el nombre de Vitorina. Tampoco conocemos la identidad de su amiga (Helena Ignez), que luego será iniciada en la masacre de señoras.

A diferencia de *O Barão Olavo*, *Cuidado madame* no se queda en una única locación. Recorre las distintas residencias de clase media por donde la empleada pasa y las calles del barrio donde esas residencias se ubican: Copacabana. La relación interior/exterior está fundada en un ambiente dominado por la clase media y en el cual la criada es siempre una subordinada. Tanto en los apartamentos como en las calles, Gladys usa el uniforme de sirvienta. Sólo abandona el uniforme en dos ocasiones: cuando va a la playa tras haber cometido un crimen y cuando pasea con su compañera.

En general, podemos afirmar que ser sirvienta es su identidad. No la vemos desvinculada de su profesión y tampoco en su casa o con su propia familia. Hasta la relación amorosa que tiene con una colega (Renata Sorrah) se produce en su ambiente laboral. La única información que hay sobre su origen es transmitida en una escena en la que, al preguntarle la señora semimuerta el porqué de su crimen, responde: «*señora, en el lugar de donde vine la gente pasa hambre*». Lo que realmente importa es la presencia corporal de Gladys. La identidad está, por tanto, en el cuerpo.

El cuerpo de las señoras es lo que debe ser eliminado. En vez de dirigirse contra la figura del burgués, acumulador del capital, explotador de la fuerza

14 Antes de *Cuidado madame*: *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1968), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, Brasil, 1969), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, Brasil, 1969). Después de *Cuidado madame*: *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971, 27 min., súper 8, color), *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971, 71 min., 35 mm, color), *Terror da Vermelha* (Torquato Neto, 1972, 28 min., súper 8, color).

de trabajo¹⁵ de sus subordinados y proveedor de los privilegios del hogar acomodado, la revuelta se canaliza contra quien no trabaja y simplemente saca partido. El padre de la familia burguesa y sus eventuales hijos no aparecen. La burguesía aquí se encarna en la imagen de la señora, signo de ociosidad y futilidad. La improductividad, para Gladys, es un bien que no debe ser privilegio de pocos. Por ello, la confrontación es estructurada tan sólo entre mujeres: la mujer que trabaja contra la que no trabaja. La empleada aspira y reivindica el derecho de la ociosidad para sí.

La repetición del crimen y la repetición de los cuerpos femeninos estirados nos llevan a un continuo fragmento que no termina. En la secuencia final la cámara hace un paseo nocturno por letreros luminosos de multinacionales. En la banda sonora presenta un comentario deportivo radiofónico que, tras el cambio de estación, se convierte en una música pop. La violencia es banal, el mundo es banal y lo que nos queda es cambiar de estación o de canal.

Consideraciones finales

La analogía entre la familia y el ejército en *A família do barulho*, la tortura en una casa aislada en *Barão Olavo, o horrível*, y la presencia constante de los autos de policía vacíos en *Cuidado madame* pueden ser comprendidos como comentarios en relación al contexto político entonces vigente en Brasil. Podríamos afirmar que la violencia en estos filmes reverbera la violencia del contexto sociopolítico brasileño y que el microcosmos de la familia representa el macrocosmos del Estado opresor.

Por más posibles que estas analogías puedan ser, la violencia presente en estas películas también ultrapasa y desborda el marco contextual. Más allá de reflexionar sobre la realidad, el cine de Júlio Bressane busca, ante todo, crear nuevas realidades. Es un cine que, como dice el cineasta, pretende salir de sí y ser una clave para la autotransformación. De este modo, el deseo de destrucción aparente en estas escenas violentas y crueles no puede ser disociado de un inmenso ímpetu de creación que se transmuta mediante el lenguaje. Aquí, la violencia y el choque se revelan como una necesidad de expresión. Como dijo Bressane «*lo que importa es expresar*». La voluntad de ultrapasar límites y de construir por medio de la experimentación es lo que moldea el cine de la sucesión.

15 Aquí hay una significativa diferencia con las películas del *Cinema Novo*, donde la rebelión siempre era dirigida a los dueños de los medios de producción. Citemos como ejemplos el dueño de la red de los pescadores de *Barravento* (1961, 78 min., 35 mm, b/n) de Glauber Rocha; el dueño del ganado en *Deus e o diabo na terra do sol* (1963, 115 min., 35 mm, b/n) del mismo Rocha; el terrateniente explotador de *O grito da terra* (1964, 83 min., 35 mm, b/n), de Olney São Paulo, entre otros.

Bibliografia

- AMANCIO, TUNICO. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GARDNIER, RUY (org.). *Julio Bressane: Cinema Inocente* [catálogo]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- _____, *Sobre Belair e cinema marginal. Por enquanto*. em *A invenção do cinema marginal*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, Tela Brasilis, 2007.
- GATTI, ANDRÉ PIERO. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2007. <www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>.
- PUPPO, EUGÊNIO; VERA HADDAD (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, FERNÃO PESSOA. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Sganzerla, Rogério, *Edifício Rogério* [textos críticos 1 e 2]. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.
- SGANZERLA, ROGÉRIO, IGNEZ, Helena. «Helena- a mulher de todos- e seu homem. O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez» em *O Pasquim*, n.33, 5-11 febrero de 1970.
- VOROBOW, BERNARDO (orgs.). *Julio Bressane /Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- XAVIER, ISMAIL. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

El «actor-en-acto»: la dialéctica «actor/personaje» en la película *Copacabana mon amour* (1970) de Rogério Sganzerla

ANNA KARINNE MARTINS BALLALAI¹

Resumen

Este artículo investiga el proceso de construcción de los personajes en *Copacabana mon amour* (1970, 85 min., 35 mm, color, b/n), dirigido por Rogério Sganzerla. Nuestra hipótesis es que el estilo de interpretación en este filme pone en evidencia una «dialéctica actor/personaje» asociada a las nociones del «cine moderno», sistematizadas por Sganzerla, en sus escritos críticos en los años sesenta. Creemos que se inserta en un proyecto *personal* de cine moderno, al mismo tiempo teórico y práctico, emprendido por Sganzerla en la militancia crítica y en la realización de películas. Tal proyecto encontró su cúspide en la experiencia de la productora Belair, marcada por el experimentalismo, por una apuesta radical en el trabajo del actor y por formas de producción independiente, colectiva, y que cuestionan la noción de «cine de autor».

Palabras clave: actor en el cine, dialéctica actor/personaje, cine moderno brasileño

Este artículo está motivado por el interés de investigar el trabajo del actor en el ámbito de la creación cinematográfica, en el cine brasileño de los años sesenta y setenta². Aquí, el objeto de la investigación es el proceso de construcción de los personajes en el largometraje *Copacabana*

1 Magíster en Psicología Social por la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, con la tesis «O ator-em-ato: a dialética ator/personagem em Copacabana Mon Amour». Licenciada en Cine por la Universidad Federal Fluminense. Investigadora responsable del proyecto *Copacabana mon amour – Restauo* (Programa Petrobras Cultural, 2011).

2 Esta investigación sobre el trabajo de creación del actor en el cine fue iniciada en mi tesis de maestría, acerca del proceso de construcción de personajes en *Copacabana mon amour*, y viene siendo profundizada en el contexto del cine moderno en Brasil.

mon amour (1970, 85 min., 35 mm, color y b/n), escrito y dirigido por el cineasta brasileño Rogério Sganzerla (1946-2004)³. La película fue realizada como una producción independiente de Belair, productora de cine fundada en 1970, en Rio de Janeiro, por los cineastas Rogério Sganzerla y Júlio Bressane, y por la actriz Helena Ignez⁴. Podemos percibir en *Copacabana mon amour*, y en las otras películas de Belair, un gran empeño y énfasis en el trabajo del actor.

Nuestra hipótesis principal es que el estilo de interpretación de los actores en *Copacabana mon amour* pone en evidencia una dialéctica «actor/personaje» que ya estaría asociada a las nociones del «cine moderno», sistematizadas por Rogério Sganzerla, en sus escritos críticos, en los años sesenta. Esta investigación sobre el cine moderno fue retomada de forma obsesiva por el crítico/cineasta a lo largo de su vida, culminando con la publicación del libro *Por um cinema sem limite*, en el que el propio autor reúne algunos de sus artículos y críticas publicadas en el Suplemento Literario del periódico *O Estado de São Paulo*, en los años sesenta, y en el *Folha de São Paulo*, en los años ochenta⁵.

Partiendo de esta hipótesis principal, y teniendo como estudio de caso el proceso de construcción de los personajes en *Copacabana mon amour*, proponemos el concepto «actor-en-acto», para pensar sobre las peculiaridades del trabajo de creación del actor cinematográfico y la construcción del personaje en el contexto del cine moderno en los años sesenta y setenta.

El «actor-en-acto» es, al mismo tiempo, signifiicante y significado, actor y personaje, creador y criatura; el concepto está referido, en parte, a la idea de *performance*; pero debe ser prioritariamente comprendido a partir de sus relaciones estrechas con el lenguaje cinematográfico. La interpretación de los actores se coloca por encima de la narrativa, y no

3 Agradezco a la actriz y cineasta Helena Ignez y a sus hijas Sinai Sganzerla y Djin Sganzerla la invitación para trabajar en el proyecto de restauración del largometraje *Copacabana mon amour*, así como el acceso al archivo personal del cineasta Rogério Sganzerla. Agradezco igualmente al actor Otoniel Serra (*in memoriam*) por las entrevistas que me concedió.

4 Merece destacarse el hecho de que Helena Ignez, actriz con una sólida formación teatral y vasta experiencia en el teatro y el cine en Brasil, sea una de las socias fundadoras de Belair. Es importante tener en cuenta este dato a la hora de intentar comprender la amplitud del proyecto de cine llevado a cabo por Sganzerla y Bressane como directores y productores, pero también por Helena Ignez como actriz y productora, en la experiencia de Belair. Los papeles eran creados para ser interpretados por Helena, es decir, los personajes surgían para que ella les diese vida.

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

a su servicio. Los actores crean a partir de situaciones propuestas en líneas generales, con libertad y espontaneidad, y existe un gran espacio para la improvisación. La intensidad dramática se manifiesta en el acto de filmación, en el tiempo presente, y por esto la preferencia por los largos planos-secuencia, los cuales constituyen unidades dramáticas aisladas y yuxtapuestas en el montaje. Cada plano tiene su autonomía, y el montaje no busca establecer relaciones de causa y consecuencia, ni promover necesariamente una progresión narrativa.

Nuestra hipótesis secundaria es que *Copacabana mon amour* se inserta en un proyecto *personal* de cine moderno, al mismo tiempo teórico y práctico, emprendido por Rogério Sganzerla. Este proyecto comienza a delinearse en el intento de conceptualización del cine moderno realizado por el joven cinéfilo y crítico de cine, en los años sesenta, y tiene continuidad en el ámbito de la realización de películas, donde es posible constatar la aplicación práctica y la experimentación de algunos preceptos teóricos sistematizados por el cineasta.

Consideramos que tal proyecto *personal* de cine moderno emprendido en la militancia crítica y en la realización de películas encontró su cúspide en la experiencia de la productora Belair, marcada por el experimentalismo, por una apuesta radical en el trabajo del actor y por formas de producción independiente, colectivas, y que cuestionan en la práctica la noción de «cine de autor».

De acuerdo con Sganzerla, la «*materia prima del filme moderno es el actor*»⁶. El crítico observa que la función de la cámara en el cine moderno es seguir a los actores, registrar la presencia del ser humano en el mundo. De esta forma, «*la moderna mise-en-scène se basa en el actor, único contenido posible: el hombre y sus aventuras vitales. O mejor todavía, el contenido es el propio actor, su presencia ante la cámara*»⁷. La verdad del actor moderno no emana de la psicología del personaje, sino de su propia *existencia*, es decir, de su presencia y apariencia tal como la cámara las puede captar. Sganzerla define al héroe del cine moderno como un «*héroe cerrado*», «*cuyo interior no se puede definir o explicar*»⁸.

La representación de un *papel* en el cine moderno se constituye en la relación dialéctica entre la existencia y la creación, el intérprete y la interpretación, el actor y el personaje. Sganzerla así establece esta dialéctica: «*Héroe: hombre representado y hombre representando. Es*

6 *Ibíd.*, 61.

7 *Ibíd.*, 59.

8 *Ibíd.*, 41.

en esta dialéctica entre lo artificial (personaje) y lo real (el actor) que se procesa la moderna ficción. Con autonomía para crear, corregir, montar un personaje durante el acto de filmación»⁹.

Según manuscritos originales y dactilografiados localizados en el archivo personal de Rogério Sganzerla, *Copacabana mon amour* está inspirado en el pensamiento de Frantz Fanon. En algunos originales de archivo, Sganzerla afirma: «Quise unir a Frantz Fanon con el cine de Tomu Uchida». A partir de esta proposición, podemos detectar en la caracterización de los personajes, en las relaciones entre ellos, y en el contenido de algunos diálogos del filme analizado referencias directas a *Los condenados de la tierra*, obra del psiquiatra antillano¹⁰. Para crear los personajes de *Copacabana mon amour*, Sganzerla busca en las relaciones patrón-empleado los ecos de la situación colonial de Brasil. Los hermanos Sônia Silk (Helena Ignez) y Vidimar (Otoniel Serra), respectivamente una prostituta y un empleado doméstico, son dos *desheredados de la tierra*, dos colonizados ante su patrón, *Dr. Grilo* (Paulo Villaça), que representa la figura del colonizador y patriarca.

Al adoptar las ideas de «descolonización del ser» preconizadas por Fanon en *Los condenados de la tierra*, Sganzerla está poniendo en práctica un estilo de dirección que permite también un proceso de «descolonización del actor», al subvertir la lógica narrativa y enfatizar el «ser en situación». Este tipo de relación entre los actores y el director, basado en un sistema de colaboración mutua, concuerda con las reivindicaciones de Luiz Carlos Maciel en su ensayo «O ator e o novo realismo do cinema», obra de gran relevancia para pensar sobre las cuestiones del rol del actor en el panorama del cine moderno brasileño¹¹.

Un punto extremadamente interesante de la discusión colocada por Luiz Carlos Maciel es que él reivindica condiciones para el trabajo del actor *profesional* de cine, con el objetivo de luchar contra la alienación del actor en el proceso de filmación. Lo que Maciel propone es que el actor de cine pueda ejercer el rol de un *colaborador creativo* del director en la realización de la película.

El actor de cine es explícitamente un ser de carácter mutante, tanto por las diversas personalidades por las cuales es atravesado en la construcción sucesiva de personajes, como por el hecho de que el resultado final de

9 Sganzerla, *Ibíd.*, 61.

10 Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010).

11 Luiz Carlos Maciel, «O ator e o novo realismo do cinema», 53-77, en *Cinema moderno: Cinema Novo*, editado por Flavio Moreira da Costa (Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966).

su interpretación depende, además, del trabajo de máquinas y aparatos tecnológicos, y de procesos físico-químicos, dado el registro fotosensible en una emulsión de sales de plata y los procesos de revelación y duplicado de imagen y sonido, en la era del cine analógico. Por tanto, el personaje cinematográfico es un híbrido que se compone de: naturaleza, máquina y ser humano.

En el teatro, la construcción del personaje es, por excelencia, un trabajo actoral. Ya en el cine, es evidente la fragmentación del proceso creativo del actor, dadas las particularidades de este medio de expresión. Esta fragmentación ocurre tanto en el momento de las filmaciones como en el montaje y la posproducción fílmica, incluyendo el doblaje de los diálogos de la película¹². Es posible fragmentar el cuerpo, el gesto, el habla, la acción, el tiempo y el espacio. El personaje cinematográfico se va construyendo a pesar de esta fragmentación. No obstante, en determinadas circunstancias, este proceso puede producir en el actor un efecto de alienación en términos de su arte, de su oficio.

En determinadas circunstancias, sin embargo, el actor puede encontrar medios de construir su personaje, a pesar de la fragmentación de la acción dramática y de la unidad espacio-temporal, que la técnica cinematográfica impone. En otras palabras, en el cine el proceso de construcción de personajes solamente será un atributo del actor si el director lo *permite*; a saber, si el director consigue instaurar una dinámica de creación en el *set* de filmación, entre los actores y su equipo técnico, que respete el proceso de creación del actor. De lo contrario, el actor de cine quedará subyugado al proceso creativo del director y a los imperativos de la técnica cinematográfica, sin poder ejercer con autonomía la creatividad de su arte y su trabajo elemental, que consiste justamente en la construcción del personaje.

Creemos que *Copacabana mon amour* reúne elementos que le permiten al actor cierta autonomía para construir su personaje; es decir, permiten el ejercicio de lo que podemos denominar una «dramaturgia del actor». El director establece una dinámica de creación con el equipo y el elenco, de tal forma que les concede libertad creativa a los actores tanto en relación al texto como con la técnica cinematográfica. Esta dinámica resulta en autonomía de trabajo para el actor, quien, entonces, se convierte en un colaborador activo de la película, o en *coautor*, subvirtiendo las limitaciones que la técnica cinematográfica y el proceso de realización de las filmaciones eventualmente puedan imponer a su trabajo.

12 En *Copacabana mon amour*, la voz del personaje «Turista argentina», interpretado por la actriz Lilian Lemmertz, fue doblada por la actriz María Gladys.

Podemos comprender el proceso de construcción de los personajes en *Copacabana mon amour* como el resultado híbrido de los factores siguientes, los cuales deben ser analizados de forma orgánica, y no por separado; uno contribuyendo simultáneamente para la instauración de los demás:

1. Un estilo de dirección cinematográfica marcado por el experimentalismo; motivado por la «investigación y la defensa de un cine moderno» emprendida por Sganzerla, especialmente por la idea de «pasaje a lo relativo» y por la noción de «cámara cínica».
2. Un *estilo de dirección de actores* marcado por la proximidad y el respeto del director al proceso creativo del actor.
3. Un modo de producción vinculado a la idea del cine independiente, con pocos recursos financieros; pero con énfasis en los recursos humanos y creativos.
4. Un estilo de interpretación con acento en la idea de *performance*, en la dialéctica actor/personaje y en el proceso creativo de construcción de personajes por parte de los actores *profesionales* y con experiencia en teatro y en cine.

Pasemos al breve examen de cada uno de estos cuatro factores a partir de los cuales podemos reunir las infinitas combinaciones de variables presentes en un proceso de filmación, deteniéndonos aquí exclusivamente en el estudio de caso de la construcción de personajes en *Copacabana mon amour*, independiente de que podamos encontrar semejanzas con las demás películas de Belair dirigidas por Sganzerla y de que, también, podamos encontrar ecos en el análisis del estilo de interpretación de los actores Helena Ignez y Otoniel Serra en otras realizaciones fílmicas en las que ellos actúen, sea en el contexto de Belair, o en otro.

El estilo de dirección de Sganzerla en *Copacabana mon amour* está marcado por la idea de la experimentación, la investigación y el descubrimiento. Es atravesado por la noción de «pasaje a lo relativo», por la adopción de la «cámara cínica» y por una inversión en la «dialéctica actor/personaje». Se nota, por tanto, que este estilo está marcado por conceptos sistematizados por Sganzerla en su producción crítica textual en los años sesenta, respecto del cine moderno. Ese estilo de dirección

está íntimamente relacionado al concepto visual fotográfico decurrente de los equipos utilizados, y traduce el posicionamiento de la cámara en una relación con el objeto filmado en términos no ideales, según el «pasaje a lo relativo».

Sganzerla adopta la «cámara cínica», a saber, una cámara que no realiza un posicionamiento moral ante la realidad; o sea, no juzga ni condena a sus personajes, no sabe más, ni menos, que ellos mismos. Se trata de una cámara que adopta una perspectiva limitada y corporificada. Esta cámara no está en una posición confortable, o más confortable que los propios personajes. Ella se encuentra *sustentada* por un ser humano, el director de fotografía/operador de cámara Renato Laclete, y sujeta al peso de la gravedad, a las limitaciones físicas y espaciales, a las variaciones de la iluminación, a la inestabilidad del movimiento humano.

La opción de utilizar un mismo lente objetivo durante la filmación de toda la película resulta en una *relación de aspecto* constante entre el mirar y la realidad, de forma tal que la cámara desarrolla, por tanto, una unidad de mirar. Esta cámara no vuela, no flota, no es transportada por railes. Es simplemente una cámara en mano, aportando como efecto las marcas de la inestabilidad del acto de sustentar la cámara con las manos humanas.

Sganzerla opta por el uso de un lente anamórfico *totalscope* (una ventana *cinemascope*, a saber, con cobertura de visión panorámica), tal vez como referencia a la estética del cine japonés del inicio de la década del sesenta. El cine de Tomu Uchida es, de forma asumida, una referencia para Sganzerla en *Copacabana mon amour*, como ya dijimos y, posiblemente, el uso de película cinematográfica a color, aliado al formato *scope*, dialogue con esta filiación estética. El cine de Tomu Uchida, sin embargo, no agota el rol de referencias cinematográficas y estéticas que podemos encontrar en esta obra. El uso de emulsión a color y en blanco y negro, de forma concomitante, evidencia el artificio de la realización cinematográfica y permiten al espectador entrar en contacto con diferentes texturas de imagen.

En relación al estilo de dirección de actores emprendido por Sganzerla, el principal punto a destacar es la apuesta en el trabajo del actor. *Copacabana mon amour* es una película de grandes *performances*. El estilo de dirección privilegia el trabajo del actor, sin descuidar los demás elementos del lenguaje cinematográfico. El director confía en la capacidad y en el talento de los actores, y les provee los elementos necesarios para que ellos mismos creen los personajes con autonomía. De esta forma, Sganzerla establece con su equipo (actores y técnicos),

en la experiencia de Belair, una dinámica de creación muy próxima a lo que él mismo comprueba, de forma positiva, en su producción textual crítica, acerca del nuevo papel del director cinematográfico en el ámbito del cine moderno. Según él: «*El verdadero cineasta, sobre todo hoy, no es el prefecto director de elenco: no busca interpretaciones exactas, sino el dinamismo físico entre los intérpretes, los objetos y el objeto núcleo, la cámara cínica*»¹³.

La investigación acerca de las nociones del «cine moderno» que Sganzerla establece en su crítica cinematográfica en la gran prensa, a partir de la publicación de su primer artículo en 1964, puede ser vista como una especie de declaración de los principios de dirección que él irá a experimentar en los años siguientes. En este sentido, se entiende lo que dijo en su declaración en el prólogo de la película *Audácia* (Carlos Reichenbach, 1969). Él afirma: «*No quiero hacer una película de autor. Quiero hacer una película de coordinador*».

El modo de producción adoptado en *Copacabana mon amour* se aproxima a la idea de producción independiente: equipo mínimo, pocos recursos financieros, filmación en pocos días, escenarios reales, ritmo ágil e intenso de trabajo. Este modo de producción está íntimamente relacionado con el estilo de dirección. Los propios actores aportan el vestuario, colaboran en la producción y se desdobl原因 en múltiples funciones. La opción por un equipo reducido minimiza sensiblemente los gastos, además de favorecer la interacción entre los actores, los directores y los técnicos, el respeto a los procesos creativos de cada artista y la colaboración mutua entre ellos.

El uso de escenarios reales también favorece la economía de recursos financieros. Los ambientes interiores son ligeramente adaptados en términos de escenografía, utilizando objetos escenográficos disponibles en el local. Las filmaciones en exteriores valorizan los aspectos naturales y humanos de la ciudad de Rio de Janeiro, revelando la riqueza estética que emana de los contrastes sociales y geográficos en el paisaje carioca.

La limitación de recursos financieros impone la necesidad de aprovechar al máximo las filmaciones. Se torna acuciante evitar la toma múltiple y los cortes innecesarios, con el objetivo de disminuir los gastos en película virgen. Esto justifica el uso del recurso de la repetición en una misma toma, sin corte, lo que se traduce en economía de negativo. La adopción del plano-secuencia también contribuye con esta economía, e intensifica el énfasis en el tiempo presente, además de conceder mayor libertad a

13 Sganzerla, *Ibíd.*, 58.

los actores. El montaje final, al aprovechar las múltiples actuaciones de un actor en torno a un mismo texto o subtexto, incorporando el recurso de la repetición, contribuye para explicitar el proceso de construcción del personaje en el momento de la filmación. Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, el recurso de la repetición en una misma toma promueve la reflexión, suspende la ilusión, denuncia la forma como la película fue construida. El espectador se sumerge entonces en el misterio de la creación del actor.

El estilo de interpretación de los actores está marcado por el acento en la *performance*, por la dialéctica actor/personaje y por técnicas de improvisación, ancladas en la experiencia y la sólida formación teatral de los actores, especialmente Helena Ignez y Otoniel Serra. Ambos se formaron en las primeras clases de la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía, en un momento de efervescencia cultural de la capital bahiana, entrando en contacto con los principales métodos de escenificación y los textos de importantes dramaturgos.

Las filmaciones en ambientes reales y externos, como *favelas*, bares y calles de Río de Janeiro, contribuyen a la valorización del aquí y ahora. El punto máximo de la intensidad dramática se verifica en el momento de la filmación. El uso del plano-secuencia y de la «cámara en mano» se torna una garantía para el actor, en el sentido de que propician el desarrollo de la acción dramática de forma integral. La cámara se predispone a seguir a los actores, ampliándoles la libertad de movimientos y la autonomía creativa. El «actor-en-acto» no se encuentra subyugado por un sistema de producción que lo aprisiona. Él puede equivocarse, pues se verifica en el error la expresión de una espontaneidad única, de una verdad en el trabajo del actor.

El «actor-en-acto» constituye un concepto acerca de la interpretación que verifica en el actor cinematográfico una emancipación del mismo. Tal como las palabras en un texto poético ganan vida propia, asumiendo dimensiones polisémicas, el «actor-en-acto» emancipa tanto al actor como al personaje cinematográfico de la narrativa fílmica. El actor no se torna rehén de un texto o de una narrativa, ni queda preso en un encuadre definido *a priori*. El énfasis no radica en la obtención de un resultado estrictamente planificado. El *resultado* y el *proceso* de la construcción del personaje por el «actor-en-acto» caminan juntos.

Al proponer, según el pensamiento de Fanon, un proceso de «descolonización del ser», mediante los personajes de *Copacabana mon amour*, Rogério Sganzerla también está poniendo en práctica un tipo de dirección de actores y una praxis cinematográfica coherente

con su referencial teórico, con el objetivo de promover también la «descolonización del actor» en el ambiente de filmación. De esta forma, el proyecto de cine moderno emprendido en la práctica por Sganzerla en Belair se aleja de las ambiciones del «cine de autor» que, por tanto tiempo, eclipsaron la contribución de los actores y de otros colaboradores creativos en el resultado final de una obra cinematográfica, relegando los méritos y la autoría de la película únicamente al director cinematográfico. Al cuestionar «la política de los autores», la cual se materializa en la figura del director o «autor por excelencia» de la obra cinematográfica, y que es puesta en escena por la crítica y por los cineastas franceses de la *Nouvelle Vague*, siendo rápidamente difundida en otros países y en el tercer mundo, Sganzerla está promoviendo también una descolonización del propio cine, siendo una vez más coherente con las proposiciones de Fanon, en la medida en que este autor nos advierte que no debemos copiar los modelos de Europa, de la Metrópolis, del «mundo moderno».

Bibliografía

- BALLALAI, ANNA KARINNE. *O ator-em-ato: a dialética ator/personagem em Copacabana Mon Amour*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil: 2014.
- FANON, FRANTZ. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Brasil: Editora da UFJF, 2005.
- MACIEL, LUIZ CARLOS. «O ator e o novo realismo do cinema». En Costa, Flávio Moreira da [org.]. *Cinema moderno: Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- SGANZERLA, ROGÉRIO. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Visiones contrapuestas de la independencia brasileña: *Independencia o muerte* y *Los inconfidentes*

IGNACIO DEL VALLE¹

Resumen

Con motivo de la celebración de los 150 años de la independencia de Brasil, en 1972, la dictadura del general Médici hizo un llamado a que fueran realizados filmes sobre episodios del pasado nacional. Pretendía, así, incentivar el desarrollo de un cine sobre narraciones de fundación que exaltase los valores tradicionales del país. Sólo dos «filmes patrimoniales» fueron estrenados ese año: *Independencia o muerte* (1972, 108 min., 35 mm, color), de Carlos Coimbra, y *Los inconfidentes* (1972, 100 min., 35 mm, color) de Joaquim Pedro de Andrade. Ambos abordan el proceso de emancipación desde perspectivas ideológicas y estéticas opuestas y presentan visiones confrontadas de los usos de la historia y su relación con el presente.

Palabras clave: cine patrimonial, narraciones fundacionales, dictadura brasileña

En 1972, la dictadura brasileña festejó con grandilocuencia los 150 años de la independencia de Brasil, conocidos como el «sesquicentenario». El régimen, encabezado en ese momento por el general Emílio Médici

1 Doctor en Cine y Magíster en Artes del Espectáculo y Medios, por la Universidad Toulouse 2-Jean Jaurès y Licenciado en Información Social por la Universidad Católica de Chile. Postdoctorado en Historia en la Universidad de São Paulo (USP) sobre las narraciones fundacionales cinematográficas latinoamericanas. Profesor colaborador de la Posgraduación en Multimédios de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp), donde desarrolla un segundo posdoctorado sobre cine cubano. Becario PNPd/Capes. En Chile, ha publicado el libro *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (2014), y en Francia, *Le nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974* (2015). Posee publicaciones sobre cine latinoamericano en Francia, España, Argentina, Brasil, México y Chile.

(1969-1974), aprovechó la efeméride para presentar los resultados de la «modernización» del país, el llamado «milagro brasileño» de inicios de los años setenta.

Lemas como «Pra frente Brasil» y «Você constroi o Brasil», de boga en la época, dan cuenta de un discurso oficial caracterizado por el nacionalismo, el voluntarismo y una fuerte ufanía ante los éxitos económicos, que tenían como correlato deportivo la victoria en el Mundial de Fútbol de 1970. El periodo coincide también con los años de mayor represión dictatorial, tras la promulgación del Acto Institucional número 5, en diciembre de 1968, que significó la anulación de los derechos civiles, el auge del terrorismo de Estado y un mayor control de la prensa y de las expresiones artísticas.

En el contexto de los preparativos del sesquicentenario, el ministro de Educación, Jarbas Passarinho, expresó su deseo de que los cineastas brasileños realizaran filmes sobre el pasado del país², en un claro intento de promoción pedagógica de una historia oficial acorde con el discurso de la dictadura. Sin embargo, ese año sólo dos largometrajes respondieron al llamado: *Independencia o muerte* (1972, 108 min., 35 mm, color), de Carlos Coimbra, y *Los inconfidentes* (1972, 100 min., 35 mm, color), de Joaquim Pedro de Andrade.

Aunque el deseo expresado por el ministro no se tradujo, en ese momento preciso, en un auge del cine sobre el pasado nacional, puede verse como un antecedente del incremento de los filmes patrimoniales brasileños que tuvo lugar en la segunda mitad del decenio. Tanto *Independencia o muerte* como *Los inconfidentes* abordan el proceso de independencia, pero desde perspectivas marcadamente diferentes. No sólo manifiestan una aproximación distinta a la historia, sino también son el resultado de concepciones opuestas del cine. Por ello, su estudio puede servir para arrojar luz sobre los impases estéticos e ideológicos que enfrentaba el campo cinematográfico brasileño, una vez pasado el auge del *Cinema Novo*.

El objetivo de este texto es abordar los vínculos que ambos filmes establecen entre el pasado representado y el momento en que fueron producidos, descartando otra aproximación –muy frecuente, pero poco fecunda– centrada en evaluar la «autenticidad» o «fidelidad» con que las películas reconstruyen un periodo histórico. Para abordar la relación entre el universo mimético y el presente de la realización

2 Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009), 73.

resulta esclarecedor el análisis de la puesta en escena y el estudio de las elecciones temáticas, referencias intertextuales, reiteraciones y omisiones de los filmes. Es decir, «*partir desde el film, estudiando sus características específicas*»³, en lugar de instrumentalizarlo como una simple ilustración de su contexto.

La investigación de este último puede servir para situar la relación de un filme con su época pero, como explica Eduardo Morettin, es necesario ante todo llevar a cabo: «*un esfuerzo analítico que matiza la vinculación del film con la Historia, en la medida en que no considera que sean suficientes para señalar la marca de su tiempo los indicios externos a la narrativa, tales como el tema, las personas envueltas en la producción, las instituciones productoras y la época de confección y lanzamiento*»⁴.

La gran diversidad de códigos genéricos de los filmes que abordan el pasado supone un primer desafío para su estudio. Tanto en Brasil como en otros países latinoamericanos⁵, las adaptaciones de novelas «canónicas» de la literatura nacional, las películas sobre personajes históricos, aquellas «de época» con protagonistas ficticios, y las frecuentes hibridaciones entre esas tres posibilidades, componen un *corpus* que difícilmente puede ser reducido al rótulo de «filme histórico».

Los investigadores británicos han acuñado el concepto de *heritage film* para englobar esta diversidad genérica, en el caso de sus producciones. Algo similar han propuesto, en los últimos años, los académicos franceses con el término *fictions patrimoniales*⁶. Como explican Pierre Beylot y Raphaëlle Moine, en referencia al caso francés, es una «categoría interpretativa» que abre nuevas perspectivas de análisis: «*permite interrogar estas producciones a partir de su función memorial, de su capacidad para proponer la puesta en escena de una herencia colectiva, de constituir una comunidad de espectadores “unificada” por un pasado*

3 Alcides Freire Ramos, *Canibalismo dos fracos* (Bauru: EDUSC, 2002), 30, traducción propia.

4 Eduardo Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo: Alameda, 2013), 22, traducción del autor.

5 Durante mi postdoctorado en la Universidad de São Paulo abordé el auge de las narrativas de fundación a finales de los años sesenta y comienzos del decenio siguiente en Argentina, Brasil y Cuba. Ignacio del Valle Dávila, *Representações cinematográficas da Independência sob regimes autoritários na América Latina* (memoria de posdoctorado en Historia, USP, 2015).

6 Ver un análisis de ambos en: Pierre Beylot y Raphaëlle Moine, «Introduction. Les fictions patrimoniales : une nouvelle catégorie interprétative», Introducción a *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, de Pierre Beylot y Raphaëlle Moine (dir.) (Bordeaux : PUB, 2009), 9-24.

común. Se plantea la cuestión de la identidad y de la nostalgia generadas por estas ficciones»⁷.

Sería arriesgado llevar a cabo una transposición irreflexiva de los conceptos de «*heritage film*» y de «*fiction patrimonial*» a filmes latinoamericanos de los años setenta, pues fueron acuñados para referirse a producciones audiovisuales del período posterior: los años ochenta y noventa del siglo pasado y los inicios del siglo XXI. Por otro lado, esos conceptos tienen un carácter intermediático, puesto que son aplicados a productos cinematográficos y televisivos⁸. En ese sentido, la utilización de estas categorías podría ser más pertinente para el estudio de los filmes, telefilmes y series de televisión sobre el Bicentenario de los países latinoamericanos –tema en el que no ahondaré por no formar parte de los objetivos de este texto– que para el de la producción del sesquicentenario brasileño.

Sin embargo, la noción de «patrimonio» continúa siendo válida para analizar *Independencia o muerte*, *Los inconfidentes* y otras películas de los setenta. «Patrimonio» entendido como un discurso sobre la defensa, conservación y transmisión de un acervo cultural, material o inmaterial, compartido por una comunidad nacional (o eventualmente transnacional), que sirve como fundamento para su identidad colectiva⁹. En ese sentido, como explica Marie-Anne Paveau, los objetos, imágenes, signos y representaciones patrimoniales vehiculados en este tipo de filmes sirven como «*cuadros organizadores del tipo de filiación que una sociedad instala con los elementos de su pasado*»¹⁰. Ahora bien, según la autora, constituyen en sí mismos una parte del patrimonio inmaterial de una nación¹¹.

A partir de esta doble condición de las películas estudiadas –filmes patrimoniales y patrimonio fílmico– es posible reinterpretar el llamado del ministro Passarinho a que fuesen realizadas películas sobre el pasado brasileño. Su objetivo fue, por un lado, incentivar la transmisión del patrimonio nacional y, por otro, fomentar la producción de cierto tipo de patrimonio audiovisual. Se trataba de una operación no inocente,

7 Ramos, *Canibalismo dos fracos*, 16, traducción propia.

8 Ibíd., 15.

9 Marie-Anne Paveau, «La notion de patrimoine: lignées culturelles et fixations sémiotiques», primer capítulo de *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, de Pierre Beylot y Raphaëlle Moine (dir.), 25-36.

10 Ramos, *Canibalismo dos fracos*, 36.

11 Ibíd. 30.

pues lo que estaba en juego era la manera de concebir tanto la «filiación con el pasado» como el desarrollo del campo cinematográfico. Hay que añadir que, en el caso de *Independencia o muerte* y de *Los inconformes* –y, en general, de los filmes «históricos» latinoamericanos del periodo– la ficción patrimonial toma la forma de lo que Ismail Xavier denomina «narraciones de fundación»¹², es decir, relatos sobre la génesis de la construcción del Estado nacional. Por lo tanto, se enfrentaban en el campo cinematográfico interpretaciones contrapuestas de los marcos fundadores de la «comunidad imaginada»¹³.

Independencia o muerte se adecua al proyecto de conmemoración ufana y grandilocuente de los mitos fundacionales de la nación, ambicionado por la dictadura. El filme corrobora la historia oficial, en su versión de manual pedagógico, sin introducir fisuras considerables en ella. El largometraje se centra en el proceso que llevó a la emancipación de Brasil y en el reinado de Pedro I, el primer emperador independiente. La acción transcurre entre un momento indeterminado, inmediatamente posterior a la llegada a Brasil de la corte de Juan VI, príncipe regente de Portugal, y la abdicación de su hijo, Pedro I, en 1831. Sin embargo, el relato no discurre en forma lineal, sino que comienza con una secuencia situada el 7 de abril de 1831 –momento de la renuncia del emperador– y, posteriormente, se organiza como un *racconto* que termina por volver a la jornada de abril de 1831, para concluir con el regreso de Pedro I a Portugal.

El filme recurre a sucesivas elipsis para abordar una serie de acontecimientos considerados tradicionalmente como los «hitos» del periodo: el casamiento de don Pedro y la princesa Leopoldina, el retorno de Juan VI a Portugal, el célebre grito «¡Independencia o muerte!» proferido a orillas del riachuelo Ipiranga, la coronación de Pedro I, la disolución de las cortes, etcétera. Esas elipsis se apoyan en intertítulos con fechas específicas fácilmente identificables por el público brasileño, pues se enmarcan dentro de la cronología positivista de la historia nacional. Junto con ello, los personajes suelen ser individualizados con su nombre, títulos y cargos en los diálogos de las primeras escenas en las que aparecen, de acuerdo con una dinámica que reactiva los conocimientos de base del público.

12 Ismail Xavier, «A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano» (*Balalaica* 1, 1997), 85.

13 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

Los aspectos políticos se presentan entrelazados con los amoríos del emperador y su famosa amante, Domitila de Castro Canto e Melo, marquesa de Santos. En la segunda mitad del filme, este romance se vuelve a tal punto central dentro de la progresión dramática, que pasan a depender de él todos los otros conflictos de la trama, ligados a la consolidación de la independencia y a la deriva absolutista del monarca. La obra adopta los códigos del melodrama, estableciendo un triángulo romántico entre Pedro I, la emperatriz Leopoldina y Domitila, donde ambas compiten por la atención del soberano.

Para interpretar a la pareja protagonista fueron elegidas dos estrellas de telenovelas, Tarcísio Meira (Pedro I) y Glória Menezes (Domitila), casados en la vida real. Este elemento contribuyó a aumentar a ojos del público vernáculo la carga romántica de la película y despertó el interés de la prensa durante la campaña de promoción.

El largometraje establece una relación explícita con el patrimonio iconográfico del siglo XIX que había representado el proceso de emancipación. La escena central está consagrada al llamado *Grito do Ipiranga*, es decir, el momento en que don Pedro expresó su intención de independizarse de Portugal, exclamando «*Independência ou morte!*». La puesta en escena recurre a diferentes elementos visuales –las vestimentas del príncipe, los uniformes de los Dragones de la Independencia, el número de personajes, el paisaje, la iluminación– adaptados del cuadro *Independência ou morte*, también conocido como *O grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo. La escena comienza introduciendo los distintos elementos del cuadro: personajes, animales, paisaje rural¹⁴.

La acción se desenvuelve de manera tal que los actores se sitúan en una posición similar a la de la representación pictórica. En la toma que reproduce la pintura, la cámara comienza enfocándose en la figura de Pedro I, a caballo. Enseguida realiza un *zoom out*, hasta alcanzar un plano general, similar a la perspectiva adoptada por Américo. Después de reproducir la pintura, el filme la deconstruye mediante breves planos de los distintos elementos constitutivos de la acción. Por fin, el segmento se cierra con un nuevo plano general que vuelve a reproducir el cuadro. Un fundido encadenado enlaza esa escena con la coronación de Pedro I. Mediante un nuevo *zoom out*, la imagen pasa de centrarse en

14 Inserta también un breve *flashback* que muestra al ministro de gobierno, José Bonifácio de Andrada, en palacio, escribiendo una carta y ordenando que se le haga llegar a don Pedro. En ella le indica que debe declarar la independencia o, de lo contrario, se verá obligado a someterse a las cortes de Lisboa. El filme enfatiza el papel de estadista de Bonifácio, retratado como uno de los cerebros del proceso.

el emperador a mostrar a todos los personajes de la ceremonia. La toma está inspirada en el cuadro *Coroação de D. Pedro I-Imperador do Brasil* (1828), de Jean-Baptiste Debret. De esta forma, al citar ambas pinturas, el filme no sólo corrobora y refuerza la historia y la memoria instituidas oficialmente, sino que no concibe una interpretación visual de los «hitos» fundacionales diferente del patrimonio pictórico más conocido; incluso si esa interpretación podría adecuarse a la tradición.

Independencia o muerte también se inspira en pinturas y grabados de época, principalmente de Debret, para construir espacialmente algunas escenas y para caracterizar visualmente a los personajes¹⁵. Este diálogo con la pintura legitimaría el «rigor» del filme, entendido como apego a la iconografía tradicional.

Los pasajes inspirados en pinturas y las elaboradas secuencias de bailes y ceremonias religiosas se caracterizan por la utilización de cientos de extras, un vestuario cuidadosamente diseñado, una dirección de arte detallista y un encuadre muy preciso. Esos elementos dan cuenta de un alarde de medios inédito para el cine brasileño de la época, y que busca explícitamente que la puesta en escena sea percibida como una proeza técnica. Se busca, con ello, convertir la representación de la independencia en un monumental espectáculo fílmico que celebra tanto el pasado común, como el propio cine. Representante cinematográfico del «milagro brasileño», el largometraje fue estrenado la semana en que se celebraba el sesquicentenario y se convirtió en un rotundo éxito de público.

Con un presupuesto de dos millones de cruzeiros, *Independencia o muerte* fue el filme brasileño más caro producido hasta entonces. Aunque no contó con financiamiento directo del gobierno, sí tuvo algunas facilidades, como el permiso para filmar en el Palacio Itamaraty de Río de Janeiro. El general Médici le entregó su apoyo explícito durante la campaña de promoción. Invitó al productor, Oswaldo Massaini, al director y al elenco principal al Palacio de la Alvorada –residencia presidencial–, a un encuentro al que acudió la prensa. También envió un telegrama de felicitaciones a Massaini, que fue utilizado como material publicitario. Por último, hizo que el ministro de Educación cambiara la calificación del filme, de «*no recomendado para menores de diez años*» a «*apto para todo público*».

15 Vitoria Azevedo da Fonseca, «História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil e Independência ou Morte» (Memoria de prueba para optar al grado de Magister en Historia, Unicamp, 2002), 44.

Los inconfidentes tampoco fue producido con fondos estatales, sino que contó con apoyo de la RAI. Como *Independencia o muerte*, respondió al llamado del sesquicentenario; sin embargo, se halla en las antípodas del discurso oficial. Según Bernardet, *Los inconfidentes* da una dimensión del espacio fílmico trazado por la dictadura pues «no determina el área de discusión; diverge, se opone, pero a partir del terreno propuesto por el poder»¹⁶. Se trata, por ello, de una apropiación de la agenda conmemorativa destinada a subvertirla.

Para construir un relato sobre el fracaso de la Inconfidencia Minera¹⁷, Joaquim Pedro de Andrade y su coguionista, Eduardo Escorel, establecieron una relación intertextual con documentos de época, como los *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* y los poemas de los integrantes del complot, a los que añadieron referencias al *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles¹⁸. Buena parte de los diálogos fueron extraídos de esas fuentes, lo que le otorga al filme una acusada literalidad. Hay también una preferencia por el plano secuencia y las tomas frontales, sumado esto a un estilo declamatorio para recitar los diálogos y a una dirección de actores fuertemente inspirada en el teatro.

Esos elementos contribuyen a crear un efecto de distanciamiento, que se aleja del naturalismo y la transparencia del relato. El efecto se ve reforzado por las secuencias finales: primero, el protagonista, Tiradentes, es ahorcado delante de un público de escolares modernos. Enseguida, se suceden fragmentos de un noticiero en blanco y negro, de mediados del siglo XX, sobre desfiles y celebraciones oficiales en Ouro Preto en honor a este héroe (lo que evidencia su incorporación a la historia oficial y a los rituales cívicos). Esos fragmentos son alternados con planos detalle de un hacha cortando un trozo de carne, en una alusión directa al descuartizamiento de Tiradentes tras su ejecución.

Los tres elementos—ahorcamiento, noticiero y carne—son acompañados en la banda sonora por los compases de *Acuarela de Brasil* en la versión

16 Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 74. Traducción del autor.

17 Recibe ese nombre el plan para conspirar contra el dominio portugués concebido por algunos terratenientes, intelectuales, clérigos y militares de Minas Gerais. La conjura fue descubierta en 1789 cuando aún estaba en una fase inicial. La mayoría de los acusados de complotar fueron condenados a muerte, pero su pena fue conmutada por la de relegación a otras zonas del Imperio o reclusión monástica (en el caso de los clérigos). Sólo el alférez Joaquim José da Silva Xavier, conocido como Tiradentes, reconoció formar parte de la conspiración, por lo que fue ahorcado y descuartizado. Tiradentes ha sido considerado tradicionalmente como uno de los mártires de la nación y la Inconfidencia Minera como un antecedente de la independencia.

18 Ramos, *Canibalismo dos fracos*, 45.

de Antonio Carlos Jobim. La música, emblema de una imagen exótica y turística del país, sirve como comentario irónico de estas secuencias. De la misma manera, el público de escolares y el noticiero actualizan y recontextualizan el discurso de la Inconfidencia, según una lógica recursiva que destaca su carácter de construcción patrimonial. Como resultado de ello, la narración fundacional es desmontada, destacando su carácter de relato institucionalizado. En lugar de confirmar el discurso oficial y, con eso, el proyecto ideológico de la dictadura, el filme introduce un ruido, creando a su manera, como diría Eduardo Morettin, «*un cortocircuito no deseado dentro de las esferas de poder*»¹⁹.

Las escenas de la prisión, los maltratos y los interrogatorios a los que son sometidos los integrantes de la Inconfidencia pueden interpretarse como una alusión velada a la tortura instaurada por la dictadura. Pese a ello, según Alcides Ramos, *Los inconfidentes* es ante todo una alegoría autocrítica sobre las limitaciones del compromiso con la lucha armada que habían asumido los intelectuales de izquierda brasileños en los años anteriores al desmantelamiento de la guerrilla²⁰. Las confesiones de los *inconfidentes* durante el presidio y su temor a la muerte son una muestra de su debilidad burguesa y contrastan con la pomposidad de su discurso intelectual previo, que se revela estéril.

De acuerdo con una lógica antiintelectualista, típica de los movimientos de izquierda de los años sesenta y setenta, el intelectual pequeño burgués es visto como responsable de los desaciertos de ese campo político. En contrapartida, Tiradentes no es recuperado como un precursor de la independencia, sino como una alegoría del guerrillero decidido y abnegado, que actúa en lugar de discursar y que, llegado el momento, prefiere el martirio a traicionar la causa de la liberación.

Se trata de una figura de fuertes connotaciones cristológicas²¹. Ello no resulta sorprendente si tenemos en cuenta dos factores: en primer lugar, la figura de Tiradentes había sido asociada a Cristo desde finales del siglo XIX por una iconografía destinada a ensalzar a los padres de la patria. El ejemplo más conocido de ello es el cuadro *Tiradentes descuartizado*, de Pedro Américo (1893). En segundo lugar, la imagen del guerrillero latinoamericano —particularmente la de Che Guevara muerto— ya había sido asociada implícita o explícitamente a la de Cristo, tanto

¹⁹ Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História*, 18, traducción del autor.

²⁰ Ramos, *Canibalismo dos fracos*, 302-303.

²¹ *Ibíd.*, 318.

en textos de la época como en filmes latinoamericanos²². Al recuperar las características cristológicas de Tiradentes, esta película retoma la tradición icónica nacional. La carne troceada por el hacha parece aludir indirectamente a los miembros descuartizados de Tiradentes, que Américo pintó sugiriendo un crucifijo. Sin embargo, el filme integra a la visión cristológica sentidos propios del ideario revolucionario.

Independencia o muerte y *Los inconformes* acuden a los relatos fundacionales de la nación para elaborar discursos que repercuten sobre el presente en el que fueron realizados. Sin embargo, mientras el primero confirma esos relatos y con ello refuerza el orden establecido, el segundo cuestiona y tensiona los cimientos de la nación, problematizando todo el edificio construido a partir de ellos. Esa visión contrapuesta está intrínsecamente asociada a su forma de posicionarse en el campo cinematográfico. El primero se concibe como una superproducción, un espectáculo filmico ligado al cine de género, que hace alarde de recursos y se concibe a sí mismo como buque insignia de una nueva etapa para la industria del cine brasileño. El segundo sigue una línea asociada a la política de los autores, que había sido reivindicada desde el auge del *Cinema Novo* como una forma de desarrollar el cine nacional desde un paradigma opuesto a los modelos hollywoodenses.

Bibliografía

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEYLOT, PIERRE y RAPHAËLLE MOINE. «Introduction. Les fictions patrimoniales: une nouvelle catégorie interprétative», introducción a *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, de Pierre Beylot y Raphaëlle Moine (dir.), 9-24. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

DEL VALLE DÁVILA, IGNACIO. «Representações cinematográficas da Independência sob regimes autoritários na América Latina». Memoria de posdoctorado en Historia, USP, 2015.

22 En el cine latinoamericano de finales de los años sesenta, la asociación entre la figura del guerrillero y la del mártir cristiano es frecuente y puede rastrearse, por ejemplo, en filmes tan diferentes como el argentino *La hora de los hornos* (1968, 260 min., b/n) de Grupo Cine Liberación o el cubano *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967, 112 min., b/n) de Julio García-Espinosa.

- FONSECA, VITÓRIA AZEVEDO DA. «História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil e Independência ou Morte». Memoria de prueba para optar al grado de Magíster en Historia, Unicamp, 2002.
- MORETTIN, EDUARDO. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.
- PAVEAU, MARIE-ANNE. «La notion de patrimoine: lignées culturelles et fixations sémiotiques», primer capítulo de *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, de Pierre Beylot y Raphaëlle Moine (dir.), 25-36. Burdeos: PUB, 2009.
- RAMOS, ALCIDES FREIRE. *Canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.
- XAVIER, ISMAIL. «A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano». *Balalaica* 1 (1997), 84-101.

A representação do menor no documentário brasileiro: dois momentos

LETIZIA OSORIO NICOLI¹

Resumen

El artículo propone una lectura de documentales brasileños dedicados a la figura del menor, estableciendo dos períodos distintos: las décadas de 1970 y del 2000. Lejos de haber sido elegidos al azar, las películas que ejemplifican este análisis representan movimientos bastante significativos en el documental brasileño, al promover una representación del/la niño/a como sujeto político que rompe con las concepciones y el tratamiento asignado a esa figura por la sociedad y por los medios de comunicación. Estéticamente, tales películas presentan fuertes marcas del documental social y militante brasileño y latinoamericano. Sin embargo, debido a presiones políticas y cuestiones legales, se ven obligados a adherir a procedimientos estéticos innovadores que sean consistentes con su posición ética y política.

Palabras clave: documental brasileño, infancia, menor

Introdução

No século XXI, o cinema documentário volta-se, de forma mais incisiva, para tratar da infância. Se durante o início do século anterior a criança foi negligenciada por esse tipo de produção, ao final desse período ela passa a ser representada em associação à passividade e à não-cidadania.

1 Magíster en Multimedia en 2012, por la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp, Brasil), graduada de la Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul (Brasil) con título en Comunicación Social-Periodismo. Conduce su investigación de doctorado, como becaria Capes, en la misma universidad, sobre cine documental y representación de la infancia. Montadora/editora de cine, video y televisión, en Brasil. Es editora del libro electrónico *Imagens que falam: olhares contemporâneos sobre cinema fotografia e audiovisual*, Unicamp, 2015.

Essa representação reflete um modelo ideal de infância fortemente difundido no período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando as Nações Unidas e os governos ocidentais promovem um esforço de restaurar as noções de paz e direitos humanos em um hemisfério destruído pelo conflito. A *Declaração dos Direitos Humanos*², que data de 1948, ressalta a maternidade e a infância como passíveis de «ajuda e assistência especiais», no artigo 25º³.

Com isso, após a recuperação das nações ocidentais, as políticas de intervenção desses países no resto do mundo passam a carregar consigo um padrão universal de proteção à infância, baseado nos ideais ocidentais. Em medidas institucionais e midiáticas, esses valores passam a ser difundidos universalmente.

A partir disso, a representação da criança passou a ser associada ao conceito de inocência, fragilidade e necessidade, passível de cuidados. Quando lhe faltam os direitos básicos, a criança é representada como uma vítima, que precisa ser resgatada.

Na contramão dessa representação de um ideal de infância, estabeleceu-se no contexto brasileiro, a figura da criança abandonada, marginalizada e até mesmo criminalizada. Através da denominação *menores*, esses indivíduos estão há muito presentes na imprensa e nos meios audiovisuais nacionais. Porém, foi com *A escola de 40 mil ruas* (1974, 16 min., colorido), de João Batista de Andrade, realizado em 1974, que o documentário brasileiro apresenta, pela primeira vez, o menor como temática. Alguns anos mais tarde, o mesmo diretor realizou *Wilsinho Galiléia* (1978, 66 min., 16 mm, colorido), censurado pelo governo militar e exibido apenas em mostras de audiovisual no século seguinte.

As dificuldades que tais filmes enfrentaram, com a censura, para encontrarem seu público, apesar dos procedimentos estéticos inovadores, refletem o tabu que envolve a representação do menor no cinema e nos meios de comunicação. Por décadas após a realização dos documentários de João Batista de Andrade, a questão do menor foi pouco debatida no cinema e na televisão, para além das notícias policiais. Até que nos anos 2000, dois importantes documentários voltam ao tema para denunciar um contexto não muito diferente: *Falcão-Meninos do Tráfico* (2006, 57 min.,

2 Debbie James Smith, «Big-eyed, wide-eyed-sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries», *Studies in Documentary Films*, vol. 3, n° 2 (2009): 162.

3 Ministério da Justiça, Brasil, «Declaração dos Direitos Humanos», modificado por última vez em 3 de junho, 2010. Disponível em linha em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>.

digital/VHS, colorido), de Celso Athayde e MV Bill, e *Juízo* (2008, 90 min., digital, colorido), de Maria Augusta Ramos.

Antes de nos debruçarmos sobre esses dois momentos do documentário nacional acerca do tema, contextualizaremos o surgimento do termo *menor* dentro da história da criança e da infância no Brasil.

A criança brasileira marginalizada

Antes mesmo do desenvolvimento da noção de menor, a criança passou um longo período ignorada, à margem dos interesses dos adultos⁴. Judite Maria B. Trindade identifica que, desde a origem da história da infância, não há lugar para a criança desvinculada à família. Em sua tese, a autora identifica que a concepção do abandono e da ociosidade como caminho para a criminalidade são contemporâneos à industrialização e à construção da República⁵.

Dessa forma, quando o Estado Republicano Brasileiro passa a gerir o bem-estar dos indivíduos e desprivatizar a família, a infância passa a ser uma questão política: «*Consolida-se a idéia de que ao Estado compete administrar a justiça, a educação e a saúde, não para o bem-estar dos indivíduos, mas como baluartes da ordem*».

É nesse contexto que surge o conceito de menor, substituindo as referências anteriores como «*expostos*» (alusão às Rodas dos Expostos presentes em todo o mundo cristão). Oriundo da Jurisprudência e comum a todo o Direito Ocidental, servia para estabelecer os limites das responsabilidades sociais, jurídicas e penais, em oposição à maioridade.

Entretanto, uma ressemantização do termo logo associa à figura do menor uma série de outros aspectos, transformando o termo em uma construção histórica que remontaria ao abandono dos filhos de escravos, que nunca encontraram um lugar na sociedade abolicionista. Isabel Frontana parte de uma definição ampla:

Trata-se do segmento que engloba, predominantemente, crianças e adolescentes pertencentes às camadas populares, filhos de trabalhadores de baixa renda que têm uma experiência de vida diferenciada, marcada tanto pela ausência de bem-estar social e econômico como pelo estigma da «marginalização»⁶.

4 Phillipe Ariès, *História social da criança e da família* (Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981), passim.

5 Judite Maria Barboza Trindade, *Metamorfose: de criança para menor* (tese de doutorado em História defendida na UFPR, 1998), 1.

6 Isabel C. R. da Cunha Frontana, *Crianças e adolescentes nas ruas de São Paulo* (São Paulo: Edições Loyola, 1999), 19.

A própria legislação, no entanto, começa a absorver as conotações pejorativas como significado. Prova disso seria a co-existência, no Brasil, de Direitos da Criança, que incluem o direito de crescer e se desenvolver, e o Código de Menores, cujo sujeito não é qualquer criança, mas o menor «em estado de patologia social ampla»⁷.

Alvim e Valadares identificam uma eclosão da «*questão do menor*» no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960⁸. O êxodo rural e a migração para os centros urbanos aumentam a população de crianças de origem humilde, com pouco ou nenhum acesso à educação, saúde ou supervisão parental. As políticas higienistas do regime militar (1964-1985), somadas ao declínio rural do chamado Milagre Econômico, recriam um contexto similar ao surgimento da República no que tange a questão do menor⁹.

O menor na televisão: os documentários de João Batista de Andrade

É nesse contexto que João Batista de Andrade realiza *A escola de 40 mil ruas*. O documentário começa apresentando Francisco, um menino recém-chegado à cidade de São Paulo, vindo do estado da Bahia, que diz sobreviver de pequenos serviços na cidade. As perguntas, a princípio, são feitas por um entrevistador localizado no extracampo, que direciona o microfone para o garoto.

Essa apresentação inicial do personagem retoma características estéticas bastante fortes que caracterizam a maioria dos trabalhos do diretor. A provocação da expressão voluntária das pessoas nas ruas revelou-se um método bastante rico de utilizar o meio da televisão para promover diálogos¹⁰. Focava-se na presença da câmera e de um entrevistador empunhando um microfone (o próprio diretor), que incitava as pessoas comuns a se manifestarem, e, como ocorre em outros documentários do diretor, colocava face a face duas posições opostas, no embate provocado nas ruas, em torno do microfone.

Da mesma forma, em *A escola de 40 mil ruas*, a entrevista do menino Francisco logo é interrompida por transeuntes, querendo registrar suas opiniões. Duas senhoras, por exemplo, afirmam já terem sido assaltadas por meninos como Francisco. Da aglomeração em torno da criança e do

7 Rinaldo Segundo. «Notas sobre o direito da criança», *Jus Navigandi*, ano 7, nº 61, 2003.

8 M. Alvim e L. Valladares. «Infância e sociedade no Brasil», *Boletim Informativo e Bibliográfico*, nº 26, 1988.

9 Frontana, op.cit., 19-20.

10 Gilberto Alexandre Sobrinho, «João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro», *Rebeca*, ano 1, nº 2 (2012): 230-232.

entrevistador surge a palavra «trombadinha», dentre várias generalizações que introduzem, no documentário, o conflito entre Francisco e a cidade que o acolheu. A partir desse momento, Francisco deixa de ser um menino para se tornar um «menor».

A forma como o conflito central do documentário é apresentada reflete mais uma constante no trabalho de João Batista de Andrade, que delega às pessoas comuns, que vivenciam e sofrem as consequências dos acontecimentos, o status de «autoridade»:

A chamada autoridade na informação era confundida com a autoridade institucional, por exemplo, quando havia um incêndio numa favela, a mídia ia atrás da autoridade responsável pela segurança ou pela habitação (...). A autoridade na informação, quando há um incêndio em uma favela, é o favelado¹¹.

Essa forma inicial de apresentar o problema, além de «dar um rosto» à figura do menor, permite compreender uma série de fatores bastante subjetivos que estão na origem do questionamento: a migração, a questão racial, o preconceito regional, entre outros. A longevidade da chamada «questão do menor» na história brasileira permite ao espectador de qualquer tempo reconhecer na figura de Francisco elementos estigmatizantes: os cabelos emaranhados e mal-cortados, as roupas sujas e puídas, a pele escura, o sotaque nordestino deslocado na São Paulo dos anos 70.

Esses elementos estilísticos característicos da obra de João Batista de Andrade estabelecem não apenas uma inovação estética na televisão, mas uma forma que acompanha um posicionamento ideológico frente ao ato de realização audiovisual. Essa maneira de conceber o documentário, chamado *Cinema de Intervenção*,

[...] privilegia procedimentos com o ponto de vista radicalmente oposto ao tratamento dominante da mídia televisiva, no domínio do telejornalismo. Homens e mulheres eram, então, ouvidos, e os discursos da autoridade não dominavam os conteúdos elaborados; o que se buscava, finalmente, era uma articulação de vozes que expandiam as leituras sobre os acontecimentos¹².

¹¹ Sobrinho, op.cit. 233-34.

¹² Gilberto Alexandre Sobrinho, «João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real» em *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*, editado por Dilma B. R. Juliano, Gilberto A. Sobrinho e Miriam S. Rossini (Palhoça: Editora Unisul, 2013), 16.

Ainda assim, ao lançar mão de recursos mais triviais da linguagem televisiva, o diretor logra construir um documentário para a televisão, de curta duração, que dá conta de refletir sobre a complexidade da situação dos menores em todo o país.

Alguns anos mais tarde, o tema do menor volta a ser tema de um documentário de João Batista de Andrade, *Wilsinho Galiléia*. Ao contar a história de um rapaz que, após ter sido um «*menor infrator*», é assassinado aos 18 anos de idade, o diretor mais uma vez busca refletir sobre o processo que transforma a *criança* em um *menor*. No entanto, ao contrário de *A escola de 40 mil ruas*, em que a evocação do passado diz respeito a um percurso histórico coletivo, em *Wilsinho Galiléia* é necessário reconstituir a história de um protagonista ausente. Assim, Andrade lança mão do recurso da encenação, combinado com imagens documentais, para evocar Wilsinho. Esse recurso estético constitui um dos aspectos mais notáveis do documentário. Porém, a representação da transição da marginalização da criança na sociedade brasileira se torna mais eloqüente ao final do documentário, através da figura do irmão caçula do protagonista, como um futuro Wilsinho que dará continuidade ao ciclo de alienação da infância.

A dificuldade de abordar a categoria do menor em um veículo como a televisão, falando à sociedade que o aliena sem fazer referência a esse discurso alienante, talvez tenha parecido pouco atraente aos realizadores de cinema documentário. Se na televisão a proposta de João Batista de Andrade dialogava com as abordagens jornalísticas, do ponto de vista do cinema documentário a temática ainda era bastante improvável. Já no cinema de ficção, a figura do menor abandonado ou marginalizado esteve sempre presente, ao longo do tempo. Nada se compara, no entanto, ao impacto causado por *Pixote-a lei do mais fraco* (1981, 128 min., 35 mm, colorido), de Hector Babenco, que revelou a «*condição*» de menor a partir das referências próprias do contexto desses indivíduos. Para representar os meninos institucionalizados, incluindo o protagonista Pixote, Babenco utiliza atores não-profissionais: meninos, como o próprio diretor afirma, no prólogo do filme, «*de famílias de operários*».

Novo século, velho problema

A aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) na legislação brasileira, em 1990, reflete uma nova concepção do cuidado e da tutela em relação à infância nas democracias recentes do Cone Sul. Fruto de movimentos sociais e políticos que lutavam pelo reconhecimento, por

parte do Estado, de sua omissão na tutela de crianças desprovidas de cuidados básicos, o ECA se volta, mais especificamente, para esses indivíduos que não estão inseridos em núcleo familiar sólido, e vivem sob o risco da institucionalização.

Essa legislação determinou uma série de diretrizes para os meios de comunicação e o cinema documentário no tratamento aos menores de idade. A mais marcante delas, certamente, é a proibição da identificação de qualquer menor envolvido em infrações ou crime. Se esse dispositivo legal causa dor de cabeça ao jornalismo brasileiro, sobretudo à imprensa policial, o cinema documentário pareceu incorporar a nova rigidez legal e torná-la um procedimento estético.

Em 2006, é lançado o documentário *Falcão-Meninos do Tráfico*, (58 min., colorido) de Celso Athayde e MV Bill, que entrevista meninos e adolescentes envolvidos no tráfico de drogas no Brasil. No mesmo ano de sua finalização e lançamento, o longa-metragem foi exibido na televisão aberta, dividido em capítulos, numa revista eletrônica semanal de grande audiência na Rede Globo, ganhando grande repercussão nacional.

Durante cerca de oito anos, os dois diretores conseguiram entrar em favelas de diferentes cidades brasileiras e entrevistar menores que trabalham nas funções menores da hierarquia do tráfico de drogas – os falcões. Essas entrevistas foram possíveis graças aos contatos e à facilidade de penetração dos dois diretores, ambos ativistas sociais e respeitados por seus trabalhos como produtor e *rapper*, respectivamente. Com isso, conseguiram depoimentos contundentes, lúcidos e críticos de crianças e adolescentes que comentam a crueldade do sistema em que estão inseridos, sem opção.

A força do documentário está justamente na captura desses depoimentos, quase que às escondidas, numa situação de encontro entre os protagonistas e os diretores, especialmente MV Bill. O documentário, assim, é estruturado sobre essas imagens, em baixa qualidade, registrando, sem iluminação, tripé ou outra estrutura técnica, os meninos em seus esconderijos, de onde vigiam as atividades do tráfico e da polícia. A opção por borrar o rosto desses menores, portanto, passa longe de copiar uma solução simples utilizada amplamente pelo questionável jornalismo policial no trato dos menores infratores. Afinal, até mesmo os telejornais de maior prestígio vêm, nas últimas décadas, buscando uma opção mais aprimorada ao registrar imagens de menores que não podem ser identificados. No caso de *Falcão-Meninos do Tráfico*, o procedimento de borrar o rosto dos protagonistas garante a legalidade do documentário e a integridade física dos meninos, mantendo a crueza do registro do cotidiano desses

meninos, clandestinamente empoleirados em seus postos de vigilância, sujos e escuros, nas favelas.

Um ano depois, no documentário *Juízo*, Maria Augusta Ramos optou pelo recurso da encenação para retratar audiências do Juizado de Menores do Rio de Janeiro de menores infratores. A encenação está presente no documentário desde os seus princípios, nos filmes de Robert Flaherty, com bem ressalta Fernão Pessoa Ramos¹³. Neste longa-metragem brasileiro, no entanto, a encenação é evocada de maneira diferente do que faz João Batista de Andrade em *Wilsinho Galiléia*.

Assim como Hector Babenco, em *Pixote - a lei do mais fraco*, Maria Augusta Ramos utiliza «*jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social*», como a própria legenda do filme explicita. No entanto, essa encenação se dá de maneira muito pouco usual no documentário: após registrar as audiências – incluindo a *performance* teatral da juíza – em tomadas de ombro dos adultos, com os menores de costas, a diretora «*produz*» os contraplanos, com os jovens intérpretes de frente para a câmera, repetindo as falas dos menores. Com essa substituição, Ramos logra capturar o ponto de vista do menor nas audiências, com juíza, promotores, escrivães, advogados e até os pais e responsáveis em sua *performance* original. Ao mesmo tempo, a substituição dos infratores por outros menores em situação de risco, permitiu elocubrações diversas acerca da vulnerabilidade de crianças e adolescente de certas camadas sociais à infração e à ilegalidade.

Considerações finais

A abordagem sobre a questão da menor proposta por João Batista de Andrade em seus documentários para o programa de televisão Globo Repórter foi de grande relevância por se tratar de uma das primeiras menções ao tema. Se a infância e a criança tiveram pouco ou nenhum lugar no documentário brasileiro do século XX, a criança marginalizada, representada pelo conceito *menor*, foi ainda mais negligenciada. Na imprensa, o estudo de Maria Inêz Borges Pinto, citado por Isabel Frontana¹⁴, mostra como a discussão do problema das crianças marginalizadas remonta ao final do século XIX, sempre ressaltando os problemas que os menores impingiam à sociedade.

13 Fernão Pessoa Ramos, *Mas afinal-o que é mesmo documentário?* (São Paulo: Editora Senac, 2008), 40-44.

14 Frontana, *op.cit.*, 50.

A ausência de um real espaço para discussão sobre a questão do menor leva Ivete Ribeiro e Maria de Lourdes Barbosa a questionar a real atenção dedicada ao tema por instituições e pela opinião pública que reivindicavam soluções para o problema. Segundo as autoras, o tema estaria «adstrito às seções policiais dos diários de notícias, com suas conhecidas e macabras fotos tarjadas de negro»¹⁵.

O incômodo da autora é partilhado por João Batista de Andrade, que aponta a presença de uma visão preconceituosa e policialesca presente nas abordagens midiáticas das questões sociais¹⁶. Ribeiro e Barbosa aprofundam uma possível dualidade:

*Utilizada como exemplo ou argumento, como objeto de alarde ou emoção, a categoria histórica do menor oculta e revela. Oculta, quando traz implícita uma menoridade que, desresponsabilizando a sociedade, subentende o direito à proteção do Estado. Revela, quando exprime a falta de possibilidade deste direito (...) ser a tradução efetiva da manifestação de forças sociais concretas*¹⁷.

Tal observação contribui para ressaltar a complexidade dos documentários aqui discutidos, de evitar a visão marginalizante, ainda que os discursos e práticas marginalizantes estejam implícitos no próprio uso do termo. Sob essa perspectiva, os filmes em questão revelam como a identidade do menor não é desenvolvida pelo próprio menor, e sim imputada a partir de uma perspectiva exterior e alheia àquela condição que a nomeia, como afirma Isabel Frontana:

*O que particulariza essa categoria social é que sua identidade não é construída a partir de sua própria expressão e de suas formas de se auto-representar, de modo que acaba por aparecer predominantemente «na fala dos outros» (...) recobrando-a assim de uma expressão simbólica estranha às suas experiências concretas*¹⁸.

Nesse ponto, as propostas dos quatro documentários propõem, em diferentes contextos, um contraponto à representação do tema pelos meios de comunicação. E, no entanto, retratam a ausência de mudanças na

15 Ivete Ribeiro e Maria de Lourdes Barbosa, *Menor e sociedade brasileira* (São Paulo: Edições Loyola, 1987), 28.

16 Sobrinho, *op.cit.*, 237.

17 Ribeiro e Barbosa, *Íbid*, 18.

18 Frontana, *op.cit.*, 22.

situação do menor na sociedade brasileira. Os aspectos normativos, que delimitavam a atividade documental nos dois diferentes períodos, parecem limitar-se a obstáculos formais: enquanto a censura do governo militar permitia mostrar os indivíduos mas cerceava os fatos, os documentários feitos sob a vigência do Estatuto da Criança e do Adolescente mostram que tal dispositivo legal apenas serviu para contar uma mesma história sem imagens.

Bibliografia

- ALVIM, M. R. B. y L. P. VALLADARES, «Infância e sociedade no Brasil: uma análise da literatura». Em *Boletim Informativo e Bibliográfico-BIB*, n. 26 (1988): 3-37.
- ARIÈS, PHILLIPE. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- CHENIAUX, SONIA. *Trapaceados e trapaceiros: o menor de rua e o serviço social brasileiro*. São Paulo: Cortez Editora, 1986.
- Brasil, Ministério da Justiça. «Declaração dos Direitos Humanos», modificado por última vez el 03 de junio de 2010 <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>.
- FRONTANA, ISABEL C. R. DA CUNHA. *Crianças e adolescentes nas ruas de São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- RIBEIRO, IVETE y MARIA DE LOURDES BARBOSA. *Menor e sociedade brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1987.
- SEGUNDO, RINALDO. «Notas sobre o direito da criança». Em *Jus Navigandi*, ano 7, n. 61, (2003) <<http://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/28351-28362-1-PB.pdf>>.
- SMITH, DEBBIE JAMES. «Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries». Em *Studies in documentary films*. Vol. 3, no. 2 (2009): 159-75.
- SOBRINHO, GILBERTO ALEXANDRE. «João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão». Em *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano I, nº2 (2012): 225-41.
- _____. «João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real», 12-26. En *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*, editado por Dilma B. R. Juliano, Gilberto A. Sobrinho e Miriam S. Rossini. Palhoça: Editora Unisul, 2013.
- TRINDADE, JUDITE MARIA BARBOZA. «Metamorfose: de criança para menor». Tese de doutorado em História defendida na UFPR, 1998.

Tramas de la historia y configuración de los tiempos en el cine argentino

MARÍA LAURA LATTANZI¹

Resumen

En este trabajo nos proponemos explorar las configuraciones de la historia que emergen en los filmes argentinos de los últimos años. Consideramos las configuraciones de la historia como tramas de sentido que vinculan eventos y dan forma al tiempo fenoménico, y donde el montaje de imágenes se ha posicionado como una forma predominante durante el siglo XX. Así, nuestro objetivo es atender a las diversas figuras, en cuanto formas de relacionar los tiempos mediante una particular acentuación y vínculo –tropos– del cine argentino, atendiendo en particular al caso de *La mujer sin cabeza* (2008, 88 min., 35 mm, color), de Lucrecia Martel.

Palabras clave: historia, Lucrecia Martel, imagen síntoma

Las relaciones entre cine e historia suelen estar marcadas por considerar al primero como una fuente para la historia, o a la inversa: la historia como una fuente de contenido para componer narrativas cinematográficas. Así, los filmes son considerados más bien en su carácter de documento. Sin embargo, estas relaciones pueden ser mucho más complejas y enriquecedoras si comprendemos a la historia como una trama de sentidos que configura el tiempo fenoménico; es decir, si atendemos a las figuraciones que entran en juego a la hora de montar un relato

1 Candidata a Doctora en Filosofía con Mención en Estética en la Universidad de Chile. Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires con especialización en Sociología del Arte, Universidad Autónoma de Madrid y Università della Calabria. Investigadora en la Universidad de Chile en cine, memoria e historia en Argentina y Chile. Es colaboradora de la revista online *laFuga* y ha publicado en libros y revistas a nivel regional e internacional.

histórico; y al cine como un dispositivo que experimenta con el lenguaje articulando tiempos y configurando modelos de percepción sobre lo histórico. Surge, entonces, una inquietud de complejizar el análisis del montaje como operación filmico-histórica, a partir de su posibilidad de configurar modos temporales particulares.

No es casual que el cine haya emergido en la época en que los modelos teleológicos de la historia comenzaban a ser minados, donde surgían otras fuerzas de la filosofía de la historia, desde Nietzsche a Bergson, entre Warburg y Benjamin., que se toman el devenir del tiempo y martillan la historia para que esta salte en pedazos, en singularidades que pueden ser rearmadas a partir de diversos devenires, supervivencias, afinidades, constelaciones; que no responden a una única significación, sino más bien a un amasijo de estilo desplegado en intervalos sobre un lienzo negro: el cielo donde observar constelaciones en Benjamin., las láminas del atlas de Warburg, o la proyección en sala oscura de un cine.

Así emerge la posibilidad de armar, sobre un «lienzo negro infinito», múltiples posibles historias, relatos que podrían articularse sin un modelo preestablecido y, por lo tanto, en un modelo desjerarquizado. El montaje permite una forma de representación de la historia polivalente y con menor intencionalidad, en un contexto de descomposición del sujeto moderno; permite configurar una historia que actualiza el pasado —realiza cortes del pasado— para yuxtaponerlos en el presente; una historia que no se desenvuelve hacia el progreso, sino que se reactualiza constantemente.

Nuestro presupuesto basal, nuestro punto de partida, es el del montaje como un particular dispositivo de figuración de lo temporal. Decimos figuración considerando el concepto de «figura» de Auerbach², que es traspolada por White³ a la historia en todas sus dimensiones, advirtiendo que un acontecimiento de carácter histórico puede ser concebido como la consumación de uno anterior, aunque supuestamente le sea ajeno, «cuando los agentes responsables de la ocurrencia del último evento lo vinculan genealógicamente al primero»⁴. De esta forma el concepto de figura dentro del orden de representación de la historia invita a analizar el mecanismo relacional entre sucesos desde un tejido genealógico

2 Eric Auerbach, *Figura* (Madrid: Trotta, 1998).

3 Hayden White, «La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista», en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (Buenos Aires: Prometeo, 2010).

4 Ver White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, 36.

desde el cual se producen determinados cortes y acentuaciones en la trama temporal.

En cuanto al montaje, nos remitimos a una de las teorías más populares referidas a este dispositivo como método de conocimiento y procedimiento formal: la que surge a partir del concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin. El filósofo la presenta como un agente dinamizador que – por una apuesta por la infinita apertura significativa de la imagen– se enfrenta a una convención estática de la historia, aquella positivista que configura el tiempo mítico, el del progreso, la linealidad, continuidad y la causalidad históricas. Para el filósofo, el sentido de las imágenes nace de una colisión en diversos planos temporales: colisión que llega desde el pasado (latencia, fósil) al presente (ahora, instante, relampagueo), en una relación que también incluye una tensión o deseo con el futuro (utopía, imaginación). Así, la imagen condensa temporalidades que en su despliegue dialéctico hace estallar configurando un particular modelo histórico.

Ahora bien, si para Benjamin el énfasis en el procedimiento del montaje está puesto en el relampagueo que desbarata la conciencia del espectador, el «choque» como interrupción entre imágenes, para Warburg –a partir de la lectura que Didi-Huberman ofrece⁵– el énfasis estaría puesto en la sedimentación. Lo que implica que, si en el primero la imagen dialéctica es el proceso de devenir constante que se reactualiza conformando particulares tramas temporales cada vez, para Warburg en cada combinación de imágenes se produce una sedimentación que se transfiere en la cultura. Así, mediante el ejercicio del montaje esa supervivencia sedimentada podrá reemerger en la imagen, permitiendo una particular trama temporal: la figura.

Si bien las concepciones del montaje de Didi-Huberman son, en su mayoría, lecturas de las teorías de Benjamin., mediante su mediación por Warburg es posible proponer un contrapunto donde el montaje construye figuras de tramas temporales a partir de la posibilidad de la sedimentación, más que sobre la base del choque que obliga a la interrupción. Esto permite un análisis desde una perspectiva genealógica que también se haga cargo de rastrear procedencias y emergencias.

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica,

5 Ver Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2013).

*antropológica, psicológica— que viene de lejos y continúa más allá de ella [...] nos encontramos ante la imagen como ante un tiempo complejo*⁶.

Así, lo que sedimenta y reaparece en la imagen serán «tiempos fantasmales de la supervivencia», «síntomas»; es decir, figuras, tal como White mediante Auerbach proponía, pero esta vez en la forma de un entretreído a partir del movimiento de lo «anacrónico» de la cultura.

A partir de ello podemos aventurar nuestra hipótesis, que afirma que en el cine argentino contemporáneo es posible analizar figuras de lo temporal a partir de un montaje donde las tramas temporales se tejen por sedimentación de elementos culturales anacrónicos anclados en las imágenes. Así, es posible también pensar el montaje como un agente dinamizador de imágenes en las que se entretrejen sedimentos temporales de una cultura y que, como tales, reactivarán los elementos de una tradición.

¿Qué modelo de filosofía de la historia subyace en la construcción del relato del filme? ¿Cómo adviene el pasado en la sucesión de imágenes proyectadas? ¿Cómo se conjugan los tiempos en las imágenes? ¿Cómo estas figuras reconstruyen una nueva configuración historiográfica de la tradición? Son algunas de las preguntas que surgen desde aquí.

El objetivo es atender a las figuras, en cuanto formas de relacionar los tiempos por medio de una particular acentuación y vínculo —tropos— que traman la historia que el cine argentino ha propuesto, atendiendo sobre todo a las obras del cine argentino contemporáneo. En primer lugar, propongo un breve repaso de las últimas décadas del cine argentino en relación a nuestra hipótesis, para luego concentrarnos en el caso del filme *La mujer sin cabeza* (2008, 88 min., 35 mm, color), de Lucrecia Martel.

En el cine argentino de los ochenta imperó la perspectiva realista afectiva, que recreó los hechos históricos por vía de los sentimientos, como «imaginación melodramática», en filmes como *Camila* (1984, 105 min., 35 mm, color), de María Luisa Bemberg; *La historia oficial* (1985, 115 min., 35 mm, color), de Luis Puenzo, o *Sur* (1988, 118 min., 35 mm, color), de Fernando Solanas. En estas películas emerge con fuerza el procedimiento de la «alegoría nacional»⁷ y la mitificación. Un ejemplo de alegoría nacional es *La historia oficial*, en que en un modelo de narración

6 Ibid, 34-35.

7 Frederic Jameson se refiere a la noción de “alegoría nacional” para definir las producciones literarias —y, por extensión, cinematográficas— de los países del Tercer Mundo, en su artículo “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, 65-88.

clásico, de género melodramático –en el que se va desanudando aquel secreto a voces– un personaje individual funciona como representación de la nación. La alegoría permite traspolar la microhistoria que narra el filme, la de la familia, a la macrohistoria, la nacional. A la vez, permite referirse al pasado desde las imágenes del presente –el del relato–, como, por ejemplo, en la escena en la que la niña está en su pieza jugando y entran unos niños con armas de juguete recreando el momento de la detención de sus padres.

Mitificación existe en el caso de Solanas, que construye un relato erigido sobre las ruinas –de la utopía– para alzarlas como mito de aquel origen perdido⁸. El mito permite rescatar las ruinas –después de una catástrofe–, desde donde construye una historia en que las imágenes fijan y cristalizan los imaginarios en post de un origen mítico, referente exterior trascendental –del pasado– que llena el sentido de las imágenes. Es un cine que se propone contar una historia –nacional–, rearmarla a partir de las ruinas y, en general, mediante un modelo de narración clásico, propone una “verdad histórica” con pocas fisuras. Las figuras utilizadas para la conjugación de tiempos en las imágenes son las del mito y la alegoría.

En el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), que surge en la década del noventa, aparecen filmes que propondrán otras configuraciones temporales. Estas películas se distancian, por un lado, del imperativo de la politización explícita o instrumental y su modelo de configuración teleológica –característicos del cine de los setenta–, a la vez que abandonan el uso de la alegoría como figura de representación. No hay lectura alegórica porque no hay un referente, un código que romper o establecer para desentrañar el mensaje oculto: domina lo literal. Los personajes forman su propio mundo y no necesitan de ninguna redención exterior que lo signifique: ni la nación, ni los silenciados, ni la Historia.

A su vez, las realizaciones de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Martín Rejtman o Ezequiel Acuña⁹ rompen con el modelo de narración clásico, eliminando el modelo actancial, el conflicto central; no hay anécdota ni

8 Mitificación que también aparece en los filmes de Leonardo Favio, pero de una manera más religiosa o mística.

9 Algunas películas paradigmáticas de estos directores posibles de ser mencionadas son: *La ciénaga* (2001, 102 min., 35 mm, color) y *La niña santa* (2004, 106 min., 35 mm, color), de Lucrecia Martel; *La libertad* (2001, 73 min., 35 mm, color) y *Los muertos* (2004, 78 min., 35 mm, color), de Lisandro Alonso; *Silvia Prieto* (1998, 92 min., 35 mm, color) y *Los guantes mágicos* (2003, 90 min., 35 mm, color), de Martín Rejtman; *Nadar solo* (2003, 102 min., 35 mm, color) y *Como un avión estrellado* (2005, 80 min., 35 mm, color) de Ezequiel Acuña.

diálogos que expresen un entramado de acontecimientos. Generan, así, un clima de incertidumbre que, a veces, se traduce en personajes errantes que vagabundean por la ciudad (como en los filmes de Ezequiel Acuña), en un relato marcado por los azares y una poética de la artificialidad (Martin Rejtman), o en personajes arrojados a un paisaje de intemperie natural, en donde la narración se desenvuelve de forma circular (Lisandro Alonso). Al respecto, dice Gonzalo Aguilar:

Más que indicar un tema, las historias trabajan con la indeterminación y abren el juego a la interpretación. Esta ambigüedad temática se refuerza porque no se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciadores que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama¹⁰.

Muchos teóricos, incluidos el mismo Aguilar o Sergio Wolf, han visto en el NCA una ausencia de «sentido histórico», ya que –según consideran– no hay perspectiva del pasado o del futuro, sino puro presente, «una especie de gran conciencia por parte de los directores de que lo único que pueden contar ellos es lo que tienen enfrente ahora, delante de sus ojos, y que no hubiera nada detrás ni delante»¹¹. Desde nuestro punto de vista, y atendiendo a una visión de la historia como conjugación de tiempos y no como devenir, en algunos de estos filmes surgen elementos novedosos en la configuración de las temporalidades que pueden cuestionar estas interpretaciones.

Son obras donde ingresa lo anacrónico, no como guiño estético, sino como aquello que permite que las temporalidades se tornen densas, que el pasado emerja como resto, como supervivencia, así como lo considera Didi-Huberman en su lectura de Warburg. Entonces, considerando así a la historia como temporalidades conjugadas y no como referencia directa al pasado, diríamos que lo que «hay detrás» sí está presente, pero como síntoma. Y, en particular, quizá el filme que mejor puede brindarnos elementos para comprender esta hipótesis exploratoria, es el de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*.

Se trata de la tercera realización de esta directora, que comienza con un primer acto que resignificará el resto del relato. Verónica, una mujer de clase alta salteña, va conduciendo por la carretera, le suena el

10 Gonzalo Aguilar. *Otros Mundos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 24.

11 Sergio Wolf. «Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino», en *Pensar el Cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*, ed. Gerardo Yoel (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004), 179.

teléfono, se distrae y atropella algo –o alguien–. A partir de entonces se suceden diversas escenas en las que la protagonista actúa como perdida, sin reconocer mucho de su vida cotidiana, como si no supiera qué es lo que la une a las cosas: se aloja en un hotel, va a su casa y trata de evitar a su marido, se sienta como una paciente en su propio consultorio odontológico, no reconoce el nombre de su hija cuando su esposo la nombra. Después confesará: «*Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien*» y su familia le restará importancia.

¿Fue un perro, un bulto, otro animal, una persona? Durante el filme aparecen diversos indicios contradictorios: unos niños jugando a lo largo de la carretera –que son mostrados en un montaje alterno–, una imagen de un perro tirado en la carretera inmediatamente después del accidente, la marca de unas manos infantiles en la ventana del auto, la señalética en el camino de «animales sueltos», la noticia de algo «atascado» en las tuberías del canal, un «chango» del vivero que dejó de ir. Finalmente, cuando intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: no está la ficha de atención en el hospital, ni las radiografías tomadas después del accidente, ni los rastros del choque en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación del hotel.

Durante el filme, la cámara participa del estado de Verónica mediante efectos de foco: hay imágenes nítidas y desenfocadas, contraluces que distorsionan, funcionando así como la percepción de la protagonista; al igual que el sonido, que contribuye a un mayor aturdimiento. Se privilegian los encuadres cerrados y entrecortados –de las cosas y de los cuerpos–, mientras que los abiertos parecen comprimir al personaje. Los planos de la cabeza de Verónica son recurrentes durante todo el filme: la cabellera rubia suele dominar muchas imágenes, en encuadres que desbordan el plano.

A partir de ello podemos decir que Martel exhibe continuamente algo que ha perdido, la cabeza, y que deja como consecuencia una percepción distorsionada y ajena. Se perdió la cabeza y eso no será remitido en alegorías fantasmagóricas, de esas que acostumbraba el cine argentino, sino de forma literal: planos entrecortados de la cabeza.

Las imágenes, en su conjugación de tiempos, no dejarán de remitirnos a aquel accidente del inicio del filme, haciendo que las escenas posteriores exhiban una distorsión a partir de algo perdido, de algo que sucedió, que no es claro pero que retorna. Estamos ante imágenes síntoma.

Imágenes síntoma que funcionan como un mecanismo continuo de desplazamiento de sentido, donde no interesa saber el significado al que remiten –qué atropelló Verónica–, sino el desplazamiento mismo

y los índices que aquello va arrojando. Las imágenes síntoma devuelven continuamente lo rechazado, lo que implicaría una lectura de la imagen que funciona como síntoma, desplazamiento y suspensión del sentido, que desajusta la experiencia con lo inmediatamente familiar y no como ocultamiento, como imagen ideológica sobre la que los críticos se apresuran en interpretaciones que den un sentido a aquello que atropelló.

Es importante destacar esta diferencia entre imagen síntoma e imagen ideológica, que domina gran parte de la crítica de cine, haciendo énfasis en que mientras la segunda pretende que hay algo oculto; la primera, justamente, se mantiene en cuanto su no desocultar, en la tensión de lo visible significado; como menciona Didi Huberman en su estudio sobre Warburg: «*El síntoma designaría a ese complejo movimiento serpentino, ese intrincamiento no resolutivo, esa no-síntesis*»¹². Se trata de procesos tensos que, en el filme, son anclados en los planos del cuerpo de Verónica, así como también en el relato, a partir de los indicios ambiguos que mantienen al espectador tejiendo una serie infinita de asociaciones. Es una configuración de tiempos marcada por la tensión rememorativa, que no logra plasmarse en una forma, que reitera un significante que no encuentra su imagen plena –de sentido.

Así, más que encontrar un filme alusivo a la historia, se trata de un relato que conjuga tiempos complejos, imágenes de exploraciones temporales de arqueología. Imágenes anacrónicas que, más que referirse a la historia como configuración discursiva y como herencia, hacen emerger los restos del pasado que retornan, en forma de síntoma, y contaminan la imagen con su supervivencia.

Este tipo de filmes y perspectiva de análisis propone una modificación con respecto al foco del estudio de la historia: el pasado ya no es un hecho objetivo, sino más bien es parte de una actividad mnémica que permite la sedimentación y emergencia de los tiempos. Los hechos no se articulan en una cadena causal, sino que los relatos se transforman en parte de un proceso, como lugar de tensión de los tiempos y no como resultado, que supone un hecho cerrado, acabado.

Queda la tarea de seguir rastreando otros filmes contemporáneos que den cuenta de aquel giro que sufre la historia, la cual ya no es ordenada a partir de un sentido del porvenir, sino que muestra las tensiones de la conjugación de tiempos complejos, de imágenes del pasado que emergen en el presente pero que, al igual que lo «atropellado», ya no son referidas –mostradas u ocultadas–, sino son vueltas síntoma, sedimentación para que retorne.

12 Georges Didi-Huberman, *La Imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2013), 248.

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AUERBACH, ERICH. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- BENJAMIN., WALTER. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2013.
- . *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- JAMESON, FREDERIC. "Third-world literature in the era of multinational capitalism", *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986): pp. 65-88, doi:10.2307/466493
- WHITE, HAYDEN. "La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista", en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- WOLF, SERGIO. "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino". En *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*, editado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004.

Intercambios culturales transnacionales: el imaginario del tango en el cine mexicano clásico

ALICIA AISEMBERG¹

Resumen

Este trabajo procura analizar las interacciones entre las cinematografías mexicana y argentina, y ciertos contactos con directores de Chile, en el periodo clásico-industrial, así como reflexionar sobre las identidades nacionales y sus transformaciones a partir de los procesos de transnacionalización cinematográfica. Las prácticas de intercambio entre la música popular y el cine fueron determinantes en el curso de estas relaciones, así como los viajes de actores y cantantes de tango. La mixtura entre distintas manifestaciones culturales de la región ofrecía un entramado de tangos, canciones rancheras y boleros, que exploraba la productividad de los contactos entre géneros nacionales. En función de estos objetivos se estudiarán las modalidades narrativas y espectaculares, y las formas de traslado del imaginario del tango en películas de Amanda Ledesma y Libertad Lamarque, contratadas por la industria de México.

Palabras clave: cine transnacional, cine clásico-industrial, intercambios cine-tango, Argentina, México

En el período del cine clásico-industrial, si bien fue esencial la edificación de las identidades nacionales, se desarrollaron intercambios transnacionales que evidencian que este tipo de relaciones no se limita sólo a la actualidad. Una de las tramas entretejidas generó la construcción de un cine transnacional entre la industria de México y Argentina. Este artículo

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes, de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora en la cátedra Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra el grupo de investigación ClyNE, en el que es codirectora de diversos proyectos de investigación. Es autora de trabajos publicados sobre historia del teatro y del cine argentinos.

indaga acerca de las interacciones en lo referente al empleo de la música popular, así como reflexiona sobre las identidades nacionales y sus transformaciones, a partir del concepto de cine transnacional².

Para estudiar el proceso de transfiguración y apropiación de las configuraciones identitarias nacionales en el desarrollo de las relaciones transfronterizas son relevantes los aportes de Benedict Anderson, quien considera a la nación y el nacionalismo como construcciones socioculturales, distanciándose de las nociones esencialistas³. Esta perspectiva, al problematizar el concepto de cultura nacional, permite revisar un periodo abarcado por las historias del cine mediante visiones territoriales con márgenes delimitados, con el objetivo de comprender una etapa también caracterizada por la existencia de redes, intercambios, relaciones de cooperación y tensión, así como por la construcción de una identidad en común tejida en la región de América Latina.

El desarrollo paralelo de las industrias de México y de Argentina, la configuración de un sistema de estudios y de un proceso de apropiación nacional de la estética clásica, posibilitó intercambios transnacionales que evidencian la existencia de flujos multidireccionales y no sólo desde el centro de Hollywood a la periferia.

En el curso de las relaciones transfronterizas fue determinante la existencia de una historia previa de relaciones mutuas y prácticas similares. Los vínculos comenzaron a tejerse en el plano de la recepción, a partir de estrenos de filmes argentinos y mexicanos que tuvieron una productividad en ambos países y generaron una circulación de sus imaginarios nacionales. En los comienzos del sonoro, la producción argentina fue dominante en la región hasta los primeros años del cuarenta, si bien sufría la competencia de Hollywood y de la industria de México que, a partir de *Allá en el rancho grande* (1936, 95 min., 35 mm, b/n) de Fernando de Fuentes, comenzó a expandirse en el mercado latinoamericano⁴.

México estrenó, de forma temprana, filmes argentinos con tangos; uno de los inaugurales fue el melodrama *Ayúdame a vivir* (1936, 76 min., 35 mm, b/n) de José A. Ferreyra, con la interpretación de Libertad

-
- 2 Will Higbee y Lim Song Hwee, «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», en *Transnational cinemas*, Volume 1, nº 1 (2010): 7-21; Mette Hjort, «On the plurality of cinematic transnationalism», en *World cinemas, Transnational Perspectives*, edit. por Durovicová, Nataša y Kathleen Newman (Nueva York/Reino Unido: Taylor & Francis Routledge, 2009): 12-33.
 - 3 Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993).
 - 4 En Buenos Aires fue exhibido en 1937.

Lamarque, exhibido en 1937. En el período clásico se presentaron en forma constante películas argentinas con tangos, las que, en la década del cuarenta, alcanzaron un número de treinta y cuarenta por año, de los directores Luis Moglia Barth, Luis César Amadori, Manuel Romero, Mario Soffici, Enrique Santos Discépolo, Luis Bayón Herrera y Luis Saslavsky, además de filmes correspondientes a otros géneros.

Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin sostienen que la diversificación y renovación genérica de la producción mexicana, a principios de los cuarenta, el lanzamiento de nuevas estrellas, la nueva producción de cine de calidad artística y de temática social, y el fortalecimiento a partir de las intervenciones estadounidenses, consolidaron a México en el mercado latinoamericano. La alianza política con Estados Unidos, y de ahí con Hollywood, mediante la adopción de la política panamericanista en los filmes, aseguraron una amplia distribución a la industria de México. Estados Unidos, en su posición como «aliado» en contra de los poderes del «eje», buscaba apoyo en el hemisferio y, en ese contexto, México asumió una política de clara alianza, mientras que Argentina se declaró neutral⁵.

La puja por dominar el mercado latinoamericano, así como fortalecer el del propio país, generó la construcción de un cine transnacional que cubriera los intereses de las distintas culturas nacionales. En este sentido, las industrias de México y Argentina plantearon estrategias tanto en el plano de la producción como en el nivel espectacular y narrativo, a partir de las cuales intentaban capitalizar y también apropiarse del cine argentino —en el caso de las producciones mexicanas— y a la inversa en las producciones argentinas, al tiempo que se buscaba incluir otras manifestaciones de América Latina.

Las estrategias industriales transnacionales a nivel comercial, en lo relativo a los intercambios entre el cine y la canción popular, apuntaron a trazar contactos en la región y buscaron explotar las posibilidades de contratación y la colaboración entre las diferentes manifestaciones artísticas populares y la industria cultural, con el fin de que se retroalimentaran mutuamente. Peter Schulze destaca que esta estrategia apuntaba a la búsqueda de ganancias a partir de una sinergia económica entre los filmes y las producciones musicales en conciertos, *shows* de radio y

5 Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano «se impone»*. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada (México: Universidad Autónoma de México, 2011).

grabaciones discográficas, en las que también participaban corporaciones de Estados Unidos⁶.

La industria del cine de Argentina y México, con un mayor número de contratos en el último caso, atrajo a las grandes figuras de la canción popular. De este modo, Tito Guízar fue incorporado en Argentina, y Amanda Ledesma, Hugo del Carril, Libertad Lamarque y Tita Merello, en México. Las presentaciones de los cantantes funcionaban como apoyo de la exhibición de las películas, como sucedió a mediados del cuarenta con Jorge Negrete, un intérprete mexicano emblemático del género de la comedia ranchera, quien actuó en el Teatro Colón de Buenos Aires con proximidad a la exhibición allí de los filmes mexicanos en los que participaba.

En otros casos, el tránsito de los actores, cantantes y músicos por la región se vinculaba con presentaciones de tango en América Latina, como las de Amanda Ledesma, Enrique Santos Discépolo y Libertad Lamarque, que generaron una popularización de las figuras, capitalizadas por la industria del cine y el medio radiofónico. Estos últimos, según señalan Horacio Ferrer y Luis Sierra, compartieron la temporada de 1946 en el local musical El Patio, en Ciudad de México, junto a Tita Merello y a los compositores Héctor Stamponi y Alfredo Malerba⁷. Con respecto al tránsito de directores desde México hacia Argentina, en lo relativo a las prácticas de intercambio entre el cine y la música popular, destaca el viaje a Buenos Aires de Juan Bustillo Oro, con anterioridad al rodaje de *Cuando quiere un mexicano*⁸.

Además, las industrias desarrollaron estrategias específicas, como la construcción de parejas estelares transnacionales, que combinaban figuras emblemáticas de cada industria nacional y establecían lazos

6 Peter W. Schulze, «Mexicanidad meets americanism: the circulation of national imaginaries and generic regimes between the western and the comedia ranchera», en *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*, Ivo Ritzer / Peter W. Schulze (Hg.) (Marburg: Schüren, 2013), 215-136.

7 Horacio Ferrer y Luis Sierra, *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera* (Buenos Aires: Sudamericana, 2004).

8 En el caso de Libertad Lamarque, su permanencia se prolongó en México entre 1946 y 1954, a partir del conflicto con Eva Duarte en el rodaje de *La cabalgata del circo*, que determinó su autoexilio y la posterior censura durante los gobiernos de Juan Domingo Perón de sus filmes. Amanda Ledesma, luego de recorrer Bolivia, Perú, Ecuador, Venezuela y Cuba con la orquesta de Héctor Stamponi, también se instaló en México. Otros actores establecieron un canal de intercambios desde Argentina hacia México, como Hugo del Carril, Ana M. Lynch, Luis Sandrini, Agustín Irusta, Zully Moreno y los directores Luis César Amadori, Tito Davison y Tulio de Micheli.

entre ambos países, así como la conformación de equipos artísticos en los que se entrecruzaban diferentes nacionalidades, para asegurar la cobertura de un mercado amplio y heterogéneo.

Las mezclas entre la música popular y el cine, que habían tenido un desarrollo relevante en la región y eran una práctica compartida, fueron determinantes para la construcción de un cine transnacional. Los intercambios entre los distintos géneros de la música popular de América Latina ocasionaban que, en una misma película, se presentaran tangos, canciones rancheras y boleros, que intensificaban a nivel transnacional la mixtura propia del cine de la época. De este modo circulaban imágenes y canciones que generaban verdaderos contactos, apropiaciones e intercambios culturales en la región y, a la vez, se producía un encuentro entre los diversos géneros cinematográficos nacionales.

Gustavo Varela, en su historia y genealogía del tango, indica que él mismo en 1913 ya era conocido en Europa, había triunfado en París, era aceptado por la Argentina aristocrática y se extendía por los salones de Buenos Aires, etapa en la que comenzaba a reproducir los valores de la identidad nacional (tierra, madre, familia y tradición). El surgimiento del tango canción, a partir de 1916, aseguró una domesticación definitiva del sentido sexual de sus orígenes prostibularios, por medio de una refuncionalización sentimental que centró la poesía en el relato amoroso y la orientó hacia una reflexión moralizante que lo tornó civilizado⁹.

A partir de allí amplió su recepción mediante la circulación en el teatro popular, la industria discográfica y, desde los años treinta, en medios como la radio y el cine. Es posible notar ciertos puntos en común con respecto al desarrollo de la música popular mexicana; en su análisis, Carlos Monsiváis plantea que la canción romántica fue dominante entre los años veinte y mediados del cincuenta, y ofrecía «*educación literaria, aprendizaje del lenguaje sentimental, tradición instantánea, vínculos multclasistas*». Según él, en el contexto de crecimiento de la vida urbana, de grandes cambios culturales, las canciones cumplían funciones formativas a la vez que transformaban en míticas y ejemplarizantes las formas típicas de la conducta popular. La canción ranchera, cuyo desarrollo se intensificó en la radio y en el cine a partir del treinta, combinaba las identificaciones regionales con la mitología del desencuentro amoroso, y evocaba la armonía provinciana con el fin de contrarrestar los cambios sociales¹⁰.

9 Gustavo Varela. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. (Buenos Aires: Paidós, 2005).

10 Carlos Monsiváis, «Notas sobre cultura popular en México», en *Latin American Perspectives*, N°1 Vol.5, invierno (1978): 110.

Las diversas modalidades, en el plano textual, por medio de las cuales el imaginario del tango se inscribe en los diversos géneros mexicanos de la comedia ranchera, la comedia y el melodrama, y las relaciones originadas a partir de los intercambios de la música popular de la región, generaron «*formas fuertes de transnacionalidad*» localizadas en múltiples niveles del filme, según el concepto de Mette Hjort¹¹, de las que son exponentes las películas de las actrices y cantantes argentinas Amanda Ledesma y Libertad Lamarque, contratadas por la industria de México, realizadas por directores de ese país y de otras regiones de América Latina, como fue el caso del director chileno Tito Davison.

En los filmes se analizarán dos formas principales de transnacionalismo: una practicaba la mixtura entre las diferentes culturas nacionales para construir una identidad de la región de América Latina, a la vez que buscaba explotar la atracción de lo extranjero. En otros casos, de modo contrapuesto, se tendía a un espíritu cosmopolita que buscaba la homogeneización y atenuaba las marcas locales.

Tango y comedia ranchera

La mixtura entre el tango y la ranchera, un recurso central en el desarrollo del cine transfronterizo, plantea un encuentro entre ambas culturas y contactos entre el filme con tangos y la comedia ranchera, géneros que construyen un imaginario nacional de argentinidad y mexicanidad por medio de las canciones regionales.

El género de la comedia ranchera privilegió, desde su origen, las prácticas de cruce entre el cine y la música popular. Sus exponentes fundamentales –*Allá en el rancho grande* y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941, 100 min., 35 mm, b/n) de Joselito Rodríguez– habían obtenido una recepción transnacional en la región de América Latina.

Más tarde, el género tuvo una productividad en filmes que apostaban a una construcción transnacional centrada en la mixtura musical; como fue el caso de *Cuando quiere un mexicano* (*La gauchita y el charro*) (1944, 80 min., 35 mm, b/n), de Juan Bustillo Oro¹², que planteó

11 Mette Hjort, «On the plurality of cinematic transnationalism», en *World cinemas, Transnational Perspectives*, 13.

12 El segundo título corresponde al estreno en Buenos Aires, el día 14 de marzo de 1945. En el año siguiente también se exhibió en Buenos Aires *¡Ay Jalisco no te rajes!*, el día 6 de junio de 1946. Este estreno, postergado, ubicado luego del filme transnacional de Juan Bustillo Oro, permite pensar en una estrategia de exhibición ideada para el público argentino.

una apropiación del tango por parte de la comedia ranchera. Su carácter transnacional se evidencia en diferentes niveles; un aspecto determinante fue la elección de la pareja estelar formada por Jorge Negrete, intérprete mexicano emblemático del género, y la cantante argentina Amanda Ledesma, cuyo apelativo era «la diosa rubia del tango». Ambos interpretaron personajes que condensaban los estereotipos de las culturas nacionales mediante trajes típicos y música, además de desarrollar una relación sentimental que simbolizó el nexo entre ambos países. Las colaboraciones transnacionales también se plasmaron en las composiciones, por medio de la creación de canciones en las que colaboran músicos argentinos y mexicanos. Entre ellas está el tango *Cruz*, del argentino Héctor Stamponi y el mexicano Ernesto Cortázar.

La interpretación de la música ranchera connota una forma de ser asociada a una pertenencia que construye el imaginario nacional, y refuerza un concepto de hombría propio del género, reafirmado en el tema del amor y constitutivo de la identidad mexicana, según señala Marina Díaz López en su investigación sobre la comedia ranchera¹³. En ese marco se presenta el único tango, mediante la banda sonora sin ninguna interpretación musical por parte de la actriz, con la intención de desarrollar un intimismo que permita insertarlo en el ambiente rural de la comedia ranchera. Se trata de una escena solitaria de Amanda Ledesma en su habitación, que privilegia la emblemática música argentina y el tema del amor. Las canciones se convierten en subrelatos y, a partir del entramado musical, trazan lazos entre las distintas culturas populares nacionales gracias a temas en común y a una exaltación del sentimiento. *Cuando quiere un mexicano* está en los inicios de esta modalidad transnacional, con un empleo aún restringido de las mezclas tango-ranchera.

Tangos, rancheras y boleros: la construcción de una identidad transnacional de América Latina

El imaginario del tango fue apropiado por otros géneros representativos del cine mexicano, de los que son exponentes el melodrama materno *Ansiedad* (1953, 107 min., 35 mm, b/n) de Miguel Zacarías, y la comedia

13 Marina Díaz López, «La comedia ranchera como género nacional mexicano (1936-1952)», tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística, Lógica, e Historia y Filosofía de la Ciencia, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

Escuela de música (1955, 86 min., 35 mm, b/n y color), del mismo director¹⁴. Ambos poseen personajes y ambientes populares y presentan la pareja transnacional formada por Infante y la argentina Libertad Lamarque (quien se había convertido en una figura transnacional, conocida como «La novia de América»), con la participación en el rubro de la dirección musical de Manuel Esperón (quien había contribuido al éxito de *¡Ay Jalisco no te rajes!*). Estos contactos constituyen una «transnacionalidad afinitiva», sustentada en una historia de interacciones y centrada en trazar lazos entre elementos culturales similares típicos, entre prácticas comunes y valores compartidos¹⁵.

En *Ansiedad*, además de la pareja protagonista, se proponen vínculos transfronterizos a partir de la inclusión del asesor musical argentino Alfredo Malerba y se insertan dos tangos *Sus ojos se cerraron* (Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, 1935) y *Cuesta abajo* (Gardel y Le Pera, 1934). Los tangos se entremezclan con una serie de boleros del compositor mexicano Agustín Lara y con canciones rancheras típicas, a partir de lo cual se establecen lazos entre las distintas culturas. La valoración del sentimiento, el tono de lamento, y la recurrencia acerca de la experiencia de la soledad y la tristeza, emergen como elementos en común entre el tango canción y la ranchera. El amor y la sensualidad como temática nuclear se convierten en el punto de unión entre el bolero y el tango. La particularidad del filme es que escenifica los tangos y las canciones mexicanas de acuerdo a la tradición narrativa basada en una sucesión de números musicales, por medio de la dramatización del imaginario del tango y estableciendo lazos con el imaginario de la canción mexicana, no sólo a partir de la poesía, la música y la interpretación, sino mediante una iconografía sustentada en el teatro popular.

De este modo, ofrece una serie de representaciones que condensan los atributos de cada identidad nacional. La alternancia entre la iconografía y la música de ambas culturas genera una comunión de valores, a la vez que juega con los contrastes que producen las diferencias y la atracción de su exotismo, según quienes fueran los receptores. La primera dramatización es la del tango *Sus ojos se cerraron*, a partir de la presentación del personaje de una cantante popular, interpretada por Libertad Lamarque. Si bien posee un carácter narrativo, ya que se refiere a la muerte del marido, su función principal es presentar imágenes y valores de la cultura popular

14 El primer filme se estrenó en Buenos Aires en 1956 y el segundo en 1958, luego de la caída del gobierno de Juan Domingo Perón. El último incluye algunos cuadros en color.

15 Mette Hjort, «On the plurality of cinematic transnationalism», en *World cinemas, Transnational Perspectives*, 17.

argentina: el tango, la figura de la madre abnegada, la importancia del sentimiento pese a la soledad y la pobreza. Se refiere al dolor por el amor perdido, a partir del estatismo escénico y una concentración expresiva en el rostro y los gestos, a la vez intensificados por los primeros planos.

A continuación, luego de algunas escenas, Pedro Infante canta la canción ranchera *Tu recuerdo y yo*, de José Alfredo Jiménez. En la escenificación se despliegan los valores de la identidad nacional popular mexicana: los planos muestran imágenes del personaje vestido como charro, que canta en una cantina acompañado por mariachis y tequila. Los atributos de la masculinidad y el sentimiento se expresan en las imágenes, y en la canción acerca del recuerdo, la soledad y el consuelo que ofrece el alcohol. La canción ranchera *Ando muy borracho*, de Cuco Sánchez, también está vinculada a la temática de los tangos: la soledad, el fracaso y la caída en el alcohol. Libertad Lamarque y Pedro Infante la interpretan a dúo, a partir de una exaltación completa del sentimiento, representan una borrachera y cantan mientras lloran con una mueca en el rostro. El empleo del recurso del plano secuencia ubica a la interpretación en el centro de la escena.

En el filme *Escuela de música*, la mixtura musical transnacional se incrementa aún más, y mediante ella se trazan afinidades y se juega con la atracción que generan las diferencias culturales. El relato está centrado en una miscelánea de canciones mexicanas (rancheras y boleros) y tangos, a los que se agregan temas de Cuba, Puerto Rico, Venezuela y Brasil¹⁶.

Las interacciones se convierten en el tema central del filme en una escena referida explícitamente a los intercambios transnacionales. Se trata de una situación cómica en la que Infante y Lamarque parodian la forma de interpretación del tango y de la ranchera. De este modo se torna consciente la mixtura de ambas músicas como principio constructivo. En las últimas secuencias se intensifica la operación de mestizaje entre múltiples culturas nacionales, por medio de la puesta en escena y el montaje de canciones, a partir de lo cual se postula una identidad transnacional de América Latina y queda en evidencia el interés por atraer a esos mercados.

Tango y cosmopolitismo

La «transnacionalidad cosmopolita», según la noción propuesta por Mette Hjort¹⁷, fue una forma de construcción contrapuesta a las analizadas hasta aquí, que también recurrió al empleo del tango canción, y puede

¹⁶ El tango incluido es *A media luz* (1924), de Edgardo Donato y Carlos Lenzi.

¹⁷ Mette Hjort, «On the plurality of cinematic transnationalism», en *World cinemas, Transnational Perspectives*, 20-21.

ser estudiada en el filme *Te sigo esperando* (1952, 100 min., 35 mm, b/n) de Tito Davison. Es posible identificar al director como un ciudadano transnacional: se inició como realizador en Argentina, donde practicó las mezclas cine-tango, trabajó en Hollywood, continuó en México, donde fue director de numerosas películas con Libertad Lamarque y luego retornó a filmar en Chile¹⁸. Este complejo entramado de pertenencias culturales y de variadas trayectorias migratorias otorgan al director un conocimiento privilegiado, que determinó un tratamiento centrado en la neutralización de los signos nacionales en el nivel espectacular y narrativo del filme. Esto último se evidencia en la pareja transnacional conformada por Libertad Lamarque y el actor mexicano Arturo de Córdova, seleccionado por su característica imagen cosmopolita sin marcas regionales. La presencia de Tito Davison como director le otorgó al filme una mirada internacional, concentrada en el cruce entre el bolero y el tango, sin recurrir a los localismos mexicanos de la canción ranchera. Las canciones poseen una función dramática, condensan e intensifican la temática del amor, la soledad y el abandono, y generan intercambios que se diferencian de los filmes anteriores por una mayor homogeneización y estilización de la puesta en escena, que evita explorar las particularidades y las relaciones entre las culturas populares nacionales¹⁹.

De este modo, se concreta una puesta en escena transnacionalizada y sofisticada del tango, que apunta a un efecto de universalización, por medio de ámbitos suntuosos, una interpretación depurada y expresivos movimientos de cámara. En efecto, la industria promovió diversas modalidades de construcción transnacional, de las cuales las más valiosas fueron las que trazaron afinidades entre las identidades nacionales. La cultura de mezcla y el fecundo capital simbólico de las culturas populares fueron componentes privilegiados de la búsqueda de una identidad en común.

18 En México también trabajó como guionista, en el caso de *El socio* (1946, 106 min., 35 mm, b/n) de Roberto Gavaldón, realizó la adaptación de la novela chilena homónima, de 1928, de Genaro Prieto, lo cual evidencia una clara intención de la industria de captar el mercado de ese país y también de Argentina, por medio de la participación del actor y cantante Hugo del Carril. Esta relación tripartita tuvo antecedentes en casos como el de José Bohr, quien además de haberse desempeñado en las industrias de los tres países y en Hollywood, fue compositor de tangos en Buenos Aires.

19 Los tangos incluidos son *Caminito*, de Juan de Dios Filiberto y *Madreselva*, de Luis César Amadori y Francisco Canaro.

Bibliografía

- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ y ROBERT MCKEE IRWIN. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Autónoma de México, 2011.
- DÍAZ LÓPEZ, MARINA, "La comedia ranchera como género nacional mexicano (1936-1952)", Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística, Lógica, e Historia y Filosofía de la Ciencia, Universidad Autónoma de Madrid, 2002) Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>>
- FERRER, HORACIO y LUIS SIERRA. *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- HIGBEE, WILL y LIM SONG HWEE, , "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", en *Transnational cinemas*, Volume 1, nº 1 (2010): 7-21.
- HJORT, METTE. "On the plurality of cinematic transnationalism", 12-33. En *World cinemas, Transnational Perspectives*, edit. por Nataša Durovicová y Kathleen Newman. Nueva York/ Reino Unido: Taylor & Francis Routledge, 2009.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Notas sobre cultura popular en México", en *Latin American Perspectives* Nº1, Vol.5, invierno (1978): 98-118.
- SCHULZE, PETER W. "Mexicanidad meets americanism: the circulation of national imaginaries and generic regimes between the western and the comedia ranchera", 215-136. En *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*, Ivo Ritzer / Peter W. Schulze (Hg.). Marburg: Schüren, 2013.
- VARELA, GUSTAVO. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires: Paidós, 2005.

Cine silente

Materialidades, corpus y posibilidades en torno al cine silente¹

MÓNICA VILLARROEL²

Resumen

Este texto indaga en la investigación sobre el cine silente en América Latina, a partir de textos publicados en libros, revistas y publicaciones periódicas y presentaciones en congresos. Se distinguen los autores que han abordado el periodo, las principales obras y líneas de trabajo. Este mapa ahonda en los casos de Chile y Brasil, dando luces sobre los materiales existentes, con el objetivo de abrir nuevas posibilidades de estudio y esbozar algunos problemas relacionados con la distinción de categorías, géneros y corpus sobreviviente.

Palabras clave: cine silente, estudios de cine

El 34° congreso anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, titulado *Cinema 1900-1906*, realizado en Brighton, Inglaterra, en el año 1978, exhibió sobre quinientos filmes del período silente, pertenecientes a más de quince archivos del mundo. Pero también estableció una nueva alianza entre las filmotecas y los investigadores y entre la historia y la teoría del cine. Allí —con la participación de Gian Piero Brunetta, Francois Jost, Charles Musser, Tom Gunning, André Gaudreault, Laurent Mannoni

-
- 1 Parte de este trabajo es desarrollado con exhaustividad en «Cine silente en Chile y Brasil. Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)», tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2014.
 - 2 Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Autora, entre otros, de los libros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto Propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recuperado* (Cuarto Propio, 2012, en coautoría). Coordinadora de los libros antológicos de los Encuentros Internacionales de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano.

y Mary Ann Doane, entre otros³— se plantearon cuestiones teóricas y fue discutida la terminología para denominar el cine de la era silente.

La Unesco, en su programa especial Memoria del Mundo, ha señalado las directrices para la salvaguarda del patrimonio documental. Considera como documento tanto al contenido informativo como al soporte que lo consigna, siendo ambos parte de la memoria. Incluye, entre otros, «*piezas audiovisuales, como películas, discos, cintas y fotografías*»⁴. La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos ha realizado talleres de «Arqueología de películas silentes», pero es sabido que casi todo el cine producido en América Latina entre 1896 y 1933 se ha perdido: fue consumido por el fuego, por el tiempo, o simplemente transformado en peinetas. Los investigadores no han tenido así más remedio que trabajar a partir de la documentación no-fílmica, especialmente en los registros de prensa, dejando de lado el vínculo con el material fílmico. Como sostiene Paulo Antonio Paranaguá, las «*pocas películas conservadas y los vestigios disponibles solicitan análisis e interpretación, a pesar de que la labor arqueológica todavía está en sus primicias*»⁵.

En España, el Departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte de la Universitat de Girona y el Museo del Cine, organizan desde 1998 el *Seminario sobre Antecedentes y Orígenes del Cine*, donde han sido expuestos trabajos que avanza sobre este periodo, pero principalmente en Europa. En Brasil, funciona un seminario de cine desde el silente hasta los años cincuenta, en el marco de los encuentros anuales de la *Sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, Socine, que se suma a la *Jornada de cinema silencioso* que funcionó en la Cinemateca Brasileira durante seis ediciones, hasta el año 2012, bajo la curatoría de Carlos Roberto de Souza.

A partir del 2015, fue inaugurado el Seminario Itinerante de Cine Silente, que tuvo su primera versión en el V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, abierto a estudiosos latinoamericanos, y que funcionará de manera anual en el marco de diversos eventos académicos. En diciembre de 2015, fue publicado el

3 Ángel Quintana comenta este encuentro en «Les actualitats com a camp de relació entre cinema i realitat», en A. Quintana y J. Pons, eds., *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens* (Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012), 17-31.

4 Ray Edmondson, *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguarda del patrimonio documental* (Unesco, División de la Sociedad de la Información, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2002), 7.

5 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003a), 35.

primer número de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre pre-cines y cine silente en Latinoamérica*⁶. Allí escriben autores como Daniel C. Narváez Torregrosa, sobre pre-cine y cinematógrafo en México; Carolina Azevedo Di Giacomo, sobre la práctica de simuladores de viaje en Brasil; y se incluyen textos de autores como Mónica García Blizzard, «*Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917)*» y Andrea Cuarterolo con «Fantasías de nitrato. El cine erótico y pornográfico en la Argentina de principios del siglo XX»⁷. Asimismo se reseñan los libros *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*, de Ángel Miquel (2013), y *Victoria Ocampo va al cine*, de Eduardo Paz Leston (2015), entre otras publicaciones, considerando, además, rescates, entrevistas y traducciones de textos fundamentales para el campo.

Lo anterior plantea la interrogante acerca de la posibilidad de abordar estudios sobre el periodo silente en América Latina exclusivamente desde los materiales sobrevivientes o desde otras aristas. Este texto, por una parte, esboza líneas sugeridas por investigadores de este lado del mundo y, por otra, plantea algunos problemas relacionados con la distinción de categorías, géneros y *corpus*, particularmente en los casos de Chile y Brasil.

Como bien señala Paranaguá⁸, los trabajos historiográficos sobre el cine silente oscilan entre dos modelos: uno, el del desarrollo de una cinematografía nacional, y otro, a menudo implícito, sometido a la variante de una política que sobrevalora a los directores. Agregamos el enfoque aplicado por este autor, que escoge el modelo comparatista abordando los distintos países de América Latina desde una visión regional. Entre las publicaciones generales sobre el cine en el continente, donde aparece referido este periodo, mencionamos *El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias*⁹ que permite una contextualización general de la llegada del cine, así como un registro de las primeras realizaciones locales. Lo interesante es que detalla el proceso de proyección y las condiciones en que fueron exhibidas las películas llegadas desde Europa, reconociendo características comunes.

6 Publicación *on line* dirigida por Andrea Cuarterolo y Georgina Torello, de periodicidad anual <www.vivomatografias.com/>.

7 Texto presentado en el V Encuentro Internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano. Cineteca Nacional de Chile, 27 de abril, 2015.

8 Op. cit.

9 Ann Marie Stock. «El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias». En: Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coordinadores). *Historia General del Cine Volumen IV América (1915-1928)*. (Madrid: Cátedra, 1997) 129-157.

Y el ya clásico texto de Ana María López, «*Early Cinema and Modernity in Latin América*»¹⁰, que relaciona el cine silente con la modernidad, acentuando que los países de este lado del mundo fueron más testigos que protagonistas y que tuvieron un afán imitativo en las imágenes, tema que abre una discusión, si consideramos la existencia de producciones locales casi en paralelo a la exhibición de filmes europeos, principalmente, y estadounidenses en forma posterior.

*Tradición y modernidad en el cine de América Latina*¹¹ y *Cine documental en América Latina*¹² revisan la producción cinematográfica de modo exhaustivo. El primero examina la filmografía de ficción, desde sus orígenes hasta fines del siglo XX, a partir de binomios como tradición y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo, campo y ciudad, localismo y universalismo, populismo y conservadurismo, entre otras tensiones que evolucionaron con el transcurrir del siglo. En los primeros capítulos, el autor se detiene en la producción silente. El segundo texto, con escritos de varios autores, como su título indica, aborda la producción documental, enfatizando perspectivas autorales e incluye algunos filmes silentes como *No paiz das amazonas*; *São Paulo, a simphonya da metrópole*, y *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*.

Por otra parte, como da cuenta Andrea Cuarterolo en la introducción al dossier de la *Revista Imagofagia* N° 8 (2013), «*Investigar sobre cine silente en Latinoamérica*», una primera iniciativa por reunir películas del periodo fue la de Funarte en Brasil con la antología de Tesouros do Cinema Latino-Americano (1998), a la que se agregan la Colección Mosaico Criollo (2009), editada por el Museo del Cine de Buenos Aires; la Colección Cine Silente Colombiano (2009), de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; Imágenes del Centenario 1903-1933 (2011), de la Cineteca Nacional de Chile; el proyecto Tren Fantasma (2010), de México, y otros significativos, como los de los filmes Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930) en Bolivia, o Almas de la costa (Juan Antonio Borges, 1924) en Uruguay (Cuarterolo 2013). Añadimos la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, publicado por la Cinemateca Brasileira (2009). También en Brasil, el BBC, *Banco de Conteúdos Culturais*, y el

10 Ana María López. «Early Cinema and Modernity in Latin América», en *Cinema Journal*, Vol. 40, N°1, (Texas: University of Texas Press, Autom, 2000), 40-78. Este texto fue recientemente traducido en la Revista *Víomatografías* N°1 (2015).

11 Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003a).

12 Paulo Paranaguá. *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003b), 539.

archivo digital de la Cineteca Nacional de Chile, entre otras iniciativas, permiten el acceso on line a documentos fílmicos de este período.

Si lo que ha sobrevivido es escaso, surge el problema de cómo abordar lo restante y plantear interrogantes que alumbren posibilidades de estudios locales, nacionales o regionales del periodo, promoviendo los estudios comparados. Lo primero que subrayamos es que no es posible definir el género con los parámetros actuales, ficción/documental, considerando que recién a fines de los años veinte se establecen los criterios para el documental, a partir de los manifiestos de Vertov (Cine-Ojo) y de los postulados de Grierson.

Es preciso clarificar el panorama: distinguimos como tendencias las vistas, las actualidades (incluyendo aquí las actualidades reconstruidas y algunos híbridos que no fueron concebidos como filmes de argumento sino como actualidades), el cine de atracciones, los *travelogues* y los filmes institucionales de propaganda o publicitarios, realizados por encargo, también conocidos en Brasil como *cavacão*, aunque estas categorías no son del todo excluyentes. Dentro de estas es posible clasificar los documentales educativos, políticos y etnográficos, entre otros.

De los Reyes¹³ identifica en México, entre 1920 y 1923, una clase de documental promovido por el Estado y otro por particulares. Existió un tipo de propaganda nacionalista, para mostrar los paisajes y recursos del país en el extranjero, llamadas películas “escenográficas”. También da cuenta del documental científico, patrocinado por la Secretaría de Agricultura y Fomento y por el Departamento de Salubridad Pública. La misma secretaría desarrolló el documental etnográfico, y las secretarías de Educación Pública y de Agricultura y Fomento impulsaron un documental pedagógico.

Sobre esta línea, donde el Estado marcó la producción y se desarrolló ampliamente la propaganda, es posible dar cuenta de investigaciones más recientes en otros países del continente. Las exposiciones universales fueron un espacio privilegiado para la exhibición de filmes de propaganda. En Brasil, el tema ha sido abordado ampliamente por Eduardo Morettin¹⁴, especialmente sobre la Exposición Internacional del Centenario de 1922.

13 Aurelio De los Reyes. *Filmografía del cine mudo mexicano*. Volumen II 1920-1924. (México: Filmoteca de la UNAM, 1994).

14 Eduardo Morettin. «Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos». En: Samuel Paiva; Sheila Schvarzman. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (Río de Janeiro: Beco do Azougue, 2011), 152-173.

En el caso argentino, Irene Marrone¹⁵ ha profundizado en el estudio del noticiero cinematográfico y el documental institucional de propaganda, diferenciando una filmografía institucional agropampeana y otra de propaganda política. Destacamos *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*¹⁶ que abre un abanico de posibilidades para aproximarse al tema incluyendo estrategias narrativas y el rol de ambos formatos en la conformación de un imaginario nacional. Su autora ha presentado trabajos sobre el cine erótico y pornográfico de principios del siglo XX en ese país, sorprendiendo con antecedentes sobre el que podría ser considerado el primer filme pornográfico del mundo¹⁷.

En el plano de la exhibición, Georgina Torello ha revisado la programación cinematográfica montevideana y ha analizado el escaso material cinematográfico silente uruguayo, buscando vínculos con la modernidad y la construcción de la nación¹⁸. Además de ello, ha investigado otras aristas sobre cine silente en Uruguay, como las publicaciones de prensa, por ejemplo.

De historiografías clásicas a nuevas miradas en Chile y Brasil

En Chile hay recopilaciones de carácter descriptivo, o referidas al aspecto documental o ficción, en estudios que abarcan la totalidad de la producción del siglo XX. En la mayoría de estos trabajos sólo tangencialmente se explora el tema del cine temprano, inscribiéndose en una perspectiva clásica. Se han publicado visiones generalistas en dos textos con el título *Historia del cine chileno*¹⁹; y otros denominados *Grandezas y miserias*

15 Irene Marrone. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en El noticiario y el documental en el cine mudo argentino* (Buenos Aires: Archivo general de La Nación, Editorial Biblos, 2003).

16 Andrea Cuarterolo. *De la foto al fotograma - Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)* (Montevideo: Centro de Fotografía, 2013).

17 Andrea Cuarterolo, «Fantasías de nitrato. El cine erótico y pornográfico en la Argentina de principios del siglo XX», ponencia presentada en el V Encuentro Internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano (Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 27 de abril, 2015).

18 Georgina Torello, «El discreto encanto de la (in)movilidad. La programación cinematográfica montevideana (1910-1920)» (texto presentado en el V Encuentro Internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, Cineteca Nacional de Chile, 27 de abril, 2015 y publicado en este libro).

19 Mario Godoy. *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile, 1966) y Carlos Ossa Coe, *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1971).

*del cine chileno*²⁰ y *Re-visión del cine chileno*²¹ que, en algunos capítulos, abordan el período silente. Asimismo, es posible citar obras publicadas ya en el siglo XXI y referidas al aspecto documental en estudios que abarcan la producción del siglo anterior como *El documental chileno*²² e *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*²³, entre otros, que se aproximan de modo general, o en secciones específicas, a los primeros filmes, así como en *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*²⁴. Esta última revisión es de gran interés porque profundiza en la idea de contextualizar la incipiente actividad cinematográfica nacional, complementando el texto *El cine mudo chileno*²⁵, que presenta un catastro de la totalidad de los filmes de ficción del periodo, obra indispensable para la revisión del campo cinematográfico en la época referida. Destacamos el aporte que realizó Eliana Jara en la recopilación de antecedentes e informaciones dispersas sobre el cine de ficción, sus realizadores y las primeras exhibiciones, en el periodo comprendido entre 1896 y 1934. Su investigación y hallazgos en el periódico *El Ferrocarril* son fundamentales también en la entrega de nuevas informaciones, así como sus aportes a la configuración de las historias de vida de los pioneros y fichas elementales de los documentales tempranos.

Con nuevos enfoques, especial interés tienen recientes estudios que contribuyen a la reconstrucción del cine silente a partir de la intertextualidad, como los trabajos *Archivos i letrados*²⁶, y *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*²⁷. El primero, examinando escritos sobre cine en Chile entre 1908 y 1940 y, el segundo, con un análisis que aborda un cruce entre la modernidad literaria y visual

20 Alberto Santana. *Grandezas y miserias del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957).

21 Alicia Vega. *Re-visión del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Aconcagua/ Ceneca, 1979).

22 Jacqueline Mouesca. *El documental chileno* (Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005).

23 Alicia Vega. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* (Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006).

24 Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Santiago de Chile: LOM ediciones, 2010).

25 Eliana Jara. *El cine mudo chileno* (Santiago de Chile: Imprenta Los Héroes, 1994).

26 Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara (edits). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011).

27 Valeria De los Ríos. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011).

en América Latina. Destacamos además algunos textos de Pablo Corro sobre las sinfonías de ciudad²⁸.

Otra contribución, en la perspectiva de la configuración panorámica del cine en Chile en ese período, es el libro *La masificación del cine en Chile 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*²⁹ que examina el campo de la exhibición y la distribución, incluyendo aspectos relacionados con la participación de sectores populares. Articula variables económicas, sociales, culturales y políticas, con sus consecuentes tensiones. Su objetivo fue mapear los efectos del cine (mundial) en la sociedad chilena, con especial énfasis en los procesos de transformación de una sociedad oligárquica a una democrática. Considera el cine como una industria que no es sólo un agente económico ni un mero espectáculo, sino un elemento que transforma nuestra sociedad; es decir, concibe el cine como factor político. También consignamos el trabajo «Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930»³⁰ sobre la fotografía y el cine silente en Chile, que presenta cómo la actividad cinematográfica y su difusión estuvieron en sus principios en manos de profesionales provenientes del mundo fotográfico.

Además de lo anterior, existe otra línea de publicaciones enfocadas en este periodo a partir de temáticas distintas, pero asociadas al cine silente en Chile. *El estallido de las formas*³¹, que indaga en la naciente cultura de masas desde fines del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, con un capítulo dedicado a las revistas de cine (1910-1920). Otro libro es *La sociedad de los artistas*³², que se enfoca en las nuevas figuras asociadas a las artes hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Actrices, cupletistas y «estrellas del cine mudo» son estudiadas a la luz de procesos de reconfiguración cultural o pública. El énfasis en ese texto es el cine silente de otras latitudes (especialmente Estados Unidos y Europa), que fue exhibido en Chile, y no precisamente el campo

28 Pablo Corro. «Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz». En: Mónica Villarroel, (coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Santiago de Chile: LOM ediciones/ Centro Cultural La Moneda, 2013), 23-32.

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

30 Solène Bergot. «Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930». En: Mónica Villarroel, (coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Santiago de Chile: LOM ediciones/Centro Cultural La Moneda, 2013), 79-86.

31 Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas* (Santiago: LOM ediciones, 2005).

32 Carlos Ossandón, *La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile*. (Santiago: Dibam-Palinodia, 2007).

de la producción local. También inserto en el escenario de la naciente cultura de masas, Fernando Purcell investigó la relación de la industria cinematográfica estadounidense y la sociedad chilena en *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*³³, con los primeros tiempos de la llegada de dichas producciones al mercado nacional y su impacto en la sociedad, particularmente en la clase media, que visualizó en Estados Unidos un nuevo referente cultural de modernidad.

Entre los autores que aportan una perspectiva histórica contextual, destacamos *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*³⁴, que indaga en el significado de la modernidad en este país a inicios del siglo XX, profundizando en el proceso de construcción de un Santiago moderno por parte de quienes detentan el poder, desde lo urbanístico, económico, social y cultural y en la formación de nuevos públicos para espectáculos masivos. Observa también la dicotomía entre el cosmopolitismo y el nacionalismo afianzado en los discursos reproducidos en los nuevos medios.

Por otra parte, en Brasil existen estudios sobre la cinematografía del periodo silente que van desde la historiografía clásica, con visiones panorámicas como la que presenta *Introdução ao cinema brasileiro*³⁵ y otros autores como Araújo y Salles Gomes, hasta revisiones críticas del cine brasileño en una perspectiva global, como la de Bernardet³⁶, y enfoques sobre algunos aspectos y recortes temáticos a partir de problemáticas específicas desde lo que se ha llamado «una nueva historiografía del cine»³⁷, con autores que se han concentrado en el período silente.

A partir de la actuación de Salles Gomes en la Cinemateca Brasileira y en la Universidad de São Paulo, se forma una nueva generación de

33 Fernando Purcell. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* (Santiago de Chile: Editorial Taurus, 2012).

34 Stefan Rinke. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. (Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana/Dibam - Universidad Católica de Valparaíso - Katholische Universität Eichstatt, 2002).

35 Alex Viany. *Introdução ao cinema brasileiro*. (Río de Janeiro: Revan Ltda., 1993 [1959]).

36 Jean-Claude Bernardet. *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2009 [1979]).

37 Arthur Autran distingue cuatro momentos en la historiografía del cine brasileño, marcados por la publicación de investigaciones fundamentales en el paso de cada uno de ellos: Proto-historiografía, historiografía clásica, historiografía universitaria y nueva historiografía universitaria. Ver: «Panorama da historiografia do cinema brasileiro». Revista *Alceu* v7-Nº14, 17-30, enero-junio de 2007. Jean-Claude Bernardet realiza un amplio estudio sobre este tema en su libro *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, 2008.

investigadores, entre los que destacan nombres como Maria Rita Galvão, Ismail Xavier y Carlos Roberto de Souza, todos ellos orientados por Salles Gomes en sus tesis de magíster o doctorado. Se trata de autores que aportan una nueva perspectiva a la historiografía del cine en Brasil. En el caso del documental, los trabajos ya mencionados de Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema brasileiro* (1976) y *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981)³⁸, lograron reunir muchas de las informaciones dispersas y contribuyeron a la catalogación de los filmes del período de 1897 a 1914, en el caso de São Paulo, y de 1898 a 1912 para Río de Janeiro.

Destaca otro trabajo que analiza el cine brasileño de los primeros años, comprendido entre los años 1896 y 1916: *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*³⁹ y desde fines de los años setenta, los estudios referentes al documental en Brasil han avanzado significativamente, además de la publicación de textos donde predomina el análisis fílmico, como el de Jean-Claude Bernardet; la contextualización histórica o la perspectiva autoral. A ellos se suma Rubens Machado Júnior (1989, 2008), como ya mencionamos, que desarrolla un trabajo sobre la representación cinematográfica de la metrópoli paulista y se refiere especialmente al período silente, examinando *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, y *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, entre otros títulos⁴⁰.

Mucho más recientemente, autores como Eduardo Morettin se han ocupado del documental silente brasileño en conexión con la historia cultural. El libro *História e documentário* incluye dos textos claves: «*Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*»⁴¹, y «*Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*»⁴². El primero de ellos indica los trazos fundamentales sobre el documental silente en Brasil,

38 Vicente De Paula Araújo. *A Bela Época do cinema brasileiro* (Río de Janeiro: Perspectivas, 1976) y *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (Río de Janeiro: Perspectivas, 1981).

39 Jose Inacio De Melo Souza. *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema* (São Paulo: Editora Senac, 2004).

40 Rubens Machado Júnior. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. (São Paulo: ECA-USP. *Dissertação de mestrado*, 1989) y «Plano grande angular de uma São Paulo fugida». (En *Comunicação & Informação*, vol. 11 n°2, 2008).

41 Eduardo Morettin, Marcos Napolitano y Mónica Almeida Kornis (orgs.) *História e documentário*. (Río de Janeiro: Editora FGV, 2012). pp. 11-43.

42 Ismail Xavier. «Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso». En: Morettin y Kornis, op.cit, 45-66.

mientras que el segundo propone la retórica de la visita guiada como noción identificable en estos filmes.

Bernardet⁴³ llama la atención sobre el modo en que historiadores nacionalistas en Brasil, como Viany y Salles Gomes, escribieron textos clásicos sobre cine brasileño, preocupándose –particularmente en el caso de Viany– por la invasión extranjera y una supuesta opresión brasileña. No hubo, en tal historiografía, una apertura para evaluar la profundidad de los vínculos económicos, sociales y culturales entre la sociedad brasileña y los países dominantes.

Otro libro significativo es la compilación *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*⁴⁴, que reúne un conjunto de ensayos de investigadores que se encontraban periódicamente, desde 2002, en la Cinemateca Brasileira para analizar películas conservadas en su acervo.

Otros trabajos sobre el periodo han sido escritos por Luciana Correa de Araújo, Flávia Cesarino Costa y Glenio Povoas, por mencionar algunos de los autores que han trabajado desde nuevos enfoques teóricos o perspectivas locales. Flávia Cesarino Costa, en *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*⁴⁵, discute el término *primeiro cinema*, para designar a los filmes y prácticas asociados a estos durante el periodo comprendido entre 1894 y 1908, aproximadamente. Propone esta denominación en portugués a partir de la nomenclatura inglesa *early cinema*, que aquí traducimos como cine temprano. Revisa el cine de los primeros tiempos (*cinéma des premiers temps*), expresión acuñada por el francés André Gaudreault. El problema de este concepto, según la autora, es que fue concebido para construir una teoría de los procesos narrativos del cine, sin considerar el aspecto histórico, más allá de la semiótica. Concordamos con esta discusión en torno a la no utilización de los términos cine primitivo o filmes primitivos, acuñados por Noel Burch. La idea de primitivo es concebida como poco evolucionada y por lo tanto tiene connotaciones negativas, al compararse con la narrativa tradicional hegemónica impuesta a partir de 1908 por Griffith.

Finalmente, especial atención merecen los estudios del pre-cine. Para el caso chileno, los textos de Maturana⁴⁶ y, en Brasil, *Entre lanternas*

43 Bernardet, *op.cit.*

44 Samuel Paiva y Sheila Schvarzman. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011).

45 Flávia Costa Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2a ed., 2008 [2005]).

46 Carmen Luz Maturana, «La comedia de magia y los efectos visuales en el siglo XIX en Chile», en *Revista Aisthesis* N° 45 Santiago de Chile: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile (2009): 82-102.

*mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*⁴⁷. Ellos se suman a los ya mencionados textos y otros escritos por Andrea Cuarterolo para el caso argentino.

Esta es una mención apenas insinuante del panorama que se abre en el campo de la investigación sobre cine silente en Brasil, más amplio en relación a la escasa producción académica en Chile. Nos interesa destacar las distintas perspectivas que abordan el tema, desde estudios recientes sobre el documental, hasta investigaciones publicadas por un grupo de investigadores asociados a un proyecto de la Cinemateca Brasileira, textos sobre el vínculo del cine con el Estado y otros asuntos más específicos.

Algunas distinciones

Ya avanzadas las discusiones sobre cine primitivo, cine temprano, *early cinema*, y otras denominaciones que han definido ampliamente Burch, Gaudreault, Musser y otros, consideramos pertinente hablar de cine temprano, con un periodo dividido entre 1894 y 1908 en un primer momento, y 1908 y 1915 en un segundo momento, caracterizado por una creciente narratividad.

Las prácticas cinematográficas, antes de 1910, también fueron diversas. No había un único cine ni es posible establecer “protogéneros”, sino marcar “tendencias o dominantes”, como enfatiza Tranche⁴⁸, distinguiendo entre el cine de atracciones y las actualidades. Las primeras manifestaciones cinematográficas de atracciones fueron, al inicio, piezas independientes que luego se integraron a los noticieros como género misceláneo. Pero, paralelamente, fueron registradas películas que formaban parte de una fórmula informativa primigenia: las actualidades, *actualités* o *news films*. Los actos oficiales, las conmemoraciones y acontecimientos políticos y sociales corresponden a esta línea que se asemejaba a los contenidos y temáticas variables de los periódicos de la época e incluían desde combates de boxeo, hasta terremotos y guerras. «*En suma, lo que en la atracción es curiosidad, impresión sensorial, en la actualidad es relevancia social, interés público*»⁴⁹. Pero ambas categorías no eran del todo excluyentes.

47 Alice Trusz Dubina. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908* (São Paulo: TerceiroNome/Ecofalante, 2010).

48 Rafael Tranche, «Atracción, actualidad y noticiarios: la información como espectáculo». En: A. Quintana y J. Pons, Editors. *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens* (Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012), 37-49.

49 Ibid., 39.

Hubo imágenes que estaban muchas veces basadas en la estética del asombro, apelando a la curiosidad de los espectadores con respecto a las nuevas tecnologías, más allá de los lugares de exhibición instalados en ferias, parques de diversiones, circos, teatros o los primeros salones. André Gaudreault y Tom Gunning acuñaron el término «*cine de atracciones*», diseñado a partir de breves momentos de imágenes en movimiento, un cine de sorpresas, con vistas simuladas, en algunos casos. Este cine apelaba directamente al espectador, generando un campo de expectación y suspenso y no necesariamente estaba restringido a una sola toma.

Las transformaciones de las obras cinematográficas de Méliès otorgan el modelo más obvio de un filme de atracciones, con una sucesión de apariencias mágicas, transformaciones y desapariciones. Aunque no todo el cine de atracciones estaba pensado para provocar un *shock* en el espectador, no necesariamente generó el pánico que lo identificaba con un realismo extremo, como han sugerido algunos teóricos. Según esta perspectiva, este cine de atracciones «(...) *verdaderamente invoca la temporalidad de la sorpresa, shock, y trauma, la repentina ruptura de la estabilidad producida por la transformación (...)*»⁵⁰. En Chile no sobrevivieron producciones de este tipo y sería interesante indagar qué ocurre con este formato en el resto del continente.

En los primeros tiempos no existía aún la diferencia entre ficción y no-ficción, categorías que surgieron posteriormente, como hemos señalado. Los primeros noticieros consideraron puestas en escena previas a los acontecimientos para asegurar que fueran proyectados simultáneamente en las pantallas, y también se realizaban reconstrucciones de los hechos ocurridos. Muchas veces también tenían la duración de una bobina, es decir diez minutos.

Es cuestionable si estas filmaciones constituyeron registros documentales o eran los primeros pasos de lo que luego se llamó filme de argumento. En muchos casos, son producciones híbridas, como la filmación de piezas teatrales o una serie de cuadros escenificados, como *Santiago antiguo* (1915) de Manuel Domínguez Cerda (1915, fragmentos, 1 m 18 seg., 35 mm, b/n) o *Rossi Atualidades N°126, Um sarau no Paço de São Cristóvão* (1926, Rossi Film, SP, 5 min. 55 seg., b/n).

50 Tom Gunning. «“Now you see it, now you don’t”. The temporality of the cinema of attractions». En: Lee Grieveson and Peter Kramer (eds). *The Silent Cinema Reader* (Londres y Nueva York: Routledge, 2004), 40-50.

Ya en los ochenta Aurelio de los Reyes⁵¹ distinguía en México dos etapas: una primera, entre 1896 y 1915, donde primaba el documental, y una segunda, a partir de 1916, en que predominaba el cine basado en argumento literario o *film d'art*. Bernardet señala que en Brasil la continuidad de la producción del periodo fue dada por el documental y sugiere una posición crítica respecto a la existencia de una cierta edad de oro del cine en el periodo silente, sugerida por Salles Gomes.

El autor mexicano ya planteaba una dificultad para la catalogación de los materiales que con frecuencia presentaban títulos repetidos porque, aunque ocasionalmente el gobierno otorgaba concesiones exclusivas para filmar un acto oficial, los camarógrafos de distintas empresas registraban los mismos eventos usando el mismo título para sus filmes. También era común que un mismo camarógrafo registrase dos o más veces un mismo hecho porque el material original se estropeaba, titulando entonces las versiones del mismo modo. De los Reyes agrega que existía, además, la tendencia a imitar aquellas filmaciones exitosas, en el caso de México, particularmente las que hicieron los enviados de los Lumière a ese territorio. Todas estas dificultades pueden extrapolarse a otros países del continente.

Los casos de Chile y Brasil: la realidad del corpus

Hasta el año 2006, sólo había una referencia numérica de 40 documentales del periodo silente en Chile⁵², mientras que en 2015 podemos señalar que han sido identificadas 109 producciones documentales de distinto tipo hasta 1933⁵³ y es muy probable que con algunas investigaciones en curso, como la de Ximena Vergara y Antonia Krebs⁵⁴ sobre los primeros noticiarios cinematográficos, esa cifra se haya engrosado.

51 Aurelio de los Reyes. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. (México: UNAM, 1986, 1994).

52 La cifra corresponde a los filmes referenciados por Alicia Vega en su libro citado *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*.

53 El sitio <www.cinechile.cl> publicó, el año 2013, un conjunto de archivos de prensa de toda la historia del cine chileno, con una considerable cantidad correspondiente al periodo silente. Contabiliza 109 producciones hasta ahora identificadas.

54 Las autoras se adjudicaron el Fondo Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2015 para la investigación «Noticiarios cinematográficos chilenos».

De un universo poco conocido, se conservan veintiocho producciones documentales⁵⁵, considerando entre ellos registros, cortometrajes, tres largometrajes y un híbrido (el ya mencionado *Santiago antiguo* de 1915) entre documentales⁵⁶. A ello se suman tres largometrajes completos de ficción, un metraje de veinte minutos y cinco fragmentos de producciones más cortas y de un largo, conservándose el 10% de la producción argumental conocida, hasta ahora 82 argumentales y dos dibujos animados, realizados entre 1916 y 1934⁵⁷.

De esa producción, sólo existen completos los largometrajes *El húsar de la muerte* (1925, 60 min., 35 mm, b/n) de Pedro Sienna; *Canta y no llores, corazón* (o *El precio de una honra*) (1925, 60 min., 35 mm, b/n) de Juan Pérez Berrocal, y *El Leopardo* (1926, 40 min., 35 mm, b/n) de Alfredo Llorente. Veinte minutos del largo *Incendio* (1926) de Carlos del Mudo; fragmentos del largo *Vergüenza* (1925 fragmento, 3 min., 35 mm, b/n) de Juan Pérez Berrocal; del primer argumental, *Manuel Rodríguez* (1910, fragmento, 1 min., 14 seg., 35 mm, b/n), con dirección artística de Adolfo Urzúa Rozas, y un breve metraje de otra película del mismo autor que nunca llegó a estrenarse; *El boleto de lotería*, filmada en 1914, por la Compañía Franco Chilena Films, con la participación como actor de Jorge Délano, Coke. También hay fragmentos de dos títulos identificados previamente: *Como por un tubo* (1919, fragmento, 8 min., 35 mm, b/n) y *Mi noche alegre o Los Parafinas* (1920, fragmento, 35 mm, b/n), ambos de José Bohr y de la Magallanes Film Co., lo que suma un total de nueve materiales sobrevivientes correspondientes a filmes de argumento o «ficción». Hasta diciembre de 2015, el total del material conservado en Chile alcanza apenas a treinta y cinco producciones de diversa índole.

Calculamos que Chile cuenta, aproximadamente, con diez horas y media de proyección de cine silente, a partir del catastro que realizamos.

Del material producido, y lamentablemente no conservado, cuatro largometrajes fueron dirigidos por mujeres: Gabriela von Bussenius

55 Gran parte de este material está en proceso de restauración en la Cineteca Nacional de Chile. Los últimos títulos aparecidos durante 2015 engrosan el registro que teníamos a octubre de ese año. La Cineteca de la Universidad de Chile poseería la copia única de *Inauguración del Casino de Viña del Mar* (1928, 15 min., b/n), en dos rollos en formato 35 mm. (Vega 2006, 83), que no se encuentra digitalizada. Del periodo estudiado, también tiene el filme *Chilean Natural Nitrate* (1930, 16 min., b/n), presentado por la Nitrate Corporation of Chile Ltd., London.

56 No existe un catastro exhaustivo de la totalidad de la producción documental silente chilena realizada, materia que no fue objeto de este estudio, por lo que no es posible estimar un porcentaje de sobrevivencia.

57 De acuerdo a las fichas que presenta Eliana Jara en su libro citado: *El cine mudo chileno*.

Vega, Rosario Rodríguez de la Serna y Alicia Armstrong de Vicuña. Los avances en la investigación sobre el cine de mujeres incluyen el trabajo en curso de Luisa Urrejola y Daniela Bussenius sobre la primera de ellas, quien fuera esposa de Salvador Giambastiani, uno de los pioneros del cine chileno.

En Brasil, se estima que el total de la cinematografía sobreviviente no alcanza al 10% de los filmes realizados, unas 120 horas de proyección⁵⁸, dentro de las cuales hay 32 producciones argumentales o de «ficción». Esto, en términos de títulos, con la salvedad de que muchos de los incluidos en esta estadística corresponden a materiales incompletos, con frecuencia sólo fragmentos, como también ocurre en el caso chileno. Por ello, establecer porcentajes es siempre arbitrario y complejo. El levantamiento realizado por Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas (2011)⁵⁹, consigna que hasta ese año podían identificarse 353 materiales sobrevivientes datados entre 1897 y 1934, incluyendo documentales, ficción, noticieros y filmes domésticos o películas familiares de diversa duración. El universo de materiales cinematográficos sobrevivientes, por lo mismo, es abismalmente mayor que en el caso chileno.

Una primera diferencia entre ambos países es el volumen de producción, lo que imposibilita un acercamiento comparativo en términos cuantitativos, siendo muy superior en el caso brasileño, incluyendo ambos géneros. Sí podemos establecer, no obstante lo anterior, que en los dos casos el material sobreviviente representa un escaso porcentaje de lo producido, aunque el chileno se complejiza aún más, dada la inexistencia de un mapeo cuantitativo.

Bibliografía

ARAÚJO, VICENTE DE PAULA. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

———. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 453 p.

AUTRAN, ARTHUR. «Panorama da historiografia do cinema brasileiro». *Revista Alceu* v7- N°14. enero/junio 2007.

BERGOT, SOLÈNE. «Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930». En: Mónica Villarroel (coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM ediciones/Centro Cultural La Moneda, 2013.

58 Carlos Roberto de Souza, «Estratégias de sobrevivência». En: Samuel Paiva y Sheila Shvarzman, *op.cit.*, 17.

59 *Ibíd.*

- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2009 (1979).
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008 (1995).
- BONGERS, WOLFGANG, MARÍA JOSÉ TORREALBA y XIMENA VERGARA (eds). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- CORRO, PABLO. «Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz». En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM ediciones/ Centro Cultural La Moneda, 2013.
- COSTA, FLÁVIA CESARINO. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2ª ed., 2008 (2005).
- CUARTEROLO, ANDREA. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2013.
- _____. «Fantasías de nitrato. El cine erótico y pornográfico en la Argentina de principios del siglo XX». Texto presentado en el V Encuentro Internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano. Cineteca Nacional de Chile, 27 de abril, 2015.
- _____. «Introducción». *Imagofagia* N° 8. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2013.
- DE LOS REYES, AURELIO. *Filmografía del cine mudo mexicano*. Volumen II. 1920-1924. México: Filmoteca de la Unam, 1994.
- DE LOS RÍOS, VALERIA. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- EDMONDSON, RAY. *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguarda del Patrimonio documental*. Unesco, División de la Sociedad de la Información Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2002.
- GODOY, MARIO. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: 1966.
- GUNNING, TOM. «"Now you see it, now you don't". The temporality of the cinema of attractions», pp. 40-50. En: Lee Grieveson and Peter Kramer (eds). *The Silent Cinema Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.
- ITURRIAGA, JORGE. *La masificación del cine en Chile 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2015.
- JARA, ELIANA. *El cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Imprenta Los Héroes, 1994.
- LÓPEZ, ANA MARÍA. «Early Cinema and Modernity in Latin América». *Cinema Journal*, Vol. 40, N°1, Texas: University of Texas Press, Autom, 2000.
- MACHADO JÚNIOR, RUBENS. «São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20». Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA_USP, 1989.
- _____. «Plano grande angular de uma São Paulo fugida». *Comunicação & Informação*, vol.11 n°2, 2008.

- MARRONE, IRENE. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en El noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Archivo general de La Nación/ Editorial Biblos, 2003.
- MATURANA, CARMEN LUZ. «La Comedia de Magia y los efectos visuales en el siglo XIX en Chile». En Revista *Aisthesis* N° 45. Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- MIQUEL, ÁNGEL. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.
- MORETTIN, EDUARDO. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo, Alameda, 2013.
- _____. «Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos». En: Samuel Paiva; Schvarzman, Sheila. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2011.
- _____. «Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso». En: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano e Monica Almeida Kornis (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- _____. «As exposições universais e o cinema: história e cultura», *Revista Brasileira de Historia*. Vol.31 N°61, São Paulo, 2011. Disponible en: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000100012&script=sci_arttext>. Consultada el 17 de diciembre de 2011.
- _____. «Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923». *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 89, pp. 137 – 148, marzo 2011.
- MOUESCA, JACQUELINE. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005.
- _____. Orellana, Carlos. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2010.
- OSSA COO, CARLOS. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantú, 1971.
- OSSANDÓN, CARLOS. *La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile*. Santiago de Chile: Dibam-Palinodia, 2007.
- OSSANDÓN, CARLOS y EDUARDO SANTA CRUZ. *El estallido de las formas*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005.
- PAIVA, SAMUEL y SHEILA SCHVARZMAN. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2011.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003a.
- _____. (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003b.
- PURCELL, FERNANDO. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago de Chile: Editorial Taurus, 2012.

- QUINTANA, ÁNGEL. «Les actualitats com a camp de relació entre cinema i realitat». En: A. Quintana y J. Pons (Editors), *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012: 17-34.
- RINKE, STEFAN. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana-Universidad Católica de Valparaíso-Katholische Universität Eichstatt, 2002.
- SANTANA, ALBERTO. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Misión, 1957.
- STOCK, ANN MARIE. «El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias». En: Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coordinadores). *Historia General del Cine Volumen IV América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 129-157.
- SOUZA, JOSÉ INÁCIO DE MELO. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003.
- SOUZA, CARLOS ROBERTO DE Y GLÊNIO PÓVOAS. «Filmografia silenciosa brasileira preservada». En: Samuel Paiva y Sheila Schvarzman. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Río de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- TRANCHE, RAFAEL R. «Atracción, actualidad y noticiarios: la información como espectáculo». En: A. Quintana y J. Pons (Editors). *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012.
- TRUSZ, ALICE DUBINA. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*. São Paulo: TerceiroNome/Ecofante, 2010.
- VEGA, ALICIA. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua/Céneca, 1979.
- _____. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- VIANY, ALEX. *Introdução ao cinema brasileiro*. Río de Janeiro: Revan Ltda., 1993 (1959).
- VILLARROEL, MÓNICA. «El mapa del cine temprano en Chile: hacia una configuración del asombro en el contexto latinoamericano», *Revista Aisthesis* N° 52. Santiago de Chile: Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, diciembre de 2012.
- _____. «Cine silente en Chile y Brasil. Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)». Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, 2014.
- Vivomatografias* N°1. Revista de estudios sobre pre-cines y cine silente en Latinoamérica, 2015. ISSN 2469-0767. <www.vivomatografias.com/>.
- XAVIER, ISMAIL. «Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso». En: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano e Monica Almeida Kornis (orgs.), *História e documentário*. Río de Janeiro: Editora FGV, 2012.

El discreto encanto de la (in)movilidad. La programación cinematográfica montevideana en las primeras décadas del siglo XX

GEORGINA TORELLO¹

Resumen

Dado lo episódico de la producción silente sudamericana respecto a la extranjera, concentrarse en el programa cinematográfico como unidad (y no en la «película») permite una aproximación más articulada a las dinámicas entre la presencia foránea y vernácula en la región. El foco en el programa denuncia el elaborado equilibrio entre drama, comedia y documental y la intermedialidad que, a menudo, lo configura. Este trabajo se ocupa de la coexistencia de películas foráneas y proyecciones fijas nacionales (frases, fotografías, dibujos) en las salas uruguayas de los años diez y veinte del siglo XX, práctica muy extendida en el país. Impulsada por la elite femenina con objetivos benéficos, la imagen fija, de costos productivos más accesibles, permite la presencia frecuente sobre la pantalla de (una parte de) *lo* nacional. Ocupa el espacio. Es gesto resistente.

Palabras clave: proyección fija, página social, beneficencia

El 9 de junio de 1917, en la sección «Resonancias Mundanas» del diario uruguayo *La Razón*, se lee:

El programa del «film» fue muy interesante, pero el «clou» de la noche lo dio la exhibición de las fotografías de las fiestas sociales realizadas

1 Doctora por la Universidad de Pennsylvania (EE.UU.) y Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas, Universidad de la República (Uruguay). Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay (ANII). Forma parte de GestA (Grupo de Estudios Audiovisuales) y codirige, junto con Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica.

últimamente y en las cuales apareció toda nuestra gente de figuración [...]. Fueron proyectadas nítidamente en la tela, y algunas de ellas arrancaron de la concurrencia largas ovaciones².

Se trata de una función organizada por la sociedad benéfica femenina *Entre Nous*, en el Buckingham Salón, uno de los cines más prestigiosos de Montevideo. Esta cita, una entre muchas similares, sintetiza varias prácticas. Entre otras: la ubicación, durante la década del diez y parte de los veinte, de las noticias cinematográficas en la página social y, no menos importante, la programación (o, por lo menos, parte de ella), como producto del acuerdo entre empresarios cinematográficos y sociedades femeninas de la época. Pero, en especial, da cuenta de la combinación de proyecciones fijas y en movimiento practicada en el país hasta mediados de los años veinte, entre la atiborrada oferta cultural que se proponía a la flamante «sociedad de masas» uruguaya³.

Práctica raramente señalada en otros contextos regionales y, en especial, en el arco temporal que tratamos, este tipo de programación mixta obliga a indagar, para el cine silente uruguayo, las dinámicas de existencia (¿rarificadas o resistentes?) entre la producción (en movimiento) foránea y (fija) vernácula⁴. En particular, propone abandonar marcos teóricos que focalizan exclusivamente en la producción cinematográfica local como noción definitoria del desarrollo del campo, para concentrarse en el *programa cinematográfico*, señalado por Malte Hagener como unidad de reflexión y aspecto fundante de la experiencia y la realidad de la salida al cine, por lo menos hasta los años sesenta⁵.

Lo fijo y lo móvil: breve panorama global

Eivind Røssaak recuerda, refiriéndose a las relaciones históricas entre fotografía y cine, que, en un principio, los hermanos Lumière mostraban al público una imagen fija y, sólo posteriormente, el proyccionista le

2 S/firma, «El gran festival de anoche», *La Razón*, 9 de junio de 1917, 4.

3 Sobre la formación de la sociedad de masas en Uruguay ver: Daniela Bouret y Gustavo Remedi, *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009), 313.

4 Cabe señalar que esta práctica tampoco aparece mencionada en las publicaciones específicas sobre cine uruguayo.

5 Malte Hagener, «Programming Attractions: Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920's and 1930's», en *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 265.

daba «vida» manipulando el proyector⁶. La nota es significativa si se piensa que durante los instantes que duraba la inmovilidad, los Lumière no hacían sino referir a la tradición de la linterna mágica que los había precedido (al mecanismo en juego, pero también a la práctica colectiva de la *audience* reunida a verla) para expandir, con sentido inaugural, sus posibilidades.

No les interesaba sólo el mero movimiento, podríamos pensar, sino la transformación de lo inmóvil en lo móvil y, como corolario, su coexistencia. Es significativo, en este sentido, que la fusión en un solo dispositivo de la linterna mágica (para la proyección fija) y el proyector cinematográfico sea temprana: las productoras más importantes del mercado, como Pathé o Edison, producen los primeros equipos mixtos, por lo menos, desde 1901, respondiendo a un imperativo de complementariedad técnico-estética entre los dos medios. Ángel Miquel, ocupado de la instalación del cine en México, anota un argumento que podría servir de hipótesis para el contexto uruguayo de los primeros años:

[...] hacia 1900, al término de su primer periodo ascendente, la escasa duración de las películas (o vistas de movimiento), su carácter primordialmente documental y el que se exhibieran casi siempre en blanco y negro provocaron hastío y aburrimiento. Entonces el cine declinó. [...] En el caso de México [...] cuando las vistas de movimiento volvieron a ponerse de moda, venían acompañadas por vistas fijas. En otras palabras, para reconquistar al público el cine pidió auxilio a la vieja linterna mágica⁷.

Durante el periodo 1905-1910, agrega Miquel, «las vistas cinematográficas solían reservarse para tomas de trenes, barcos y personas en movimiento, mientras que las fijas retrataban edificios destrozados, arcos triunfales, estatuas y, en general, objetos que por su inmovilidad no ganaban gran cosa registrados por la cámara del cine»⁸. Es necesario especificar que el mecanismo descrito por el investigador no refiere a la inclusión de filmaciones en espectáculos de circo, *vaudeville* o zarzuela, prácticas misceláneas con las que interactuó el cine temprano o primitivo, sino

6 Eivind Røssaak, «The still/moving field: an introduction», en *Between stillness and motion. Film, photography, algorithms*, ed. Eivind Røssaak (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 12.

7 Ángel Miquel, «Los últimos tiempos de la linterna mágica», en *La linterna mágica en México*, eds. Ángel Miquel, José Antonio Rodríguez y Jesús Nieto Sotelo (Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003), 60-61.

8 *Ibíd.*, 66.

a espectáculos constituidos exclusivamente por la proyección. Un paso intermedio, si se quiere, hacia la institucionalización del cine como «serie cultural» autónoma⁹.

En ese terreno intermedio e intermediático se inscribe la citada «*exhibición de las fotografías de las fiestas sociales*» uruguaya todavía cultivada, a diferencia de la mexicana, cuando el cine parece haber alcanzado, a nivel global y regional, una relativa independencia respecto a otras series culturales¹⁰, y la proyección fija empezaba a ser relegada a espacios marginales, como la publicidad de estrenos o productos, la señalación de buenos modales o la ilustración de canciones. Es imprescindible apuntar que la linterna mágica va a mantener, por décadas, un espacio relativamente autónomo (es decir, separado del espectáculo comercial cinematográfico) en conferencias ilustradas, *travelogues* y programas pedagógicos¹¹. Con Giusy Pisano podríamos preguntar, entonces, «*À quel moment y a-t-il eu rupture ou mutation entre ces deux formes de spectacles? Quand les traces et les indices s'estompent-ils ? À quel moment la mixité fait-elle place à la diégétisation complète?*»¹². Pero este trabajo

9 André Gaudreault, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema* (Urbana, Chicago y Springfield: University of Illinois Press. 2011), 64-65.

10 *Ibid.*, 83.

11 Como señala Andrea Cuarterolo para el caso argentino, dichas conferencias y *travel lectures*, siguiendo la tendencia global, además de fotografías fijas, muchas veces incluían fragmentos de películas. Andrea Cuarterolo, *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)* (Montevideo: CDF Ediciones, 2012), 151-155. En los años tratados aquí, la prensa capitalina uruguaya registró varios ejemplos de los usos informativos, aunque no menos espectaculares, de la linterna mágica. Amenizadas por conferencistas de diversa índole, por la pantalla de teatros y cines pasa la historia y la geografía del país, así como las actualidades más candentes a nivel internacional. Interesa citar, en este contexto, la conferencia con proyecciones luminosas del Dr. Andrés Puyol, autor del libro *La protección a la infancia en el Uruguay*, quien eligió el Cine Buckingham para su descripción «de las diferentes obras filantrópicas del Uruguay practicadas todas ellas, por la mayor parte de nuestras damas de más prestigio», «Promatru. La conferencia de esta tarde», *La Razón*, 18 de noviembre de 1916, 4. En el mismo período, el sistema educativo estatal (de los niveles primarios a terciarios) comenzó a implementar la compra de equipos (linternas, proyectores, película y diapositivas) y a acondicionar salas, como aparece en la colección *Anales de la Universidad*, publicada en Montevideo entre 1891 y 1955.

12 «*¿En qué momento hubo ruptura o mutación entre las dos formas de espectáculo? ¿Cuándo las huellas y los indicios se desenfocan? ¿En qué momento la mixtura deja espacio a la diegetización completa?*» (traducción de la edición). Giusy Pisano, «Les spectacles mixtes: tradition ou anachronisme? Survivance sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier» en *Le Muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, eds. Giusy Pisano y Valérie Pozner (París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005), 111.

no atiende a la autonomía total ni a la ruptura. Se centra, en cambio, en los espacios en que esa “*mixité*” se produce, en las modalidades que adquiere en terreno nacional y en los discursos que genera.

Espacios benéficos

La ubicación de las noticias cinematográficas en las páginas sociales de los periódicos, durante los años diez y parte de los veinte del siglo XX, se explica porque, a diferencia de otros espectáculos como el teatro o el fútbol (que ocupan secciones diferenciadas), el cine no tiene todavía un carácter estable, específico y legitimado, elementos que definen su institucionalización¹³. En este contexto específico, diferentes sociedades benéficas femeninas publican sus programas cinematográficos configurando una nutrida cartelera semanal que combina –como se ve en la cita inicial– películas extranjeras y fragmentos de realidad nacional mediante breves actualidades fijas y, en ocasiones, en movimiento.

El programa cinematográfico, diseñado y, si queremos, apropiado por estas sociedades, cumple dos funciones: se integra en las actividades de una agitada agenda de beneficencia que incluye desde conferencias educativas a fiestas, funciones teatrales, recitados y torneos deportivos (subsistema autónomo de la «sociedad de masas» naciente), pero también se instituye como medio propagandístico de esos mismos grupos; en definitiva, como ulterior dispositivo de reproducción mecánica y propagandística, junto con la misma prensa. Hedonista, la elite femenina ama reflejarse en la pantalla, intercalada, como señalan las notas, al final de cada sección de cine. Es por esta función utilitaria básica, quizá, y por la limitación de recursos utilizables para el cine que, tras haber participado en alguna actualidad (en asociación con productores locales) y fracasado en la realización de una mega-ficción¹⁴, las sociedades benéficas se concentran en la proyección de fotografías fijas, sistema más económico y, si se confía en los aplausos que genera, igualmente efectivo¹⁵.

13 Denis Simard, «De la nouveauté du cinéma des premiers temps», en *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, ed. André Gaudreault, Germain Lacasse e Isabelle Raynauld (Québec: Éditions Nota bene, 1999), 44.

14 Me refiero al filme *Artigas*, concebido por la Liga de Damas Católicas del Uruguay en 1915, pero no realizado. Sobre él remito a mi artículo «*Artigas*: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)», de próxima publicación.

15 Aunque es probable que el soporte de las fotografías fuera la diapositiva en vidrio, el más utilizado en la época para proyecciones de linterna mágica, las notas no proporcionan información técnica y no hemos encontrado bibliografía específica sobre el tema en

Versión macroscópica de las notas sobre la elite publicadas en revistas ilustradas como *Revista Selecta*, *Anales*, *Revista Nacional* y *Mundo Uruguayo*, la pantalla mapea pasado y presente de esa clase por medio de un uso múltiple de los «géneros» fotográficos a disposición¹⁶. Uno es el *snapshot* o la instantánea, género que permite la reproducción de las agitadas fiestas benéficas, los paseos por la playa, las salidas al hipódromo, los bailes en hoteles suntuosos y los casamientos, proyecciones que no sólo reproducen la agenda mundana, descrita e ilustrada minuciosamente en la prensa, sino que, en ocasiones, utilizan las mismas fotografías aparecidas en las crónicas sociales de los diarios. Ejemplo de este pasaje directo es la nota «En los Pocitos», formada por un montaje, de formas redondeadas y borde negro, donde cinco *snapshots* tomados en el barrio balneario Pocitos muestran a los niños en pose, mientras los hombres y mujeres charlan, acostumbrados, se diría, a la presencia de la cámara (cada integrante es meticulosamente identificado con su nombre y apellidos «ilustres» en la leyenda)¹⁷.

«En los Pocitos» sigue, como apunta Thierry Gervais, el «modelo cinematográfico» implantado por los periódicos ilustrados de Francia durante la *Belle Époque*¹⁸, un modelo que «*transformed the page-spread into a narrative space, one structured as a sequence of fleeting moments recorded by photographers*»¹⁹. El montaje parece «narrar» más que «ilustrar» el evento y, en efecto, en una dinámica de influencias de lógica

Uruguay. En cambio, por un panorama de los espectáculos luminosos en el Uruguay del siglo XIX, ver: Ernesto Beretta García, «Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX», en *Artículos de Investigación sobre Fotografía*, ed. Ernesto Beretta García, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Sandra Marroig y Daniel Elissalde (Montevideo: Ediciones CMDF, 2009).

- 16 Sobre la relación entre fotografía y prensa en el caso uruguayo, cfr. Juan Antonio Varese, «Fotografía en los años veinte: la popularización de la imagen» en *Los veinte: el proyecto uruguayo; arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, ed. Gabriel Peluffo Linari (Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999) y Magdalena Broquetas, «Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919», en *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, coord. Magdalena Broquetas (Montevideo: CDF, 2011).
- 17 «En los Pocitos», *La Razón*, 1 de febrero de 1918, 3.
- 18 Thierry Gervais, «“The Little paper cinema”: The transformations of illustration in belle époque periodicals», en *Between Still and Moving Images*, ed. Laurent Guido y Oliver Lugon (New Barnet: John Libbey, 2012), 155.
- 19 «(...) transformó la doble página en un espacio narrativo, estructurado como una secuencia de efímeros momentos captados por los fotógrafos». *Ibíd.*, 158.

más cercana a la cinta de Moebius que a lo unidireccional, su origen en el «modelo cinematográfico» lo reconduce, como dijimos, a la sala.

El retrato es otro de los géneros preferidos. En los cines, durante la tarde, aparecían entonces «*retratos de damas, caballeros, niñas y jóvenes de destacada actuación en la conocida sociedad de antaño, y también de la presente*»²⁰; es decir, el mapa de un patriciado nacional interesado por modernizar sus formas de representación pública y su existencia en la sociedad, sin abandonar sus prerrogativas históricas y simbólicas. Pero no se trata sólo de imágenes. Los lunes en el Cine Trianón, durante 1919, se programa un ciclo de beneficencia que suma a las «*excelentes cintas*» y los retratos fijos, una atracción legitimadora y letrada: escritores y políticos del medio glosan o «realzan» las fotografías de las damas exhibidas²¹. Filtrada o refinada por la palabra, la práctica se legitima y se salda la interdependencia entre los medios de comunicación masivos, la intelectualidad y las elites femeninas (en cuanto esferas «parapolíticas» privilegiadas en la época batllista²²).

En efecto, la proyección mixta propone a la audiencia una fruición diversificada, modificando, es dado pensar, las diferencias básicas de la mirada (y el goce) entre la fotografía y el cine. El espacio del auditorio transforma el acto privado y de duración flexible típico de la fotografía, como sintetiza Christian Metz, en evento colectivo y *lexis* fija como la del cine²³. Pero el carácter de fetiche de la foto (seguimos con Metz) se preserva, en este caso, en forma de subproductos.

Se ofrecen a la venta, con una precisión en el detalle que da cuenta de su estatus, “artísticos programas con la leyenda—lugar, nombre, etc. etc.—de cada fotografía, las cuales llevarán cada una un número distinto, que estará registrado en aquel, con las descripciones respectivas”²⁴ y, todavía más accesible, las mismas notas publican listas completas o parciales de los lugares y nombres de los retratados, listas transformables en *souvenirs*

20 «La matinée de mañana. Pro familias pobres», en *La Razón*, 23 de octubre de 1918, 3.

21 En la función del 21 de julio de 1919 los retratos exhibidos fueron de Amelia Márquez Vaeza, Beatriz Ingouville y María del Carmen Howard Tocavent y los pensamientos de Pablo Blanco Acevedo, Washington Beltrán y Víctor Belaúnde, respectivamente. «De beneficencia. Anoche en el Trianon», *La Razón*, 22 de julio de 1919, 3.

22 Christine Ehrick, *The Shield of the Weak. Feminism and the State in Uruguay, 1903-1933* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005), 13.

23 Christian Metz, «Fotografía y fetiche», en *Signo y pensamiento*, v. 6 n° 11 (1987): <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5744/4639>>, 124.

24 «Un festival interesante. A beneficio del Patronato de la Aguja», *La Razón*, 24 de mayo de 1917, 4.

caseros, si pensamos en la confección, común en la época de *scrapbooks*. Si en el caso de la postal urbana (artefacto masivo en la época), “cuando se poseía, se poseía también la ciudad”, aquí se promete para la elite, el registro de la propia historia (o de su crónica), pero además, para las otras clases sociales la posesión, por poco precio, de un estilo de vida, un mapa de actividades, las últimas novedades de la moda, etcétera²⁵.

Las proyecciones tienen, además, un lado liviano, digno de nota. La clave sería cohabitar con la lúdica que propone la resolución de acertijos, gesto que parece recuperar la “magia” original de las primeras linternas, aunque también dialoga con las páginas de pasatiempos en diarios y revistas locales. La estrategia permite seguir proponiendo las mismas imágenes, pero ahora envueltas en puro juego. Durante uno de los festivales, por ejemplo, se exhiben retratos desfigurados de “niñas conocidas” que el auditorio debe identificar, en funciones sucesivas, con la promesa de premios succulentos²⁶. Se recurre, en la misma línea, a la fragmentación del cuerpo, astucia usada en el concurso Ojos Lindos: en este caso se expone en pantalla sólo los ojos de un “*crecido núcleo de niñas conocidas, que los tienen muy bellos*”, planteando al público la selección de los más agraciados para develar luego, en el cine y en la prensa, los nombres de sus dueñas²⁷. Finalmente, la manipulación jocosa de los rostros, linda con el arte (o su versión popular), en la proyección de caricaturas del italiano Mario Radaelli, dibujante y pintor radicado en Uruguay, muy activo en la prensa y el campo editorial nacionales en esos años, y se repite en años sucesivos, incluyendo otros ilustradores²⁸.

La instalación de distribuidoras extranjeras en Uruguay, la publicación de revistas especializadas, la presencia masiva de publicidad en los medios, la construcción de cines cada vez más sofisticados e, inclusive, cierta producción nacional de registros documentales y ficciones es índice, a principios de los veinte, de la configuración (aunque precaria) de un campo cinematográfico que, eventualmente, excluirá variantes “artesanales” o no estándares del espectáculo. Sin embargo, la exhibición de fotografías fijas se mantiene, indemne, por lo menos hasta mediados

25 Catherine Preston y Anton Rosenthal, «Correo Mítico: The Construction of a Civic Image in the Postcards of Montevideo, Uruguay, 1900-1930», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 52 (1995): 243.

26 «El festival del Sábado. La fiesta social cinematográfica», *La Razón*, 7 de noviembre de 1919, 5.

27 «Ojos lindos», *La Razón*, 15 de julio de 1920, 5.

28 «La escuelita», *El País*, 15 de mayo de 1921, 4, y «El festival de las caricaturas», *Actualidades*, Semanario Nacional, año 1, n° 4, 3 de setiembre de 1924, s.p.

de la década. E igual de indemnes se mantienen los discursos que la describen como el “clou” y el “principal atractivo” del evento²⁹. El deseo de cumplir, a nivel simbólico, con la fusión de lo internacional y nacional en el espacio de la tela, a través de ese “truco” intermediático, resistía.

Bibliografía

- BERETTA GARCÍA, ERNESTO. “Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX”, 7-37. En *Artículos de Investigación sobre Fotografía*, editado por Ernesto Beretta García, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Sandra Marroig y Daniel Elissalde. Montevideo: Ediciones CMDF, 2009.
- BOURET, DANIELA y GUSTAVO REMEDI. *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- BROQUETAS, MAGDALENA. “Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919”, 144-174. En *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*, coordinado por Magdalena Broquetas. Montevideo, CDF, 2011.
- CUARTEROLO, ANDREA. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones, 2012.
- EHRick, CHRISTINE. *The Shield of the Weak. Feminism and the State in Uruguay, 1903-1933*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.
- GAUDREAU, ANDRÉ. *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana, Chicago y Springfield: University of Illinois Press, 2011.
- GERVAIS, THIERRY. ““The Little paper cinema”: The transformations of illustration in *belle époque* periodicals”, 147-164. En *Between Still and Moving Images*, editado por Laurent Guido y Oliver Lugin. New Barnet: John Libbey, 2012.
- HAGENER, MALTE. “Programming Attractions: Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920's and 1930's”, 265-279. En *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- METZ, CHRISTIAN. «Fotografía y fetiche» *Signo y Pensamiento*, v. 6 n° 11 (1987): 123-133, <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5744/4639>>.
- MIQUEL, ÁNGEL. «Los últimos tiempos de la linterna mágica», 51-68, en *La linterna mágica en México*, editado por Ángel Miquel, José Antonio Rodríguez y Jesús Nieto Sotelo. Cuernavaca, Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2003.

29 «Interesante Festival», *Actualidades. Semanario Nacional*, año 1, n° 9, 8 de octubre de 1924, s.p. y «En el cine “Rex” de Pocitos», *Actualidades. Semanario Nacional*, año 2, n° 22, 7 de enero de 1925, 46.

- PISANO, GIUSY. «Les spectacles mixtes: tradition ou anachronisme? Survivance sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier», 101-134. En *Le Muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX^e siècle*, editado por Giusy Pisano y Valérie Pozner. París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.
- PRESTON, CATHERINE y Anton Rosenthal. «Correo Mítico: The Construction of a Civic Image in the Postcards of Montevideo, Uruguay, 1900-1930». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 52 (1995): 231-259.
- PUYOL, Andrés. *La Protección a la Infancia en el Uruguay*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1916.
- RØSSAAK, EIVIND. «The Still/Moving Field: An Introduction», introducción a *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, editado por Eivind Røssaak, 11-24. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- SIMARD, DENIS. «De la nouveauté du cinéma des premiers temps», 29-56. En *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, editado por André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynauld. Québec: Éditions Nota bene, 1999.
- VARESE, JUAN ANTONIO. «Fotografía en los años veinte: la popularización de la imagen», 137-142. En *Los veinte: el proyecto uruguayo; arte y diseño de un imaginario 1916-1934*, editado por Gabriel Peluffo Linari. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

Fuentes³⁰

- «El gran festival de anoche». *La Razón*, 9 de junio de 1917.
- «Pro-matre. La conferencia de esta tarde». *La Razón*, 18 de noviembre de 1916.
- «En los Pocitos». *La Razón*, 1 de febrero de 1918.
- «La matinée de mañana. Pro familias pobres». *La Razón*, 23 de octubre de 1918.
- «De beneficencia. Anoche en el Trianon». *La Razón*, 22 de julio de 1919.
- «Un festival interesante. A beneficio del Patronato de la Aguja». *La Razón*, 24 de mayo de 1917.
- «El festival del Sábado. La fiesta social cinematográfica». *La Razón*, 7 de noviembre de 1919.
- «Ojos lindos». *La Razón*, 15 de julio de 1920.
- «El festival de las caricaturas». *Actualidades. Semanario Nacional*, año 1, n° 4, 3 de septiembre de 1924.
- «La escolita». *El País*, 15 de mayo de 1921.
- «Interesante Festival». *Actualidades. Semanario Nacional*, año 1, n° 9, 8 de octubre de 1924.
- «En el cine "Rex" de Pocitos». *Actualidades. Semanario Nacional*, año 2, n° 22, 7 de enero de 1925.

30 Las notas de prensa citadas carecen de autor. Los diarios consultados son de Montevideo.

Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)¹

XIMENA VERGARA²

ANTONIA KREBS³

Resumen

Este texto aborda la relación que los dos noticieros cinematográficos regulares de la época que va de inicios de 1927 a inicios de 1931 – *Actualidades La Nación* y *Actualidades El Mercurio*– mantuvieron con ciertos principios característicos de la prensa moderna chilena. Como prolongaciones de la prensa escrita, estos noticieros compartieron y replicaron algunas ambiciones de esta, como la difusión masiva y la inmediatez, reproduciendo también con esto la lógica de la competitividad. De esta forma, es posible observar un conjunto de archivos de prensa que, al mismo tiempo que dan pistas para comprender estas correlaciones, permiten reconstruir algunos aspectos del funcionamiento concreto que tuvieron estos noticieros cinematográficos.

Palabras clave: prensa moderna, inmediatez, difusión masiva

Abordar la historia, los alcances sociales, políticos y culturales de los noticieros cinematográficos implica observar un conjunto de aristas

-
- 1 Este trabajo es resultado de la investigación «Noticieros cinematográficos chilenos», financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual, Convocatoria 2015, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
 - 2 Magíster en Literatura, Licenciada en Letras, mención literatura y lingüística hispánicas, y en Estética de la Universidad Católica de Chile. Actualmente finaliza su doctorado en esta universidad, investigando la influencia del cine en la literatura de vanguardia latinoamericana. Coeditó el libro *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011).
 - 3 Periodista de la Universidad Católica de Chile, y diplomada en Producción Ejecutiva Audiovisual. Ha trabajado en prensa escrita y en comunicación estratégica, y en 2014 condujo una investigación acerca de la vida y obra del cineasta chileno Antonio Radonich, para el documental en desarrollo «Cinema Porvenir».

que, si bien se relacionan entre sí, cuentan cada una con sus propios antecedentes y desarrollo. Como entramado complejo que pone en alianza variantes como el cine silente, la prensa escrita, políticas gubernamentales, o cinematografías nacionales, el caso de los noticieros chilenos en su etapa de consolidación a fines de los años veinte participa de esta lógica de «entrecruce».

En este sentido, consideramos que mediante la notable continuidad que tuvo este difícilmente clasificable subgénero documental de procedencia francesa⁴, se abren nuevos prismas de observación. Efectivamente, en su ya clásico libro *Cine documental en América Latina*, Paranaguá ha señalado que el cine documental latinoamericano habría primado por sobre la ficción durante el siglo XX, dando un lugar importante a los noticieros: «Una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el mainstream de la producción institucional, los noticieros. No hay que olvidar que ésa era la única competencia ejercida semana tras semana en la mayoría de las pantallas de América Latina»⁵.

En el caso de los noticieros cinematográficos chilenos, estos circularon regularmente en las pantallas nacionales como preludios a las exhibiciones de largometrajes y, de forma notoria, se rigieron por los parámetros de la competitividad. Si bien se rastrean intentos fallidos, noticieros

4 En cuanto a los orígenes de los noticieros cinematográficos, hay consenso en que *Le Journal Pathé*, fundado en 1908 por el francés Charles Pathé, sería el principal precedente. En efecto, Pathé señaló que «el cine iba a ser el periódico del mañana» e impulsó la realización de actualidades, formas de un «periodismo rudimentario» que funcionaban como «complementos a la proyección principal» (Tosantos). Por otra parte, y si bien hay consenso en que el antecedente inmediato de los noticieros serían las actualidades, Tranche y Sánchez Biosca han complejizado este supuesto al señalar que los noticieros habrían surgido de la mixtura de las actualidades con el documental en tanto registro, y con las variedades —un cine de entretenimiento y de curiosidades, más alineado al «placer por lo ficcional»—. Su hipótesis, por tanto, es que en un primer momento los noticieros habrían estado más cerca del «espectáculo informativo» que del «periodismo cinematográfico». Superado este placer espectral y atendiendo al potencial informativo y propagandístico de las noticias en metraje, no es casual que durante distintos momentos del siglo XX, los regímenes totalitarios pusieran sus energías en la creación de noticieros, siendo representativo el caso soviético de los Kino Pravda (mensuales, 1922-1925) liderados por Dziga Vertov y, en el caso hispanoamericano; el Nodo de la España franquista, exhibido por más de treinta años (1942- 1981), y el Noticiero Icaic Latinoamericano de la Cuba revolucionaria, que permaneció activo por treinta años (1960-1990).

5 Pablo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), 25.

episódicos y ciertas excepciones de mayor continuidad⁶ lo cierto es que fueron las tres grandes empresas periodísticas de la época –*La Nación*, *El Mercurio* y *El Diario Ilustrado*– quienes a fines de los años veinte se encargaron de dar movimiento fílmico a las noticias, con el apoyo de las casas productoras de la época: Andes Film, Heraldo Films, Page Bros Films, Paramount y Eca Film⁷.

Por otro lado, y como puede esperarse, de estos filmes no queda prácticamente nada⁸. Pero, a modo compensatorio, en la prensa quedaron

-
- 6 Como caso destacado, mencionamos *Actualidades Punta Arenas*, luego llamadas *Actualidades de Magallanes*, realizadas por Antonio Radonich, en un primer momento, junto a José Bohr. Si bien sólo alcanzaron la emisión de trece números, en un período de casi cuatro años (entre marzo de 1919 y diciembre de 1922), llaman la atención el período temprano en que se emiten, su procedencia regional, la variedad de temas presentados y su difusión previa y con sumario en el diario *El Magallanes*. A esto sumamos que es uno de los pocos registros de noticieros que están resguardados.
 - 7 En este punto, aclaramos que para hablar de noticieros cinematográficos seguimos los parámetros otorgados por Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss, en el estudio *Newsreels across the world*, quienes datan la consolidación del género en el trascurso de la Primera Guerra Mundial, además de otorgar sus características claves: exhibición regular (mensual, semanal, bimensual u otros); tratamiento de temas variados, recientes o de interés; duración estándar; y presentación directa, independiente del tema a tratar. En este sentido, aclaramos que si bien los noticieros de los tres diarios se denominaron «actualidades», funcionaron como noticieros propiamente tales. Señalamos también que *Actualidades El Diario Ilustrado*, editadas primero por Paramount y luego por Eca Film, tuvo bastante menor duración (38 números, entre julio de 1928 y septiembre de 1930) mientras que *Actualidades La Nación* y *El Mercurio*, superaron los doscientos números, exhibiéndose, aproximadamente, por cuatro años, entre principios de 1927 y principios de 1931.
 - 8 Dada esta escasez, un hallazgo inspirador ha sido la disponibilidad digital de la actualidad 3000 *Chilean Girl Athletes* (1927) en los archivos de British Pathe. Luego de un ejercicio comparativo, hemos podido constatar que se trata de una actualidad chilena, posiblemente de *Actualidades El Mercurio*, por tener este noticiero un convenio de intercambio con Pathé News, aunque de todas formas la misma noticia fue exhibida por *Actualidades La Nación*. Anticipando el estreno de la Actualidad Nº 40, una nota de *El Mercurio* señala: «Presentarán la película completa de la gran revista de gimnasia del Club Hípico, efectuada el sábado pasado y se le agregará la presentación de hoy, con el objeto de presentar una información lo más completa posible» (11 de octubre de 1927). Por su parte, un alegre aviso de *La Nación*, que anuncia el estreno de esta Actualidad Extraordinaria da pistas más concretas, incluso señalando el valor de las entradas: «¡Estudiantes! ¡Niñas y niños! Acudid hoy a las 2:30 de la tarde, a los teatros Esmeralda, Setiembre, O'Higgins a las exhibiciones de la Actualidad La Nación tomada por la Andes Film, de la Gran Revista Gimnástica de los liceos de niñas. Magnífica presentación de tres mil niñas en el Club Hípico. Ejercicios gimnásticos y danzas clásicas. Un espectáculo que causará sensación en el extranjero. Película conceptuada unánimemente como la mejor Actualidad salida de talleres nacionales. Obtenga temprano sus localidades. Platea: \$1.00 - Balcón: \$0.80 - Galería: \$0.40» (*La Nación*, 15 de octubre de 1927). En: <<http://www.britishpathe.com/video/3000-chilean-girl-athletes/query/chile>>.

registrados valiosos avisos que publicitaban los horarios, teatros y ciudades de norte a sur en donde serían exhibidas las actualidades⁹. Se exponían también los sumarios con el detalle de las notas, generalmente entre cuatro y nueve y, en ocasiones, se intercalaban estadísticas de exhibición, frases hiperbólicas acordes al autobombo del reclame de la época, o se daba aviso de «actualidades suplementarias» o «extraordinarias», recurrentemente eventos deportivos, acontecimientos catastróficos, o desplantes militares. Considerando que cada diario resguardó en palabras el desarrollo de los noticieros cinematográficos, aquí observaremos un conjunto de archivos de *La Nación* y *El Mercurio*, desde la correspondencia que guardan con dos principios característicos de la prensa moderna de la época: la aspiración a una recepción masiva y la inmediatez en la captura de la noticia. De forma paralela, el trabajo con los datos que evidencian estas correlaciones entre prensa escrita y prensa filmada permite comprender ciertos aspectos del funcionamiento de los noticieros. Previo a abordar estos temas, exponemos previa y sintéticamente algunos datos.

Actualidades El Mercurio estrenó un primer noticiero aislado el 6 de mayo de 1926, siendo el arranque efectivo en febrero de 1927, de forma paralela a *Actualidades La Nación*. Primero grabadas por Estudios Borcosque, y editadas por Heraldo Film –ambas empresas dirigidas por Carlos Borcosque–, a partir del número 127 (23 de agosto de 1929) quedaron a cargo de Page Bros Films. Siempre con excepciones, se estrenaban los días viernes. Su última exhibición regular fue en marzo de 1931, a lo que siguió un periodo irregular y sin avisos. En total, se estrenaron 240 números. En cuanto a *Actualidades La Nación*, la productora fue Andes Film, impulsada por el agrónomo Alfredo Wolnitzky y que habría sido «el pilar fundamental para la realización de actualidades, noticieros y películas de ficción»¹⁰. *Actualidades La Nación* exhibió 214 números, siendo el primer estreno el día domingo 20 de febrero de 1927, y el último, el sábado 17 de enero de 1931. Siempre con excepciones, eran estrenados los días sábados.

En primer lugar, si miramos en conjunto los diarios que pusieron las noticias en metraje y los situamos en el contexto periodístico de la

9 En relación al trabajo con archivos de prensa, destacamos dos fundamentales. De forma panorámica el tema es mencionado en *El documental chileno*, de Jacqueline Mouesca (Santiago: LOM ediciones, 2005). Ya de forma más detallada, el tema fue trabajado en la tesis *Los primeros pasos del documental en Chile* (Santiago: Arcos, 2001, Alarcón et.al.), otorgándonos las primeras pistas para la realización de las pesquisas.

10 Eliana Jara, «Alfredo Wolnitzky», extraído del *Diccionario del Cine Iberoamericano* (SGAE, 2011) y reproducido en <<http://cinechile.cl/persona-4735>>.

época, tenemos que fueron estos tres, según ha señalado Santa Cruz¹¹, los «diarios modernos»: primero *El Mercurio* de Santiago, fundado en 1900 por Agustín Edwards Mc Clure; luego *El Diario Ilustrado*, fundado en 1902 por Ricardo Salas Edwards, a los que unos quince años después se sumaría *La Nación*, diario de carácter liberal, fundado por Eliodoro Yáñez en 1917, y que fue el único que pudo competir con cierto éxito con los dos grandes periódicos. Todos estos, a diferencia de los diarios doctrinarios del siglo XIX, ya no giraban en torno a los partidos políticos, sino que en torno a la «noticia», en tanto «*materia prima básica del periodismo moderno y de la idea de prensa como mediador entre los individuos y la sociedad*»¹².

Si por un lado, esta concepción moderna de la prensa se reflejó en novedades formales, como la abundancia de publicidad, los avisos clasificados, la página editorial o el uso de fotografías, por otro lado gestó un nuevo profesional, el periodista. Comprendido como «*un testigo objetivo de la historia comprometido con la verdad y con el público*»¹³, es sugerente pensar en correlaciones que esta figura guarda con la del camarógrafo de cine. Como intermediarios prácticamente anónimos, como firmas al margen, ambos ponen en práctica la prédica de la objetividad. En este sentido, el camarógrafo, tras el sintomático «objetivo» de la cámara, recorre el país captando las imágenes noticiosas con el apuro de la inmediatez.

Tomando en cuenta todo esto, podemos señalar que efectivamente fueron los tres diarios representativos del periodismo moderno chileno los que comprendieron el valor informativo del nuevo medio, apostando por la creación de noticieros. Un hecho que, por cierto, derivaría de otra de las características fundamentales de la prensa moderna: la pretensión de difundir masivamente las noticias. En relación a esto –aunque haciendo hincapié en la autoridad de la palabra–, Santa Cruz ha señalado: «*El siglo XX es el tiempo en que también la actividad periodística se desplaza del lenguaje verbal impreso a otros lenguajes y códigos, primero con la incorporación de la fotografía y luego con la aparición de la radiotelefonía y la televisión*»¹⁴. En este punto es precisamente donde agregamos la

11 Eduardo Santa Cruz. «El campo periodístico en los albores del siglo XX», en Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (eds.), *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas* (Santiago: LOM ediciones/U. Arcis, 2005).

12 *Ibíd.*, 128.

13 *Ibíd.*, 128-129.

14 Eduardo Santa Cruz, *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX* (Santiago: Universitaria, 2014), 10.

aparición de las noticias filmadas y su capacidad de alcanzar un amplio público, incluso el público analfabeto, ya entrenado para leer las imágenes.

En el marco de esta consciencia del valor del medio cinematográfico, en los días previos a la exhibición de la primera *Actualidad La Nación*, un texto publicitario expresó justamente esto. Bajo el epígrafe «*El contacto con el público en todas sus formas: Prensa- radio- cinematógrafo*» el texto dice: «*Las modernas empresas periodísticas tratan más y más de estar en contacto con el público en todas las formas imaginables. Ya la información escrita o ilustrada de ediciones matutinas o vespertinas no bastan para satisfacer el ansia informativa del público*»¹⁵. En esta misma línea, una nota de *El Mercurio* dice que «*pone a la disposición de la colectividad un consorcio de servicios que se dan la mano, y que en una u otra forma, el diario escrito, la radiotelefonía hablada y la escena en movimiento, ilustran, guían o atraen*»¹⁶.

Estos dos breves avisos, similares en su contenido y publicados con pocos días de diferencia, son indicio temprano del sentido de competitividad que desarrollarán ambas *Actualidades*. No es raro, entonces, que en los avisos de ambos diarios se perciban evidentes exageraciones como «*el sensacional record informativo*» o «*el gran suceso informativo-cinematográfico de ayer*». El fundamento tras esto es precisamente capturar al público. En esta misma línea, destaca un extenso artículo de aniversario de *Actualidades La Nación*, donde, con la soberbia de las letras mayúsculas, queda expuesto el alcance obtenido durante el primer año. Conmemorando el arranque de las actualidades, dice:

*Mientras otros noticieros se exhibían en dos teatros (3 funciones) el nuestro se exhibió ese mismo día en tres teatros (6 funciones) y al día siguiente exhibíamos nuestras informaciones en CATORCE TEATROS de Santiago, SIETE de VALPARAISO y UNO de Viña del Mar, o sea en 22 salas distintas, mientras los otros noticieros sólo exhibían el suyo en UNA SOLA sala*¹⁷.

Intercalados en otros avisos, aparecen también sugestivas estadísticas que permiten reconstruir la circulación de los noticieros, lo que evidencia, al mismo tiempo, un esfuerzo de descentralización capitalina y de internacionalización¹⁸. Por ejemplo, en el aviso de la *Actualidad La Nación*

15 *La Nación*, 16 de febrero de 1927.

16 *El Mercurio*, 19 de febrero de 1927.

17 *La Nación*, 12 de marzo de 1928.

18 En el caso de la circulación de noticieros nacionales en el extranjero hay datos relevantes. Un aviso de Herald Film explicita que esta compañía actuaba como corresponsal de Pathé News, «*la empresa de actualidades más grande del mundo*», destacando además

Nº 5 se camufla una atractiva estadística: «O sea: en 17 días [se exhibieron en] 82 teatros, en 26 distintos pueblos, desde Valparaíso hasta Puerto Montt»¹⁹. Seguido de esto, una larga lista anticipaba al público lector los más de cuarenta sectores por los que continuaría el recorrido de esta quinta *actualidad*, pasando por Caldera, Chuquicamata, oficinas salitreras, Lota, Punta Arenas y un largo etcétera. Ahora, bajo la lógica competitiva operante, no es casual que *El Mercurio* también haya publicado anteriormente un recuento. Según consta en un aviso de Herald Film del 28 de febrero de 1927, las *actualidades* eran exhibidas a lo largo del país, desde Arica hasta Ancud, en 78 teatros, y cada noticiero era proyectado al menos dos veces en cada sala de cine.

Por su parte, y como otra cara de la competitividad, el funcionamiento de los noticieros activa la noción de inmediatez, con mayor notoriedad cuando ciertas notas excepcionales eran grabadas el mismo día de su exhibición. Refiriéndose a la *Actualidad* Nº 3, una nota de *El Mercurio*, señala:

*El estreno de la cinta cinematográfica Actualidades de El Mercurio Nº3, efectuado el sábado, satisfizo ampliamente la curiosidad que los avisos respectivos habían despertado. El público premió con sus aplausos el esfuerzo, que pudo apreciar ampliamente, desarrollado para presentar en esa cinta acontecimientos del día antes, como es la llegada de los aviadores norteamericanos y su aterrizaje en la Escuela de El Bosque*²⁰.

que las películas producidas por Estudios Borcosque eran enviadas a Estados Unidos y distribuidas «para su exhibición en todo el mundo» (*El Mercurio*, 25 de junio de 1927). En esta misma línea, la casa productora de *Actualidades El Mercurio* estableció relaciones con Argentina, al convenir un intercambio con la empresa Valle Film, quienes exhibirían las notas chilenas en el semanario *Film Revista Valle*. Pero, una vez más, y acorde al principio de competitividad, es *Actualidades de La Nación* quien se atribuye la exclusividad de una noticia catastrófica filmada por Valle Film: «Fatal accidente de aviación de “El Palomar” en todos sus impresionantes detalles. Nota exclusiva de nuestros corresponsales VALLE FILM de Buenos Aires, cuya EXCLUSIVIDAD tenemos para Chile» (*La Nación*, 11 de marzo de 1927). En este punto, recordemos la importancia que tuvo el noticiero *Film Revista Valle*, activo entre 1920 y 1930, y que contó con 637 ediciones, según ha señalado Irene Marrone en uno de sus destacados estudios sobre noticieros argentinos, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Buenos Aires: Biblós, 2003). Recordemos también que el énfasis dado a una noticia del calibre del accidente de El Palomar –un camarógrafo captó el choque de dos aviones en el aire y el desprendimiento de los paracaídas– es síntoma del ansia audiovisual por la catástrofe que el público iría desarrollando a lo largo del siglo XX.

¹⁹ *La Nación*, 21 de marzo de 1927.

²⁰ *El Mercurio*, 21 de febrero de 1927.

Si bien el método de captura instantánea de los hechos era puesto en práctica hace ya varios años en noticieros extranjeros²¹, una nota de *La Nación* menciona también este procedimiento, aunque en función de un alegato contra la censura aplicada sobre una actualidad que no alcanzó a ser «revisada» y que en ciertos lugares habría sido exhibida sin el sello que se imprimía en las películas censuradas. La nota cuestiona la multa y el obstáculo puesto sobre «un servicio cinematográfico informativo, destinado única y exclusivamente a servir al público»²². En paralelo al alegato, queda en evidencia el procedimiento:

A nadie escapará –nos dijo el señor gerente de la Andes Film– el esfuerzo que significa tomar escenas el mismo día, desarrollar los negativos y copiar para poder proyectar la película en la sección vermouth de la tarde. Este trabajo es mayor para nosotros, que sacamos tres copias, con el agregado de las noticias del día. En el caso de ayer –agregó el señor Wolnitzky– se tomaron escenas a las 10 y a las 12 de la mañana; a la 1.30 y a las 3 de la tarde, hora en que el cameraman de la Andes Film se retiraba del Regimiento Tacna, donde se ofrecía una manifestación al Ministro de Chile en el Paraguay, con asistencia del señor Ministro de Relaciones Exteriores»²³.

Si bien esta nota reclamatoria abre una arista relacionada con las políticas de censura cinematográfica operantes en la época²⁴, en el caso específico de los noticieros este breve aviso permite dejar esbozado, a modo de cierre y de apertura, un nuevo tema. En este sentido, paralelo

21 En cuanto al método concreto que posibilitaba esto, un escrito de 1912 titulado *The Animated Newspaper*, escrito por Frederick A. Talbot acerca de los noticieros cinematográficos británicos, da pistas. Según el texto, esto se lograba por medio de un proceso que requería la coordinación entre productores, editores y de las mismas salas de cine. Detectada una oportunidad, los productores enviaban rápidamente la grabación del hecho noticioso a la sala del editor. Los editores, conscientes de que el hecho perdería interés noticioso al incluirlo en la edición siguiente, telegrafaban a los encargados de las salas anunciando que les enviarían una noticia de último minuto para que fuera incluida en la exhibición del día, como suplemento. Tras una rápida edición, se enviaba a las salas y era agregada al final del noticiero recibido antes. Frederick A. Talbot, *The Animated Newspaper*, 1912, citado en *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader* (Londres: British Universities Film & Media Council, 2002).

22 *La Nación*, 27 de marzo de 1927.

23 *Ibíd.*

24 En relación a la censura, destacamos dos libros en los que se ha abordado el tema: *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile (1910-1950)*, de Fernando Purcell (Santiago: Taurus, 2012) y *La masificación del cine en Chile, 1907-1932*, de Jorge Iturriaga (Santiago: LOM ediciones, 2015).

al entrecruce producido a nivel cultural entre los diarios modernos y los noticieros cinematográficos, se perciben operaciones políticas, acordes sobre todo al sentido propagandístico que paulatinamente asumirían los registros documentales.

Como decíamos al inicio, *Actualidades El Mercurio* y *La Nación* operaron regularmente entre inicios de 1927 e inicios de 1931, en plena era del cine silente y en un periodo que coincide, llamativamente, con el régimen del coronel Carlos Ibáñez del Campo, primero siendo el «hombre fuerte» del gobierno de Emiliano Figueroa²⁵ y luego, Presidente de la República. La prensa no escapó a sus dictámenes censores y los diarios sufrieron directamente las políticas de intervención. Siendo aún Ministro de Guerra, Ibáñez del Campo «ordenó deportar y exiliar hasta a las figuras más importantes que se le pusieron por delante, entre ellos, a Agustín Edwards y Eleodoro Yáñez»²⁶. En julio de 1927, expropió el diario *La Nación* y lo convirtió en portavoz y medio oficial del Gobierno. Distintamente, *El Mercurio* no fue expropiado, aunque sí censurado²⁷.

Con *La Nación* como medio oficial del gobierno, las noticias pro-gubernamentales se expandieron al territorio audiovisual. De esto modo, abundaron noticias fílmicas sobre asuntos de gobierno, instituciones, logros a nivel de industria y de obras públicas, e incluso, sobre la intimidad de Ibáñez del Campo, como lo fue la *Actualidad* extraordinaria de su matrimonio «con todos sus detalles»²⁸. Es esperable, entonces, que el diario enmudeciera frente a las noticias sobre la caída del régimen, y decidir que fuera *El Mercurio*—aunque hoy parezca impensable—el diario opositor que la celebró. En un aviso del día 29 de julio de 1931, cuando las emisiones ya eran irregulares, se adelanta el contenido:

*Los últimos trágicos excesos del Gobierno de Ibáñez en su lucha para ahogar las manifestaciones de libertad. Los primeros momentos de la República y el regocijo esplendoroso después del triunfo contra la tiranía. Vea usted este documento vívido de los acontecimientos del domingo último en la actualidad cinematográfica El derrumbe de un régimen. Filmada con peligro de muerte por los operadores de la Page Bros*²⁹.

25 Sofía Correa et al. *Historia del siglo XX chileno* (Santiago: Sudamericana, 2008) 102.

26 *Ibíd.*, 103.

27 Para ahondar en las desavenencias y sintonías entre *El Mercurio* y el gobierno, ver Agustín Edwards Eastman: *Una biografía desclasificada de el dueño de El Mercurio* (Debate, 2014), de Víctor Herrero.

28 *La Nación*, 10 de diciembre de 1927.

29 *El Mercurio*, 29 de julio de 1931.

Afortunadamente, algunos minutos de esta cinta han sido resguardados por la Cineteca Nacional de Chile³⁰ y pueden llevarnos hacia otros temas del entramado complejo en que se insertan las *Actualidades*. Como es posible observar, hablar de noticieros no es sólo hacerlo de periodismo, de comunicaciones de masas, o de interrelaciones entre la prensa escrita y la prensa filmada. Es, también, hablar de censura, de políticas gubernamentales, de representación, de propaganda. Y, por cierto, de cinematografías nacionales, de casas productoras, de Carlos Borcosque, de Gustavo Bussenius, y también de temas que hasta ahora sólo han sido observados desde la ficción, como lo es el mito del «primer registro sonoro».

Bibliografía

- ALARCÓN, DANIEL; FERNANDA BUDROVICH, KAREN GARIB, EDUARDO GONZÁLEZ, VÍCTOR JIMÉNEZ, WALTER OSORIO y EDUARDO RAMÍREZ. “Los primeros pasos del documental en Chile (1896-1931)”. Seminario de título, Instituto profesional Arcos, 2001.
- BAECHLIN, PETER y MAURICE MULLER-STRAUSS. *Newsreels across the world*. París: UNESCO, 1952.
- BERNEDO, PATRICIO y EDUARDO ARRIAGADA. “Los inicios de El Mercurio de Santiago en el epistolario de Agustín Edwards Mac Clure (1899-1905)”. En *Historia* N°35, Santiago, 2002, 13-33.
- CORREA, SOFÍA; CONSUELO FIGUEROA, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2008.
- HERRERO, VÍCTOR. *Agustín Edwards Eastman: Una biografía desclasificada del dueño de El Mercurio*. Debate, 2014.
- ITURRIAGA, JORGE. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932*. Santiago: LOM ediciones, 2015.
- JARA, ELIANA. *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (Emilio Casares, Ed. y Coord.). 2011. Textos reproducidos en< www.cinechile.cl>.
- MARRONE, IRENE. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblós, 2003.
- MARRONE, IRENE y MOYANO MERCEDES, comp. *Persiguiendo imágenes. El noticiero argentino, la memoria y la historia (1930-1969)*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006.

30 Disponible en <<http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=eb2f43d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f>>.

- MCKERNAN, LUKE, ed. *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader*. Londres: British Universities Film & Media Council, 2002.
- MOUESCA, JACQUELINE. *El documental chileno*. Santiago: LOM ediciones, 2005.
- PARANAGUÁ, PABLO ANTONIO. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PURCELL, FERNANDO. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile (1910-1950)*. Santiago, Taurus: 2012.
- SANTA CRUZ, EDUARDO. *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Santiago: Universitaria, 2014.
- SANTA CRUZ, EDUARDO. «El campo periodístico en los albores del siglo XX». En *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas* (Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, Ed.) Santiago: LOM ediciones/ Arcis, 2005.
- TOSANTOS, CARLOS MARÍA. *Cine y periodismo. Los complementos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- TRANCHE, RAFAEL y VICENTE PÉREZ BIOSCA. *NO DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2006.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Alejandra Serrano Madrid

GERENTA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Micaela Thais

COMUNICACIONES
Viviana Salas

CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTORA
Mónica Villarroel

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN
Paulina Naudón

PROGRAMACIÓN Y DIFUSIÓN
Francisco Venegas

PRODUCTORA
Macarena Bello

ENCARGADO DE ARCHIVO
Gabriel Cea

TECNICOS LABORATORIO DIGITAL Y DIFUSION
Álvaro de la Peña
Leonardo Mihovilovic

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano
V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y
Latinoamericano
Coordinadora: Mónica Villarroel

Editora general: María Eugenia Meza

Comité editorial

Patricia Espinosa, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile
Tomás Cornejo, Universidad Diego Portales
Ana María López C., Universidad de Medellín, Colombia
Luciana Corrêa de Araújo, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Luis Alberto Mansilla, Tomás Moulian, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, Hernán Soto, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz, María Emilia Tijoux **SECRETARÍA EDITORIAL** Marcela Vergara **EDICIÓN** Braulio Olavarría **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PRENSA** Isabel Machado, Denise Madrid **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **ÁREA EDUCACIÓN** Mauricio Ahumada **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores, Max Salinas, Gabriela Ávalos **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda **VENTAS** Luis Opazo, Elba Blamey, Olga Herrera, Daniela Núñez **BODEGA** Francisco Cerda, Pedro Morales, Hugo Jiménez, Maikot Calderón, Lionel Díaz **LIBRERÍAS** Nora Carreño, Ernesto Córdova, Luis Cifuentes **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Juan Aguilera, Danilo Ramírez, Eduardo Yáñez **SERVICIO AL CLIENTE** José Lizana, Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN COMPUTACIONAL** Luis Ugalde, Marjorie Dotte, Pablo Barraza, Francisco Orellana **SECRETARÍA COMERCIAL** María Paz Hernández **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Elizardo Aguilera, Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz, Rómulo Saavedra **SECRETARÍA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPrensa** Daniel Alfaro **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar, Carolay Saldías, Daniela Farías, Karina Mardones **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz **ENCUADERNACIÓN** Ana Escudero, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Héctor Carrasco, Juan Molina, Rodrigo Flores, Romina Salamanca, Carlos Mendoza, Fernanda Acuña **DESPACHO** Cristóbal Ferrada, Julio Guerra **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, Alejandra Bustos, Andrea Veas, César Delgado, Boris Ibarra.

L O M E D I C I O N E S