



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC 2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación



Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

Memorias

GRUPO DE INTERÉS 1

Cine y audiovisual en América Latina



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC



30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación

Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

GRUPO DE INTERÉS 1

Cine y audiovisual en América Latina

Universidad de Costa Rica
San Pedro

ISSN 2179-7617

ÍNDICE

An epistemology of the documentary genre for social memory in Chile. <i>Fernando Fuente-Alba Cariola & Oscar Basulto Gallegos</i>	5
“O plata o plomo”: a Colômbia dos anos de 1980 em Escobar, el patrón del mal <i>Simone Maria Rocha</i>	10
Repertorio audiovisual del pasado reciente en Chile: ficción y memoria. <i>Lorena Antezana Barrios, Cristian Cabalin Quijada</i>	16
¿Existen los géneros históricos en el cine chileno de ficción? <i>Eduardo Santa Cruz A., Claudio Salinas Muñoz Hans Stange Marcus</i>	20
La historia en formato de ficción televisiva. Los usos estratégicos de lo melodramático en Los Archivos del Cardenal (TVN, 2011-2014) <i>Antoine Faure</i>	24
¿Quién va al cine en México? Configuración de las audiencias del cine mexicano. <i>Ginés Alfonso Navarro Palazuelos</i>	29
“Chorreando sangre por el cogote”: Representación de la violencia y el orden nacional en tres films históricos argentinos <i>Rosa Chalkho</i>	36
Revolucionários, Ditadura Militar e música de Villa-Lobos em três filmes do Cinema Novo Brasileiro <i>Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim</i>	42
Reflexividad audiovisual: Una aproximación al Metacine-video en América Latina <i>Mauricio Rivera Henao</i>	47
Intermedialidades: Cine latinoamericano y otras artes Cine y Tango (1990-2010) Representaciones, mercado y política <i>Marisa Iris Alonso</i>	52
Fotografias de familia e cinema documental: lugares de memoria das ditaduras civis-militares da América Latina <i>Patrícia Cunegundes Guimarães</i>	58
A produção de longas-metragens de ficção no Maranhão: movimento tardio e principais reflexões <i>Andréia de Lima Silva</i>	66

El arte de la adaptación en el cine argentino reciente*María Teresa Isabel Teramo, Alfredo José Dillon***71****“La puesta en escena en Auto da Compadecida: cine o televisión?***Rodrigo Cássio Oliveira***76****Conexiones inesperadas: el encuentro entre Paysandú y Jacarézinho***Juieta Keldjian Etchessarry, Solange Straube Stecz***80****La inclusión de las principales características del trabajo científico en los audiovisuales de divulgación***Marcela Martínez Rodríguez***84****La perversión de la mirada: política y mujer en El estudiante (2011), de Santiago Mitre.***María Valdez***90****El Matador: Sicarios, bandoleros y la Reinención del Western***Luiza Lusvarghi***95****“Chorreando sangre por el cogote”: Representación de la violencia y el orden nacional en tres films históricos argentinos***Rosa Chalkho***101****Cines en movimiento Cuando el cine busca (y construye) nuevos públicos***Ana Isabel Broitman***107****Cinema Contemporâneo e Artes Plásticas: narrativas sensoriais, temporalidade e construções cinemáticas***Denise Jorge Trindade***114****Andrea Tonacci, o cinema-processo de um cineasta na América indígena***Clarisse Maria Castro de Alvarenga***119****Metodología de la investigación sobre consumo del cine colombiano por parte del público local***Diana Cortés Acosta, J, Juliette Ospina Bernal & Aylin Torregroza Villarreal***124****Las disputas por la censura cinematográfica en Chile, 1960-1973***Jorge Iturriaga Echeverría***130****El cine/video experimental como una plataforma para la polifonía: voces emergentes***Carmen Elena Viveros Celín***135**

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

An epistemology of the documentary genre for social memory in Chile.

Uma epistemologia do gênero documental para a memória social no Chile.

*Fernando Fuente-Alba Cariola**
*Oscar Basulto Gallegos***

RESUMEN: El artículo busca dar cuenta de la relevancia del género documental audiovisual, como referente en la construcción de realidad y memoria social, abocándonos específicamente al desarrollo del documental en Chile. Para ello, se argumenta sobre las problemáticas que acarrea la identificación de este tipo de realizaciones audiovisuales, y una vez zanjada dicha cuestión se alude a la fuerza revitalizadora que alcanza como reflejo de una sociedad, su reconstrucción del pasado, su valorización del presente y su proyección con visión de futuro.

PALABRAS CLAVE: Documental, Chile, Realidad

TEMA CENTRAL

Una epistemología del género documental para la memoria social en Chile.

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO

En el presente trabajo se busca evidenciar la relevancia del género documental audiovisual, en la expresión y reflejo de la realidad social de un pueblo. Es decir, el documental como construcción intersubjetiva de una memoria social a través de un constructo epistemológico, donde será necesario profundizar algunas nociones como verdad y realidad; objetividad y subjetividad; realidad y memoria social. Además, se hace referencia a la evolución histórica de la definición de documental. Cuestión importante para ir articulando la propuesta epistemológica en torno al documental y su relevancia en Chile.

Luego, se adentra en el desarrollo del documental chileno, desde sus inicios, deteniéndose en el golpe militar de 1973 y los difíciles tiempos de dictadura. Analizando como este género se transforma en un arma política con miras a legitimar o deslegitimar el régimen, tanto dentro como fuera de Chile. Para finalmente abordar la problemática del documental en tiempos de retorno a la democracia y hasta nuestros días.

METODOLOGÍA

Objetivo general:

Dar cuenta de la relevancia del género documental audiovisual, como referente en la construcción de realidad y memoria social chilena.

Objetivos específicos:

- 1) Evidenciar la relevancia del género documental audiovisual, en la expresión y reflejo de la realidad social de un pueblo (en este caso chileno).
- 2) Realizar una construcción epistemológica del género documental a través de la relación entre verdad y realidad; realidad y memoria social.
- 3) Establecer el desarrollo del documental chileno desde sus orígenes hasta nuestros días.

* **Doctor en Comunicación.** Facultad de Comunicación, Historia y Ciencias Sociales, **Universidad Católica de la Santísima Concepción**, Concepción, Chile. (ffuentealba@ucsc.cl).

** **Doctor en Sociología.** Facultad de Ciencias Sociales, **Universidad de Concepción**, Concepción-Chile. (obasulto@udec.cl)

Técnica de recolección y análisis

Para cumplir los objetivos planteados, esta investigación se basa en una metodología cualitativa (Flores, 2009), con un diseño no experimental seccional. La técnica de recolección de datos es un análisis documental (Baena, 1988; Garza, 1988), complementado con un barrido documental fílmico de los principales documentales producidos en Chile. Esto permitirá reconstruir la evolución epistemológica del género y establecer su relación con la memoria social del país.

PRINCIPALES RESULTADOS

I. La construcción intersubjetiva de una memoria social desde el Documental

La primera vez que se menciona la palabra documental es a principios de los años 20, con el movimiento documentalista inglés encabezado por John Grierson, quien utiliza el término documentary para referirse a los filmes o películas de viajes. Y lo utilizó en un artículo del The New York Sun, donde analiza el que sería uno de los primeros documentales, "Mohana", de Roger Flaherty, iniciador de la corriente del cine documental moderno, quien ya había realizado su obra más famosa, "Nanook el esquimal" (iniciado en 1915) (Rabiger, 2005).

La definición del documental ha sufrido una evolución en el tiempo. En un principio el documental era visto como una obra cinematográfica asociada a la no ficción y que procuraba narrar un hecho real, utilizando una visión no convencional, dando voz y participación a los protagonistas del suceso. Un segundo punto de vista muy similar era definir al documental como una obra cinematográfica audiovisual comprometida con "la verdad". Algo cuestionable, pues en términos audiovisuales, la búsqueda de la verdad debe partir de una posición neutral del realizador ¿es decir objetiva?, pero bien se sabe que entre los directores más renombrados de abunda el documental de propaganda, como Kapra en Estados Unidos, Riefenstahl en Alemania o el mismísimo Santiago Álvarez en Cuba (Frances, 2003), por tanto el punto de vista de la posición neutral aquí pierde fuerza.

En esta línea, para increpar a la verdad primero debemos plantear la noción de realidad, en relación con adentrarnos en una pretensión de objetividad. La realidad según Weber (1996) se entiende como significativa e intencional y cuyo método para acceder a ella es el comprensivo, es decir, se concentra en la interpretación de las acciones individuales y colectivas. Por lo tanto, pensar en una realidad objetiva, a decir de Guba y Lincoln (1994) nos remitiría a un realismo ingenuo, por cuanto dicha realidad es construcción mental/cognitiva en permanente interacción con el entorno (Varela, 2002).

Es decir, se pueden interpretar de distintas maneras los mismos fenómenos sociales, lo cual nos vuelve a remitir a un análisis socio-fenomenológico del entendimiento de la construcción de realidad social (Berger y Luckmann, 1968). Así parece ingenuo e irresponsable, señalar la posibilidad de ejercitar el género documental desde la ansiada objetividad. Solo teniendo presente esto,, estaríamos ante un trabajo audiovisual con honestidad intelectual e ideológica. El nuevo documental se ha inclinado hacia la subjetividad, desarrollando un punto de vista determinado frente a un tema específico.

II.A Un viaje por el género documental chileno

Dentro de los primeros films en Chile destacan "Los viajes al litoral central" que data de 1903; "Visitas a la Viña Undurraga" de 1910 (anónimo) y "La Revista Militar" en el Parque Cousiño, película que data de 1911 dirigida por el francés Julio Cheveney y el chileno Arturo Larraín (Vega, 1979). Todos ellos películas asociadas al registro fotográfico, más que a un documental.

El primer film que presenta características de documental en Chile es "Recuerdos del mineral El Teniente" filmada en 1919 por Salvador Giambastiani, quien muestra en su obra distintas tomas del mineral de Sewell y las faenas mineras de la época. Este film fue rescatado de las bodegas del mineral en 1955, siendo restaurado por los documentalistas Patricio Kaulen y Andrés Martorell, creando 12 minutos de película que fueron exhibidos en 1957. Allí se ven hombres muy bien vestidos e infraestructura que daba indicadores de la modernidad para la época, pero nada de los menores de edad que por esos años trabajaban bajo la tierra o de las indignas condiciones de muchos de los hombres de la faena. Sin duda, un punto de vista parcial, subjetivo, de la industria minera de comienzos del siglo XX (Vega, 1979).

La muerte del presidente Pedro Montt, en 1910, y la celebración del primer centenario de la independencia de Chile fueron sucesos que dieron paso a las "actualidades". Cortos exhibidos al comienzo de una película en las salas de cine de la época y que evolucionarían hacia el género noticiero, financiado por los dueños de las mismas salas. Hasta ese entonces, no se habían realizado films argumentales, a diferencia de lo que ocurría en otros países de América y Europa. Chile, entonces, instaura el género documental como la base del cine en el país (Córdova, 2007:34).

El terremoto de Chillán en 1939 ayudó a potenciar las producciones chilenas. Por ejemplo, la productora Chile Sono Film registró la catástrofe, y causó tal conmoción que siguió figurando en programas durante los meses que siguieron a su estreno. Con la llegada al poder de Pedro Aguirre Cerda, el documental adquiere un giro institucional. La necesidad del gobierno de mostrar cómo enfrentaba la reconstrucción, comienza a copar las temáticas de los noticieros, desembocando en una propaganda oficialista. Destacan títulos como "el mensaje de un nuevo gobierno", "La gira del presidente Aguirre Cerda al norte", "La voz del pueblo en el Congreso", hasta "una vida por un pueblo", el que retrata el fallecimiento y funeral del presidente (Vega, 2006).

Es decir, se aprecia el uso del documental a partir de tensiones ideológicas, vinculadas a formas de cosmovisiones mediatizadas (Thompson, 1990) a través de documentales, o tramas de conflictos de intereses (Mannheim, 1997) legitimadas en los propios trabajos audiovisuales. Todo ello, en la lógica de condicionar los modos de interpretar sucesos determinados, en beneficio de formas específicas de construir y legitimar la realidad social.

Ya en los 50 las temáticas siguen vinculadas a una intención propagandística/ideológica, mostrando el progreso de Chile, sus paisajes, al pueblo esforzado y optimista, haciendo percibir un país formidable, “con una peligrosa tendencia a mostrar un país cercano a la Copia feliz del Edén” (Mouesca, 2005:57). En tanto, la creación de videos institucionales por encargo de empresas privadas y por el Estado sirve como “escuela” para los documentalistas, lo que les permite una lenta pero efectiva formación. Obras como “Oda al Cemento”, bajo la dirección de Jorge Di Lauro, “Cien años del carbón de Lota”, de Jorge Infante, o “El color de la vida”, de Isidoro Basis, son realizaciones de este tipo (Mouesca, 2005).

Por su parte, las casas de estudio comienzan tímidamente a hacerse lugar en el campo documental. Aparece el Departamento Cinematográfico de la Universidad de Chile, quienes realizan “Isla de Pascua” (1950) y “Chile y su Pueblo” (1952), ambos bajo la dirección de Raúl Barrientos. En 1955, Pedro Chaskel y Sergio Bravo fundan el Cine Club de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, el cual posteriormente obtendría el apoyo de la autoridad y daría paso al Centro de Cine Experimental de la misma casa de estudios. Más adelante, en 1956, se crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, desde donde surge la figura más importante hasta entonces: Patricio Guzmán (Ruffinelli, 2012).

En la década de los 60 el rescate de los valores patrios y culturales son una manifestación repetida en las obras, como por ejemplo, “Confesión al Amanecer” de Pierre Chenal, “Cabo de Hornos” de Francisco Coloane o “Arica, Puerto Libre” de Naum Kramarenco. Obras que intentaban contribuir al desarrollo de las culturas nacionales, enfrentando la penetración imperialista y cualquiera otra manifestación de colonialismo cultural. Este nacionalismo emergente también se manifiesta en films de Miguel Littin y Patricio Guzmán, quienes filman “Por la Tierra Ajena” (1964) y “Electroshow” (1965) respectivamente. Luego, la propaganda abundará en las salas de cine y se polariza el accionar de los documentalistas, por un lado las creaciones de Chile Films realzan al gobierno de Allende y por otro abundan los opositores. La llegada de la televisión entregó un panorama devastador: la deserción del público de las salas de cine. Muchas debieron ser arrendadas, e incluso cerrar (Mouesca, 2005:69).

II.B El Documental en la construcción social de legitimación/deslegitimación de la dictadura militar en Chile (1973-1989)

Uno de los sucesos más trascendentales y relevantes en la historia reciente de Chile ha sido la Dictadura Militar de Pinochet. Durante este periodo se vieron vulnerados los derechos más importantes del ser humano: el derecho a la vida, a la libertad y a la información, violados por el mismo ente que tenía por misión garantizarlos: el Estado. El cine Documental no se excluyó de estas privaciones y desde 1973 la censura, el exilio, las torturas y las violaciones a los derechos humanos fueron catalizadores al momento de desarrollar cintas, que aludían a este período doloroso de la historia de Chile (Fuente-Alba, 2013). Films como “La batalla de Chile”, “Estadio Nacional”, “El diario de Agustín”, “La ciudad de los Fotógrafos”, “En algún lugar del Cielo” y “La flaca Alejandra” son una muestra de las producciones que han considerado este tópico en sus argumentos (Barril, 2014).

A la una de la tarde del 11 de Septiembre de 1973, soldados de la Escuela de Alta Montaña de San Felipe irrumpieron en las instalaciones de Chile Films, con la única orden de destruir todo lo que de destruir todo lo que atentara contra la imagen del régimen militar. Películas, afiches, utilería y años de trabajo de realizadores fueron quemados sin cuestionar su contenido, pues la consigna era “destruir primero, preguntar después”. El desmantelamiento de la productora más grande de Chile, causó una incertidumbre en los realizadores, que se vio aumentada con la instauración del Consejo de Calificación Cinematográfica en 1974. Esta entidad estuvo encargada de la censura de muchas producciones, provocando que algunas no salieran a la luz, o en el mejor de los casos, que su publicación se retrasara por años o décadas como el documental de Patricio Guzmán, “La Batalla de Chile” (Varas, 2006).

Al mismo tiempo, la autocensura aparece desde los propios realizadores. El miedo y el control cultural hacen que muchos partan al exilio, huyendo de la represión que azotaba al país. Surge entonces el cine de exilio, una ventana audiovisual que revelaba al mundo, la realidad que el régimen militar no quería mostrar. Durante los primeros diez años de dictadura, en el extranjero se filman 99 documentales, lo que reflejaba el nuevo impulso que adquirió este género, en contraste con lo que ocurría en Chile, donde la producción era casi nula y donde los únicos que lo realizaban eran quienes apoyaban la dictadura militar. Un ejemplo es “Chile es Así”, una realización que mostraba un país ordenado y correcto, realidad utópica que contrastaba con lo que realmente ocurría (Vega, 2006). Con esta película, nos permitimos retomar la idea del título del presente apartado, en el sentido que el género documental tendrá gran relevancia político-ideológica, en la construcción social de legitimación/deslegitimación respecto de la dictadura militar en Chile, mostrando dos caras de una misma moneda completamente disímiles.

Las temáticas del género girarán sobre el golpe militar y sus secuelas (prisión, tortura, exiliados), siempre desde una mirada general, para “mantener viva la memoria nacional” (Mouesca, 2005:94). “La mayoría de ellas tocaban los temas de la vida en exilio y el recuerdo de un Chile doloroso” (Varas 2006:2). En este periodo, desde el exterior aparecen títulos como “La Tierra Prometida” (1973), de Miguel Littin, “Diálogos de Exiliados” (1973), de Raúl Ruiz, “La Batalla de Chile” (1975-1979) de Patricio Guzmán, “Los Transplantados” (1975), de Percy Matas, “Así nace un Desaparecido” (1976), de Angelina Vásquez, “Con las Cuerdas de mi Guitarra” (1982), de Leutén Rojas, entre otros, todos realizados en el extranjero (Vega, 2006).

En 1983 el cine de exilio comienza a decaer, debido al agotamiento de las materias que los realizadores abordaban en sus producciones. Jacqueline Mouesca (2005:99) señala que tanto el público como el documentalista, se cansaron de las temáticas socio-políticas.

Caso aparte es el de “Cien Niños Esperando un Tren” de Ignacio Agüero (1988), una obra maestra del cine documental y una de las mejores películas de la historia del género realizada en el país. Narra la historia de Alicia Vega, profesora de un taller de cine para niños realizado en una población marginal de la ciudad de Santiago, donde los propios niños son protagonistas de su evolución social a través del aprendizaje del lenguaje cinematográfico, reflejando la situación social y política que vivía el país a finales de los 80.

II.C Implicancias del género documental desde el periodo de transición democrática en Chile

Junto con el retorno a la democracia, en 1990, se realiza el primer encuentro audiovisual tras diecisiete años de dictadura: el Tercer Festival de Cine Latinoamericano se lleva a cabo en Viña del Mar, de la mano del cineasta Silvio Caiozzi. Durante este año se estrenan cuatro documentales, “Una vez más, mi país”, de Claudio Sapiáin; “Nube de Lluvia”, de Patricia Mora; “Farawel, Isla Negra”, de Hernán Garrido; y “Canto a la vida”, de Lucia Salinas. En estos títulos se retoma la temática adoptada por los documentalistas exiliados, donde abarcaban su realidad como tal, la de sus pares o la situación del país (Vega, 2006).

Pese a que durante los tres primeros años del retorno a la democracia se estrenan 58 documentales, estos no correspondían a realizaciones de esta década, pues estos proyectos ya venían siendo producidos con anterioridad, financiados por ONGs. Así lo señala Mónica Ríos (2010:37) quien contrasta el Festival del Rencuentro con la escena actual de ese entonces. “El entusiasmo inicial que tuvo como objetivo la rearticulación del campo cinematográfico, va a chocar con los profundos cambios económicos, sociales y culturales producidos durante los últimos diecisiete años”.

Las políticas neoliberales de la dictadura militar afectan la producción audiovisual. La aplicación del Impuesto al Valor Agregado (IVA) establecido por el Decreto Ley 825 de 1974, la disminución de aportes privados y de ONGs, sumado al nulo aporte estatal a la cultura provoca un quiebre en las producciones cinematográficas. El público en general, tendió a una escasa relación con las obras cinematográficas que no fuesen de ficción, el público sólo quería evadirse, más que pensar. Gonzalo Maza (2008:12) reafirma esta idea, comentando que a comienzos de los 90: “ver documentales en Chile era algo muy parecido a una excentricidad. Era una afición de iniciados, de cinéfilos, de centros culturales, de antropólogos y expertos en humanidades. Ver documentales podía ser una actividad tan secreta como desconocida, tan audaz como incomprendida.

La creación de la Asociación Gremial de Documentalistas de Chile y la realización del Festival Internacional de Documentales de Santiago en 1997, de la mano de Patricio Guzmán, sirvieron para revitalizar el documental. Estos eventos le proporcionaron una categoría más relevante, que derivó a su inclusión en el FONDART, el cual había sido creado por el Estado cuatro años antes. Además, el 2002, la CORFO crea Chiledocs, una empresa de apoyo y desarrollo de la comercialización de los documentales chilenos en el extranjero (Mouesca, 2005).

Junto con estos plus, aparece una nueva generación de documentalistas, quienes mediante “relatos autobiográficos desarrollarán nuevos modos expresivos para referirse a este trauma cultural” (Ramírez 2010:45), que significó la dictadura. Claudia Barril (2014:110) señala a estos realizadores como la generación de la post-memoria y define sus creaciones como “relatos abiertos, subjetivos, obras articuladas desde el yo con tono reflexivo que se alejan de los discursos militantes de antaño y que difieren en una versión “oficial” del pasado”. Títulos como “En algún Lugar del cielo” (2003), de Alejandra Carmona; “Reinalda del Carmen, Mi Mamá y Yo” (2006), de Lorena Giachino (Vega, 2006); “Mi Vida Con Carlos” (2009), de Germán Berger; o “Remitente, una Carta Visual” (2009), de Tatiana Panizza y por supuesto “Nostalgia de la Luz” de Patricio Guzmán (2010), son algunas de las realizaciones documentales que ejemplifican este nuevo método de presentar lo provocado por la dictadura, ya no de un modo general, sino personal. Muchos de ellos hijos de exiliados que retornan a Chile, que ven en el documental una fuente inagotable de expresión.

III Reflexiones finales

El documental es un testimonio audiovisual de la vida, de la muerte, de la sociedad, de la alegría, de la guerra, de la política y de la crueldad del ser humano. Es un espejo que ha reflejado momentos de la historia de Chile, que si bien pueden resultar atroces para algunos, son indispensables para reconstruir nuestra propia memoria, como es el caso de la dictadura de Pinochet que sin duda marcó un antes y un después irreconciliables en la sociedad chilena.

El documental, entonces, debe ser entendido como aquello posible que nos lleva a construir, recordar y reconstruir permanentemente la realidad social. Es una propuesta de autor frente a una determinada realidad, que inspira reconstrucciones individuales de cada uno de sus espectadores, pudiendo también -como ya hemos señalado- llegar a configurar una realidad social, por tanto, colectiva. Pero en ningún caso se trata de una reconstrucción objetiva, de veracidad absoluta o impuesta por parte del director. Ya en la década del 50 el cine de propaganda del periodo de guerras, también influye en la temática del cine documental nacional. Los gobiernos del periodo entienden la importancia del registro audiovisual y convierten al documental en un trascendente vehículo ideológico de la época.

En los 70 en tanto, la dictadura militar trae consigo la censura cinematográfica y con ello el exilio no sólo de miles de chilenos, sino también el exilio del cine documental chileno. Expresión artística que se produce clandestinamente en el país, muchas veces a través de “ojos extranjeros”, para luego montarse y estrenarse en festivales foráneos representando el reflejo de la época. Mirada que sólo volvería retornada la democracia al país y que durante su primera década se dedicó a agotar la temática prohibida, representando a los que no tuvieron voz durante 17 años.

Ya en la actualidad el sistema neoliberal y la representación del capitalismo en un Chile cada día más mercantilizado, ha provocado que los documentales rescaten acontecimientos y personajes que representan al país menos visibilizado, a través de historias humanas que se centran en la familia, en los abuelos, en la importancia de la humildad o en historias extraordinarias de mujeres o niños.

Si entendiéramos metafóricamente la verdad como un espejo, cada documental vendría a ser un trozo del espejo roto. Al verlos podríamos ir constituyendo dicho espejo, es decir, nos reflejamos en él y reconstruimos nuestra propia realidad. Son el reflejo de sus habitantes, su cultura y sus miedos, los documentales son la representación consciente del país, son los fragmentos que pueden ayudar a reconstruir la memoria chilena o de cualquier otro lugar.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- Berger, P. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Cicarelli, C. (2010). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Ediciones Fidocs.
- De Souza, M. (1997) *El Desafío del Conocimiento*. Argentina: Lugar Editorial.
- Frances, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fuente-Alba F. (2013) *La Tv local ante el abismo de la TDT*. Santiago de Chile: Editorial Ril.
- Mouesca, J. (2005). *El Documental Chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Maza, G. (2008). *Todos Vemos Documentales*. Santiago de Chile: Catálogo FIDOCs.
- Ramírez, E (2010) Estrategias para no Olvidar: Notas sobre dos Documentales Chilenos Post-dictadura. *Revista Aisthesis* N°47. 45-63. Instituto de Estética, PUC. Revisado en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100004
- Ríos, M. Espinoza, P. Valenzuela, L. (2010). *Cine de Mujeres en Post-dictadura*. Santiago de Chile: Ediciones Cultura.
- Ruffinelli J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Ruffinelli J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Schütz, A. (1995). *El problema de la realidad social*. (Escritos I). Buenos Aires: Amorrotu.
- Varela, F. (2002). *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Ediciones Dolmen.
- Varas, L. (2006). *El Cine chileno de Exilio y la resistencia*. Archivo obtenido el 30 de Mayo del 2013. Revisado en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0077.pdf
- Vega A. (1979). *Re-Visión del Cine Chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua.
- Vega A. (2006). *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

“O plata o plomo”: Colombia in the 1980s in Escobar, el patrón del mal

“O plata o plomo”: a Colômbia dos anos de 1980 em Escobar, el patrón del mal

*Simone Maria Rocha**

RESUMEN: Articular televisualidade e estilo televisivo para analisar a figuração de herói e anti-herói na narcotelenovela Escobar, el patrón del mal e refletir sobre a conjuntura na Colômbia dos anos de 1980.

PALABRAS CLAVE: Estilo televisivo, televisualidade, narcotelenovela

INTRODUÇÃO

Dentre as produções audiovisuais latino-americanas houve crescimento daquelas que tematizam o universo do narcotráfico. O objeto escolhido para esta análise foi a narcotelenovela Escobar, el patrón del mal, exibida na Colômbia pela Rede Caracol, em 2012 e no Brasil pelo canal Globosat+, em 2015. Pretendo evidenciar, ancorada na noção de televisualidade, a figuração de herói e anti-herói e possíveis razões para tal escolha.

Escobar, el patrón del mal, contempla vários aspectos políticos e gerou debate em torno de seus significados. Por um lado, foi considerada uma apologia ao crime e promotora de uma imagem negativa da Colômbia. Por outro lado, foi vista como uma oportunidade de conhecer e criticar o passado para que o mesmo não se repita. O corpus selecionado corresponde a dois eventos narrativos: os discursos de campanha de Luis Carlos Galán, como pré-candidato à presidência, e de Pablo Escobar, como suplente do candidato Ortiz.

Em Escobar, el patrón del mal temos a figuração do profundo dano que a máfia antioquenha causou na estrutura social e institucional colombiana. Ao entrar e ser expulso da política formal, Pablo Escobar empreendeu uma guerra contra o Estado colocando sob a mira de seu poder criminoso todos os seus oponentes. Esta expulsão da política formal faz com que a narrativa introduza o tema do magnicídio e do narcoterrorismo como resposta do crime organizado frente a ação do Estado.

ESTUDOS VISUAIS

Para entender como a televisão conta suas histórias através de uma experiência visual perpassada pelo contexto ao qual pertencem as narrativas, adoto a perspectiva dos estudos visuais, sobretudo como desenvolvidos por William J. Thomas Mitchell quando esse autor dedica-se ao entendimento das manifestações históricas distintas de toda experiência visual, a visualidade. Derivo de visualidade a noção de televisualidade para pensar os regimes televisivos manifestos nos conteúdos audiovisuais.

Centralmente o que propõe o autor é que i) analisemos as pictures (uma picture refere-se à situação completa na qual aparece uma imagem, ou seja, imagem, suporte e meio) e como elas dão a ver o processo cultural e histórico que as engendra; ii) assumamos o que ele denominou de “virada pictorial” não como a superação da “virada linguística”, mas enquanto um gesto de dar imagem à teoria, ou seja, ao invés de partir de discursos já prontos para decifrar uma picture, que partamos da própria representação visual e de como ela nos conduz para aspectos que são culturais e históricos; iii) que estudemos a interação entre representações visuais e verbais através do composto imagem/texto.

Defendo que a experiência visual oferecida pela televisão deve ser explicada e entendida tendo em vista o contexto sociocultural de inserção do meio. Todavia, isso não pode significar, como parece prevalecer na maioria das abordagens dessa mídia,

* Professora Associada da **Universidade Federal de Minas Gerais**, doutora em Comunicação e Cultura, Brasil, (rochasimonemaria@gmail.com)

uma submissão da produção televisiva a discursos e análises cujas referências teóricas e até posições ideológicas chegam antes da consideração da materialidade propriamente dita.

3. QUESTÕES METODOLÓGICAS

Os estudos visuais propõem um gesto para lidar as pictures, mas não apresentam uma proposta metodológica que viabilize a análise. A imagem/texto deve ser vista mais como uma abertura na representação, um lugar onde a história pode deslizar-se através das fissuras entre o discurso e a representação visual.

A análise do estilo televisivo

Para viabilizar uma proposta da análise articulo televisualidade com análise formal do estilo televisivo evidenciando sua capacidade de abordar os produtos e seus entrelaçamentos contextuais.

Jeremy Butler defende um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de imagem-som que sirva uma função dentro do texto televisivo. Para Butler, “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2010, p.15). A inspiração de Butler vem de David Bordwell para quem:

Estilo em cinema importa porque o que as pessoas chamam de conteúdo vêm até nós através da utilização padronizada de técnicas do meio... Estilo é a textura tangível de um filme, a superfície perceptual que nós encontramos enquanto vemos e ouvimos, e esta superfície é o nosso ponto de partida na movimentação da trama, do tema e do sentimento – tudo o que importa para nós (2008, p. 32).

O estilo pode ser visto como a manifestação física do tema e da narrativa e esses elementos estão sempre situados culturalmente. Por isso ele interroga o poder significativo do som e da imagem na televisão. Esse entendimento de estilo e sua proposta metodológica abrem o texto ao que Mitchell chama de entendimento pós-linguístico de uma imagem. O nível de observação exigido por uma análise formal desperta a atenção do pesquisador para os modos de mostrar, os regimes de televisualidade.

O próprio Mitchell afirma que o objetivo de compreender a relação imagem/texto:

no es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un «concepto de periodo» histórico es discutible (2009, p. 93).

Como Butler argumenta, a análise do estilo também indaga pela função e, assim como indica Mitchell, ele também considera que o lugar mais apropriado para proceder a uma análise da heterogeneidade formal de uma representação é a representação mesma. Falar em função contribui para o entendimento de que a relação imagem/texto é o locus de um conflito, os nexos nos quais os antagonismos políticos, institucionais e sociais entram em jogo na materialidade da representação.

Empreenderemos dois dos quatro passos da análise de Butler: a análise descritiva do estilo e a análise funcional. A descrição seria o que o autor chama de passo básico e todos os estudos de mídia que se dedicam ao estilo devem desenvolver um método de descrição da “superfície de percepção” (Bordwell, 2008) de uma obra. É preciso, então, buscar a essência do estilo nos detalhes da transmissão de som e imagem. A descrição de um programa não deve replicá-lo. Ela deve servir apenas para promover a análise.

A análise funcional, baseada na “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carrol, visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto. Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Usando estilo e forma de maneira intercambiável, Carrol afirma,

A [abordagem] descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme (2003, p.141).

Butler aponta várias funções. As quatro primeiras foram herdadas do cinema e as demais ele desenvolveu para a TV de modo específico. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar “ao vivo”.

4. A TELEVISUALIDADE NA CONSTRUÇÃO HERÓI/ANTI-HERÓI

Dentre os focos narrativos de Escobar, *el patrón del mal* proponho analisar o que trata das tentativas do governo em combater o narcotráfico enquanto um mal que assolou as instituições e instalou a corrupção entre os agentes oficiais da política formal. Em muitos capítulos o telespectador acompanha iniciativas e operações que procuravam combater o narcotráfico e a onda de violência que ele propagou.

É por isso que algumas personagens – sobretudo os políticos executados por Escobar – foram apresentadas sob uma ótica favorável. Entre elas está o senador Luis Carlos Galán, pré-candidato à presidência da Colômbia pelo Novo Liberalismo. Galán prometeu lutar contra o narcotráfico e o crime organizado no país, sendo a extradição dos criminosos para os Estados Unidos sua principal arma. Acabou assassinado a tiros em 1989 durante um comício de campanha.

O herói

Os eventos analisados correspondem aos discursos da campanha política dos personagens. No caso de Galán ele começa com o candidato, enquadrado ora no centro de um plano conjunto (Fig.1) ora em close, acompanhado por um *travelling* em recuo enquanto caminha em direção ao palanque, montado na principal praça do país. Ao fundo o povo entoia: *se dice, se siente, Galán presidente!* Enquanto caminha, Galán conversa com o senador Rodrigo Lara Bonilla sobre suas recém descobertas relativas às atividades criminosas e ilícitas de Escobar e de sua decisão de rejeitar seu apoio. A relação imagem/texto indica sentidos opostos, pois quanto mais visualmente próximo do palanque, mais Galán afasta-se de Escobar discursivamente. O dia está claro. É neste cenário que Galán, emoldurado e engradecido por símbolos e monumentos nacionais importantes (Figs. 1 e 6), dirige-se ao povo, prometendo representar e lutar pelos cidadãos de bem. Nesses planos, vários elementos cenográficos entram em cena para demonstrar o apoio da população ao candidato. A cor de sua gravata é ecoada nas roupas, cartazes e bandeiras, o que cria uma unidade visual que aponta para a proximidade entre ele e o povo (Fig.1).



Fig. 1



Fig. 2

Galán sobe ao palanque e é isolado pelo enquadramento em contra-plongée que o engrandece ao mesmo tempo em que coloca o espectador na posição análoga à dos presentes no comício (Fig. 2). No mesmo enquadramento, na parte central superior, vemos a bandeira da Colômbia alinhada à cabeça de Galán (Fig. 3). O público é mostrado então em plongée com a cor vermelha em evidência, novamente conotando unidade. A abertura da tomada eleva a força numérica dos eleitores de Galán (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Segue um contra-plongée, dessa vez com Galán fora do centro acompanhado por sua esposa e seu braço direito com o Palácio ao fundo. O enquadramento realiza um leve afastamento, mostrando o trio de protagonistas da cena emoldurados por cartazes e pelas mãos dos eleitores. Segue-se uma sequência de imagens do público presente acompanhada por uma faixa musical instrumental. O primeiro plano dessa sequência mostra o público em um enquadramento na altura do olho humano, com as bandeiras ocupando a parte superior do quadro. Mais dois enquadramentos do público em plongée, um lateral e um frontal, nos quais o candidato aparece de costas para a câmera (Fig.5) reforçando, uma vez mais, a contiguidade com o povo, antecedem o momento em que a câmera retorna ao rosto de Galán, para um primeiro plano em que marca o início de seu discurso (Fig. 6).



Fig. 5

Nestas sequências chamam a atenção a direção de atores, pois a personagem demonstra ser combativa, corajosa, disposta a lutar por Colômbia e seu povo numa guerra contra o narcotráfico. Tal fato é evidenciando por um gesto firme e vigoroso, punho cerrado, dedo em riste (Fig.6).

Um enquadramento em plano médio a partir do ponto de vista do público, em direção ao palanque, retorna pela terceira vez e se desfaz quando a câmera enquadra o candidato discursando em um plano ainda mais aberto posicionado em frente a um monumento histórico grandioso, como se este emprestasse ao político suas características de maneira simbólica, e o mar de bandeiras vermelhas ocupando o primeiro terço (lado esquerdo) da imagem. O plano que mostra o público retorna, ou seja, um plongée feito sobre o ombro esquerdo de Galán, reforçando a posição de liderança do senador em relação à multidão.

No contraplongée seguinte, Galán está ao centro cercado por sua família, engrandecida pelo ângulo de filmagem. A câmera se move em direção às crianças também vestidas pelo vermelho que alinha a cena (Figs. 7 e 8).

Galán é figurado como herói, cuja função primordial é a de resolver a situação-problema colocada. É nesse sentido que ressaltamos o foco narrativo em personagens virtuosos que lutaram contra o Cartel de Medellín.

O anti-herói

Logo após o evento do discurso de Galán, uma tomada aérea da cidade de Medellín introduz o segundo evento. Enquanto Galán falou em um cenário repleto dos significados pretendidos pelo foco narrativo escolhido, Escobar discursa em um local indefinido, sem simbolismo evidente e ao anoitecer. No enquadramento predominam planos fechados e conjuntos.

O trabalho de direção de fotografia intensifica a fragmentação que ocorre entre esses dois eventos - se no discurso de Galán as cores quentes são ressaltadas pela imagem, o cinza ganha destaque no tratamento de imagem quando o núcleo de Escobar entra em cena. No início do evento, jovens colam cartazes e estendem faixas da campanha de Pablo em um bairro popular de Medellín. O som não diegético invade essas imagens acompanhado de uma trilha musical mais tensa e dissonante.

O discurso propriamente dito tem início a partir do ponto de vista do público, com uma câmera que avança lentamente em direção ao candidato Ortiz (Fig. 8). Logo a cena é enquadrada por trás dos ombros do Pablo, o que torna sua figura grande, embora indefinida, de frente para o público, que é visto em plongée. Nesta cena o público é filmado praticamente da mesma maneira com a qual as cenas do povo foram filmadas na sequência de Galán, mas com profundidade de campo reduzida, sugerindo ao espectador que o número de presentes é menor (Fig. 9). Enquanto Ortiz convoca o apoio dos presentes temos uma das tomadas chave dessa sequência: em um plano conjunto Escobar e seus homens estão atrás, posicionados em frente a quatro bandeiras verdes alinhadas (cor ausente da bandeira da Colômbia). O figurino não ecoa as cores da bandeira do país ou do partido, o que aponta para uma dissonância entre os interesses dos homens no palanque e os do povo. Estes homens não olham diretamente para o público de eleitores, ao contrário, se entreolham e trocam sorrisos, sugerindo uma falta de contiguidade (Fig. 10).

Ortiz apresenta Pablo para o público (que brada pelo narcotraficante na banda sonora) e o protagonista é filmado em um contra-plongée muito suave e sua linguagem corporal é hesitante. Pablo ajusta o microfone e mantém um braço escondido atrás de suas costas (Fig.11) em contraste com a linguagem corporal expansiva e decidida de Galán. A câmera assume então uma posição em plongée, revelando as costas dos homens no palanque de frente para o público. Destaque para a direção de atores, já que o telespectador assiste a um grupo desengajado, sem entusiasmo e sem unidade visual (Fig. 12). Mais uma vez a câmera enquadra as costas de Escobar, com o público em segundo plano, desta vez em uma tomada mais fechada e centralizada. Quando a banda sonora



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

retoma os gritos de “Pablo”, o primo do narcotraficante acena para interromper os eleitores e pedir silêncio, aumentando a distância intersubjetiva entre aqueles no palanque e a audiência.

Durante todo o discurso a câmera passa a operar em uma alternância entre dois planos em contra-plongée suave. A mão esquerda de Escobar permanece escondida atrás de suas costas até o momento em que, ao pedir vivas para Galán, ergue a sua mão emulando a linguagem corporal do outro candidato - uma espécie de mise-en-scene do personagem que toma para si uma linguagem que não é sua, um artifício. Na verdade, o discurso de Escobar se constrói em cima de sua dita admiração, carinho e alinhamento político, ideológico e moral com Luis Carlos Galán. Escobar não fala em seu nome. Não faz propostas. A sequência termina com um plano que revela uma maleta de dinheiro aberta e a distribuição subsequente do mesmo para o público presente.

Os elementos estilísticos que se sobressaíram na figuração dos personagens na narrativa seriada foram o enquadramento, o cenário, a atuação dos atores dentro do quadro e os elementos cenográficos. Ou seja, a configuração de um ponto de vista e de uma ambiência propícia à representação construída para cada um segundo uma finalidade expressiva. Em termos de enquadramento Galán quase não aparece no centro da tela e a câmera sempre coloca em evidência sua interação com o público. Seu comício foi realizado em dia claro, na principal praça pública da capital, com símbolos e edifícios importantes e o candidato cercado pela família, o que contribui para figurá-lo como um cidadão de bem, virtuoso e íntegro. Já Escobar nos é apresentado sempre em contra-plongée, ressaltando sua (im)postura de um homem acima do bem e do mal. Num comício realizado à noite, em um local não identificado, o narcotraficante está cercado por seus capangas, tem pouca interação com o público e um gesto contido.

5. DE HERÓIS E ANTI-HERÓIS

O slogan de divulgação da narcotelenovela na Colômbia alertava: “quien no conoce su historia está condenado a repetirla”. Em alguns capítulos imagens de arquivo são justapostas às imagens ficcionais numa clara tentativa de conferir veracidade aos fatos narrados. E aqui reside a força da noção de televisividade, pois quando adentramos na análise dos eventos narrativos, a relação imagem/texto nos interpela e nos adverte para o que as pictures querem dizer. Adentrar na materialidade é o caminho para chegar no contexto. E foi analisando na relação imagem/texto os lugares de herói e anti-herói que pudemos desvendar algo do contexto que dota de significados a experiência visual oferecida.

Escobar não usurpou o lugar do herói. Sua posição foi construída na relação com aquelas figuras apresentadas como heroicas, ou seja, seus opositores. Os realizadores estrategicamente situaram o narcotraficante numa função estrutural de ser a principal força que promove uma realidade cotidiana sumamente problemática: a do narcotráfico. E a partir dela elegeram os heróis. A participação de familiares das vítimas assassinadas na equipe de realizadores ajuda-nos a entender porque as escolhas estilísticas evidenciam a quem se quis posicionar como herói. Há algo de catártico nessa escolha, além da necessidade de afirmar que houve quem lutasse contra tudo aquilo.

Os relatos televisivos são fundamentais em sociedades nas quais a maioria não lê jornais impressos diários nem livros de história nem pertencem ao mundo da cultura letrada (MARTÍN-BARBERO, 2003). Em muitos contextos, tais produtos constituem-se na única possibilidade de conhecimento da história recente do país. Daí a necessidade de que os heróis e suas ações sejam



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

conhecidos, em virtude de seu significado político. Assim, a equipe de realizadores se preocupou em recriar imagens realistas do esforço do Estado em submeter e deter a máfia naqueles anos.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. [Traduzido para o português de Figures traced in light: on cinematic staging] Campinas, Papirus.

BUTLER, J. (2010). *Television Style*. New York: Routledge.

CARROL, N. (2003). *Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film*. Engaging the Moving Image. New Haven: Yale University Press, 2003.

KNAUSS, P. (2006). *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun.

MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *Nuestros malestares en la modernidad*. HERLINGHAUS, Hermann Y MORAÑA, Mabel, eds. Fronteiras de la modernidad en América Latina. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. University of Pittsburgh, 2003.

MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen* [Traduzido para o espanhol de Picture Theory] Madrid: Ediciones Akal S. A.

Série de Televisão

Juana Uribe e Camilo Cano (produtores). *Escobar: el patrón del mal* [Série de Televisión]. Colômbia: © Caracol Televisión.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Repertorio audiovisual del pasado reciente en Chile: ficción y memoria.

Audiovisual repertoire from Chile's recent past: fiction and memory.

O repertório audiovisual do passado recente no Chile: ficção e memória.

*Lorena Antezana Barrios**

*Cristian Cabalin Quijada***

RESUMEN: Las propuestas ficcionales audiovisuales sobre el pasado reciente en Chile, proponen una serie de imágenes, de distinta naturaleza y origen, que serán parte de una memoria colectiva generacional.

PALABRAS CLAVE: Ficción televisiva, memoria, dictadura.

TEMA CENTRAL

La dictadura y sus consecuencias fueron parte de cuatro series ficcionales televisivas transmitidas con motivo de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile (2013). Nos referimos a Los Archivos del Cardenal (TVN), Ecos del Desierto (Chilevisión), No (TVN) y Los 80's (Canal 13).

La trama de los relatos de estas series es la que sigue: Los 80, en sus siete temporadas, acompaña a los Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante esa década; Los archivos del cardenal, en dos temporadas, cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena; Ecos del desierto, miniserie de cuatro capítulos, relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano y, por último No, miniserie de cuatro capítulos que cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del NO, desde la perspectiva del publicista René Saavedra.

Estos relatos televisivos van configurando un cierto sentido común sobre el pasado reciente, pues no sólo cuentan historias, sino que establecen y proponen nuevas relaciones, construyendo comunidades "imaginadas" (Anderson, 1993) propias de grupos específicos que tienen algo en común.

Es lo que ocurre con la construcción de memoria cultural histórica que consiste en estos casos, en elaborar un relato sobre el pasado considerando el presente y apoyándose en una experiencia de vida. Estos relatos se basan en imágenes que han sido difundidas a través de los medios de comunicación y que las series vuelven nuevamente disponibles.

OBJETIVOS

Esta presentación es parte de una investigación mayor cuyo objetivo central es analizar la construcción de memorias sobre el pasado reciente de Chile de distintos grupos generacionales de telespectadores, a partir de sus lecturas de las series ficcionales

* Instituto de la Comunicación e Imagen, Doctora en Información y Comunicación, Chile, (lantezana@uchile.cl)

** Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Doctor en Estudios de Políticas Educativas, Chile, (ccabalin@uchile.cl)

producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar. Asumimos que la experiencia de vida impacta diferenciadamente en las lecturas que estos telespectadores realizan y en la construcción de las memorias iconográficas asociadas a este período histórico.

Nos centraremos aquí en los repertorios visuales y audiovisuales contruidos por dos generaciones: la que vivió el golpe de Estado (que hoy tiene entre 50 y 64 años); y la que creció en dictadura (entre los 35 y 49 años).

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO O DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA.

En el proceso de lectura de las series ficcionales, los telespectadores relacionan los acontecimientos históricos narrados con otros registros, “completando” lo que no está, vinculando la ficción con programas acerca de hechos reales, reconociendo lugares y personas, y organizando nuevamente los relatos alguna vez escuchados. Por tanto, construyen una memoria sobre este pasado que se condensa en algunas imágenes (Feld, 2009; Didi-Huberman, 2004): las más utilizadas, las únicas que se habían visto, las que escaparon a los controles y a la censura durante la dictadura, las que se utilizaron en la campaña del No. Estas imágenes se “cargan” de un sentido social, de un relato común, y terminan constituyendo un repertorio iconográfico determinado. Este repertorio es ese conjunto de imágenes que operan en la construcción de memorias individuales y colectivas sobre el pasado reciente.

Hablamos aquí de memorias sociales y éstas no son únicas (Rebolledo, 2006). La memoria opera como un mecanismo de registro, retención y depósito de informaciones, conocimientos y experiencias previas, que permiten a los seres humanos actualizar impresiones o informaciones pasadas en un marco espacial delimitado y desde el presente. Así, la memoria individual, que es fundamentalmente visual, se relaciona con una o más memorias colectivas, conformando estas últimas un marco de referencia (Hallbwachs, 2004). La televisión alimenta estos marcos sociales, operando en un registro que otros autores han llamado de memorias prostéticas, es decir, que funcionan como una prótesis al permitir la exteriorización del trauma de una manera con la que es fácil empatizar (Landsberg, 2004). El proceso de recepción, por tanto, supone no sólo un registro de lo que se está presentando en televisión, sino también el diálogo entre estas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores posee. Así, las imágenes sobre el Golpe de Estado transmitidas en televisión en formatos ficcionales –a veces como imágenes de archivo, otras como recreaciones– van configurándose como huellas que los telespectadores organizan en una narración –un discurso– situado. La memoria opera en un registro altamente emotivo puesto que es selectiva –se relaciona con el cuerpo y con la subjetividad de las personas, además de considerar el clima social– y se genera a partir de “una relación afectiva con el pasado” (Landsberg, 2004: 19). Cada serie aborda un determinado tiempo histórico y los acontecimientos que relata se desarrollan fundamentalmente en Santiago. Así Ecos del desierto es la que presenta un alcance mayor que engloba a las otras tres (1972-2006); Los 80 trabaja con toda esa década como marco temporal; Los archivos del cardenal organiza su primera temporada entre 1978 y 1985 situándose entre dos hitos fácilmente reconocibles: el descubrimiento de restos en Lonquén y el asesinato de Manuel Parada y otras dos personas; y No cuya narración se desarrolla entre 1988 y 1990.

Con estrategias narrativas distintas, estas series muestran imágenes similares. Así, en Ecos del desierto, se cuenta la historia de Carmen Hertz, abogada que a los 26 años perdió a su esposo Carlos Berger asesinado por la Caravana de la Muerte. El relato ficcional es bastante cercano al acontecimiento que la investigación revela y las imágenes a las que nos referimos son de archivo, están presentes en pantallas de televisión que ilustran la época. En cuanto a la serie No, esta se centra en el proceso de creación de la franja televisiva y la Campaña del No, también se utilizan imágenes de archivo de la campaña misma en esta emisión. Ecos del desierto también incorpora algunas de las imágenes de esta campaña y de noticias emitidas en el periodo. Los archivos del cardenal es la producción más cercana a la ficción puesto que aunque existen muchos guiños hacia acontecimientos que realmente ocurrieron durante la dictadura, se simplifican algunos relatos, se condensan personajes, se recrean acontecimientos o se los organiza sin seguir una lógica temporal vinculada con la historia sino que de acuerdo a las necesidades narrativas. Aquí la imagen de lo real no fue la imagen de archivo “sino la elaboración de un relato que permite una presencia subrepticia (pero desenmascarada) de la historia” (Palacios, 2014, s/n) y Los 80, utiliza ambientación de la época muy cuidada e imágenes de archivo.

En todos estos relatos, las imágenes ilustran y construyen un punto de vista específico: el de quienes se opusieron a la dictadura, es decir los relatos que las acompañan están organizados desde la perspectiva de las víctimas y de quienes lucharon por recuperar la democracia. Así, las imágenes a las que nos referimos, utilizadas de distintas maneras y buscando generar efectos diferentes en los telespectadores –para recrear un ambiente, para contextualizar una escena, para validar un hecho o situación, etc.– se insertan en narraciones que las explican y que les brindan un contexto de referencia.

Las imágenes seleccionadas por cada una de las generaciones no son estables, sino que sino que “cambia[n] su relación con la realidad externa en los determinados momentos de la modernidad” (Mirzoeff, 2003: 26), por esto los mismos periodos pueden ser asociados a imágenes distintas; o las mismas imágenes ser significadas de maneras disímiles. Su importancia radica en que ayudan a la memoria y al reconocimiento y generan respuestas que van más allá de lo racional (Freedberg, 2010).

ENFOQUE Y/O METODOLOGÍA DE ABORDAJE.

Para desarrollar el objetivo planteado, utilizamos una estrategia que incorpora, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social (Schwandt, 2000). El diseño de la investigación fue secuencial y de desarrollo (Greene, 2007). Esto quiere decir que las fases de la investigación se realizaron una tras otra y cada una nutrió la siguiente. Así, se realizaron 16 entrevistas que permitieron el desarrollo de cuatro grupos focales. Desarrollamos una entrevista interpretativa, que consiste en la realización de una conversación relativamente no estructurada y que nos permitió indagar en las percepciones, discursos,

emociones y trayectorias de los sujetos de manera dialógica (Denzin, 2001). De todos modos, para evitar la dispersión de la información se estableció un guion de dos partes en el que se establecieron de antemano temas, secuencias y la formulación de las preguntas iniciales (aunque de manera flexible -modalidad "grand-tour"- que permite a los participantes contar su historia en sus propios términos).

La primera parte de la entrevista estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía el/la entrevistado/a sin apoyo o referencia visual más que la consignada en los datos del visionado (canales y fechas de emisión) que se solicitaron al iniciar la sesión, recabando información sobre: las condiciones de recepción de las series/miniseries, sus recuerdos de cada una de ellas, y sus personajes preferidos o rechazados, y las razones de ello; mientras que para la segunda, se mostraron las sinopsis de las series/ miniseries (sólo de las que vio) y se generó una conversación sobre la situación histórica/política del país reflejada en la serie/miniserie enfatizando: su situación personal/ familiar en la época y vínculo con la propuesta ficcional, los acontecimientos "salientes" de cada serie/miniserie y las emociones gatilladas por cada serie/miniserie.

En el caso de los grupos focales, nos interesó conformar una muestra heterogénea, asumiendo que el tema de la discusión provocaría controversias, posiciones disímiles y tensiones. Realizamos 4 grupos focales, dos con hombres y los otros dos de mujeres. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socio-económicas y también distintas afinidades políticas. El único rasgo común fue que pertenecían: (1) a la generación que vivió el golpe de Estado: de 50 a 64 años, y; (2) a la generación que creció en dictadura: de 35 a 49 años.

Una vez realizadas las entrevistas y grupos focales, se analizó su texto transcrito. Para esto, empleamos el método de análisis temático, que consiste en "identificar, analizar y reportar los patrones de significado presentes en los datos" (Braun y Clarke, 2006: 79). No existió una teoría previa que guiara el análisis estableciendo categorías pre-definidas, por el contrario, aplicamos una taxonomía inductiva, es decir, un sistema de clasificación de los datos de acuerdo a categorías emergentes (Sautu, 2004). Así se establecieron los ejes temáticos más relevantes -conceptos recurrentes o el conjunto de ideas que caracterizan la experiencia de los sujetos entrevistados (Bradley, Curry y Devers, 2007)-, organizados en cinco categorías analíticas: contexto de recepción; apreciación estética; contenido referencial; cuerpo o afectos; e imágenes.

Esto nos permitió establecer los repertorios iconográficos presentes y que presentamos a continuación.

PRINCIPALES RESULTADOS, REFLEXIONES Y CONCLUSIONES.

Las imágenes seleccionadas sin duda son un recorte bastante simplificador de una etapa, un largo periodo de tiempo que es mucho más complejo, pero el ejercicio realizado intenta operar bajo la lógica de la simplificación que opera en la televisión y que permitiría construir un esqueleto básico de hitos de este proceso que irán completándose con el tejido de experiencias, conocimientos e informaciones que cada uno de los telespectadores posee.

Estas imágenes están relacionadas con tres de los componentes principales de la memoria en la sociedad: "personas" (con testigos presenciales como la fuente principal), "lugar" (atribuido con significado especial), y "medios de comunicación masiva" (Cooke, 2009) y, con distintos énfasis, están presentes en la selección realizada.

Generación que vivió el golpe de Estado

Las imágenes que esta generación selecciona están relacionadas con sus recuerdos, es decir, con aquellas imágenes que ya se han sedimentado socialmente a raíz de su repetición, en otros medios y formatos, a lo largo del tiempo y en virtud de su propia experiencia de vida.

Son las imágenes más "salientes", las que sobresalen porque han sido más repetidas o porque son las más fuertes (en términos emocionales), las que rompen con la pauta visual narrativa ya establecida. Estas son como huellas visuales colectivas instaladas y reforzadas en el tiempo y que tienden a ser comunes y compartidas.

Las cinco imágenes que más recuerdan están vinculadas con:

La violación a los derechos humanos durante la dictadura. Son tres las imágenes asociadas a esta temática. La primera es el arresto y detención de Claudia y el asesinato de su novio Gabriel. Esta es una escena de la serie Los 80, Claudia es hija del matrimonio Herrera y su novio estaba vinculado a los grupos de oposición a la dictadura. La segunda muestra la búsqueda de Carmen Hertz y otras mujeres pidiendo por sus maridos afuera del regimiento. Esta es una escena de Ecos del Desierto y sintetiza el trabajo de distintas agrupaciones por buscar a sus seres queridos. Y la tercera recuerda las protestas, caceroleos y represión en las calles. Todas estas imágenes se vinculan con el dolor y el miedo.

El contexto socio-económico de la época. Se recuerda la crisis del 82 y sus consecuencias. Asociada a la cesantía de Juan Herrera y su amigo Exequiel y el trabajo de Ana (esposa de Juan). Está relacionado con problemas en la casa, las discusiones entre Ana y Juan, la violencia de Juan y la separación de la pareja. Todas estas en la serie Los 80. Estas imágenes están vinculadas con la sensación de inseguridad frente a un entorno que cambia muy rápido.

El anhelo de recuperar la democracia. Vinculada al recuerdo de la campaña del No. Relacionado con franja televisiva, con la utilización de televisores pequeños, con el himno y el eslogan arcoíris. Presentes en tres de las cuatro series (y una de ellas que se basa en esta etapa). Aquí son dos los sentimientos que priman: la alegría al recordar cómo se vivió la

época y la rabia por lo que ocurrió durante el periodo de transición.

Generación que creció en dictadura

Las imágenes recordadas se relacionan con lo que se ha llamado “posmemoria”, es decir una memoria tardía de segunda generación cuya conexión con su objeto o fuente está mediada no a través del recuerdo, sino a través de la representación, la proyección y la creación (Pinchevski, 2011: 261). Están relacionadas con el estímulo visual (imágenes de las series) y no con sus propios recuerdos de la época que son más bien difusos y fragmentados. La serie permite que las personas ubiquen estos fragmentos en un marco interpretativo mayor.

Esta selección de imágenes está marcada por los desafíos de heredar y dar sentido a los recuerdos de cosas no presenciadas, o de reconstrucción de tales experiencias frente al silencio, la represión o incompreensión de la primera generación (Crownshaw, 2009). Así, en general, esta generación tiende a recordar dos grandes tipos de imágenes:

1. Aquellas vinculadas con situaciones cotidianas que les permiten recordar algunas situaciones vividas.

Por ejemplo: Juan buscando a su hija Claudia (escena de Los 80). El recuerdo del “padre” es bastante común en esta generación. Se piensa nostálgicamente en esta figura protectora y segura; y las protestas, las mujeres protestando buscando a sus seres queridos. Este mismo aspecto era el que hacía insegura la calle y el espacio público.

2. y las que se vinculan con el contexto del país, es decir aquellas más bien coyunturales, **las que suelen aparecer en las noticias, los hechos más importantes que han sido presentados en distintos programas y medios.** Esto último da cuenta de una gran cultura televisiva. La televisión es parte de los recuerdos de infancia de esta generación y no puede separarse de la experiencia de la dictadura. Recuerdan la visita del papa a Chile. Que es también transmitida por la televisión de la época; la cesantía de Juan e imágenes relacionadas: cuando está fuera de la fábrica, cuando le cuenta a Ana que perdió el trabajo. Gracias a estas imágenes pueden recordar la vivencia de sus propias familias. Otra imagen recordada es la de la muerte de Gabriel, pololo de Claudia en un enfrentamiento. Se podría decir que éste es el recuerdo más político de esta generación que, en general, manifiesta su ignorancia sobre lo ocurrido durante la dictadura hasta su ingreso a la Universidad (que coincide con la campaña del No, el regreso a la democracia y el fin de la adolescencia).

Vemos así que las imágenes operan como testigos de los acontecimientos pasados (Crownshaw, 2009) pero requieren de un testimonio, un relato que es el provisto por la trama de las series y por los recuerdos de cada una de las generaciones que, en el primer caso, son recuerdos asociados a una experiencia de vida, mientras que en el segundo son retazos y fragmentos asociados al testimonio (visual u oral) de otros.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bradley, Elizabeth, Curry, Leslie, y Devers, Kelly (2007). *Qualitative data analysis for health services research: Developing taxonomy, themes, and theory*. Health Services Research, 42(4), 1758–1772.
- Braun, Virginia, y Clarke, Victoria (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Cooke, Simon (2009) “*Memoria cultural en movimiento en la contemporáneo escritura de viajes: Los anillos de Saturno de W. G. Sebald*”. En Erll, Astrid; Rigney, Ann (Eds.) *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*. (pp. 15-30). Berlin: Walter de Gruyter.
- Crownshaw, Richard (2009) “*Los límites de la transferencia: Teorías de la memoria y la fotografía en W. G. Sebald’s Austerlitz*”. En Erll, Astrid; Rigney, Ann (Eds.) *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*. (pp. 67-90) Berlin: Walter de Gruyter.
- Denzin, Norman (2001). *The reflexive interview and a performative social science*. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Feld, Claudia (2009). “*Aquellos ojos que contemplaron el límite: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición*”. En C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Freedberg, David (2010) *El poder de las imágenes*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Greene, Jeniffer (2007). *Mixed methods in social inquiry*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Landsberg, Alice (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Onwuegbuzie, Anthony, y Leech, Nancy (2007). *Sampling designs in qualitative research: Making the sampling process more public*. *The Qualitative Report*, 12(2), 238-254.
- Pinchevski, Amit (2011) “*Archivo, medios, trauma*”. En Neiger, Motti; Meyers, Oren y Zandberg, Eyal (Eds.) *On media memory. Collective Memory in a New Media Age*. (pp. 253-264). New York: Palgrave Macmillan.
- Rebolledo, Loreto (2006). *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile*. Santiago: Catalonia.
- Sautu, Ruth (2004). *Estilos y prácticas de la investigación biográfica*. En R. Sautu (Ed.), *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad partir del testimonio de los actores* (pp. 21-61). Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Schwandt, Thomas (2000). “*Three epistemological stances for qualitative inquiry: Interpretivism, hermeneutics, and social constructionism*”. En Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (eds.) *Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

¿Existen los géneros históricos en el cine chileno de ficción?

Historical Genre in the Chilean Cinema? Gênero histórico no cinema chileno?

Eduardo Santa Cruz A.*

Claudio Salinas Muñoz**

Hans Stange Marcus***

RESUMEN: En los últimos años la producción cinematográfica chilena ha tenido un crecimiento exponencial en cantidad de producciones. Esta profusión ha traído el uso del pasado histórico como materia prima para sus narrativas e imágenes. Este fenómeno ha generado debates sobre la pertinencia y las potencialidades de lo cinematográfico para ello. Uno de los fenómenos más interesantes es que a pesar de esto, el cine chileno no ha generado propiamente *géneros cinematográficos históricos*.

PALABRAS CLAVE: Cine Chileno, Géneros Cinematográficos Históricos, Historia de Chile.

La presente ponencia es producto de un proyecto, en el que hemos planteado la pregunta por la historia en el contexto del cine chileno de ficción. Dentro de ese marco nos hemos guiados inicialmente por las preguntas, ¿qué ha hecho el cine chileno de ficción con la historia de Chile? ¿Qué estrategias formales y discursivas ha generado con los discursos históricos sobre el pasado de Chile?.

Nuestro objetivo ha sido caracterizar dicha relación para exponer las diferencias y similitudes en distintos momentos del devenir de la producción cinematográfica chilena. En este texto expondremos uno de los problemas que hemos detectado, a partir de la pregunta ¿existen géneros históricos de ficción en el cine chileno? Afirmamos la ausencia de una o varias configuraciones genéricas, que es uno de los rasgos propios del desarrollo del cine a escala global desde inicios del siglo XX, aún cuando existen más de setenta títulos que abordan episodios, personajes o han sido ambientados en diferentes momentos del pasado, y más de cincuenta de ellos han sido producido en los últimos veinte años.

DISCURSO CINEMATOGRAFICO E HISTORIA

Problematizar la ficcionalidad cinematográfica con los sucesos que le dan sentido a la historia contada desde su presente, puede ponderar tres ejes macros: 1) pensarlo desde la historia y, por ende, hacerle un cuestionamiento historiográfico al tejido ficcional, que a su vez nos instala en dos problemas generales: el cine como fuente historiográfica sobre el pasado y la correspondencia de lo narrado con lo sucedido. 2) pensarlo desde la relación entre la discursividad cinematográfica y la historiográfica, entendiendo a ambas como construcciones que utilizan lo sucedido para instalar discursos que configuran algo así como sentidos comunes en mayor o menor grado en disputa sobre el pasado y 3) pensar la relación directa entre lo cinematográfico y los eventos del pasado como materia prima para construir sus códigos de representación. Nuestra investigación ha pivotado entre estos dos últimos ejes.

La discursividad cinematográfica e historiográfica para construir sus discursos despliega una serie de estrategias de verosimilitud narrativa o representacional, con el fin de consagrar interpretaciones posibles sobre el devenir, que reafirman o contradicen los sentidos comunes históricos. En el caso del cine, este genera un discurso con “derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal” (White, 2010: 218), por ello, las “secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito” (Idem: 222). Su objetivo central no es necesariamente un ejercicio verista, ni

* **Universidad de Chile**, Profesor Titular, Chile, (esantacruz@uchile.cl), ** **Universidad de Chile**, Dr. en Estudios Latinoamericanos, Chile, (claudiorsm@yahoo.com), *** **Universidad de Chile**, Candidato a Dr. en Filosofía y Estética, Chile, (hstangemarcus@yahoo.es)

la reconstrucción de las estéticas predominantes de una época específica, sino que construir un verosímil cinematográfico en directa relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas, más que la posible reconstrucción del pasado con “objetividad científica” (Metz, 1970).

En este punto es necesario hacer una precisión sobre dos dimensiones de lo discursivo: 1) el discurso es la producción de sentidos socialmente contruidos y legitimados mediante prácticas institucionales y políticas, es decir, discursos sociales como el discurso de género, el científico, el judicial, el histórico, etcétera, 2) refiere también a los modos y medios de representación que se cristalizan en películas, textos, pinturas, edificios, canciones, etcétera.

El discurso cinematográfico es parte de los sistemas discursivos de representación, “aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás” (Hall, 1998: 45), en los que se disputa abiertamente por la hegemonía interpretativa de la realidad, entendiendo que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992: 12), operando en tres formas: 1) reflectiva, cuando existe una serie de convenciones que activan a la representación como reflejo del mundo de los objetos, esa exterioridad a lo humano que constituye el mundo; 2) intencional, cuando el privilegio de la representación es el vehículo de un sentido individual o personal; 3) constructorista, el sentido que constituye la exterioridad de lo humano se construye en y mediante el lenguaje (Hall, 2010: 445).

CONSTRUCCIÓN DE VEROSÍMILES

El ejercicio central de lo cinematográfico es transformar una serie de convenciones narrativas, estilísticas y formales audiovisuales en un verosímil cinematográfico histórico, a partir del cual se generan una serie de géneros cinematográficos que colocan en su centro al pasado como excusa narrativa para pensar el presente. El problema es que la producción chilena, y en especial la de los últimos veinte años, no se ha transformado en una plataforma de construcción de géneros y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. Esto nos obligó a construir una batería de conceptos que respondiendo a la especificidad local pudiesen responder a lo siguiente: ¿El cine chileno puede hacerse cargo de la verosimilitud histórica sin haber podido constituir propiamente géneros cinematográficos históricos? ¿Cómo se enfrentan, padecen y relacionan los “sistemas discursivos de representación” del cine con el discurso histórico, concebido como esa agrupación heterogénea de saberes sociales sobre el pasado?

Planteado así, se desactiva el conflicto aparentemente central del estatuto de realidad que construyen el cine y la historiografía cuando narran el pasado; lo que interesa ya no es el grado de complementariedad, subordinación o suplementariedad entre el campo historiográfico y cinematográfico, sino cuáles son las formas específicas que lo cinematográfico despliega para su verosímil histórico y el efecto de realidad logrado.

Para responder a ello, desarrollamos una perspectiva metodológica para hacer visible los mecanismos de producción de verosímiles de las representaciones cinematográficas, a través de los parámetros para el análisis del discurso propuesto por Jäger (2003) y las perspectivas semióticas de Verón (1993), desde donde se establecen las correspondencias entre las características inherentes a las estrategias cinematográficas y las principales proposiciones de sentido del contexto social de los discursos. Se examinaron las delimitaciones temporales y tipos de conflictos, los actores históricos representados y su relación con sus representaciones dramáticas, valoración de los hechos históricos, la puesta en imagen, entre otros. Junto con ello, se estableció una caracterización de las condiciones de producción, exhibición y reconocimiento de las películas y, en relación, a los propios marcos históricos y sociales que les dan sentido a las mismas.

Estas perspectivas fueron complementadas por las herramientas metodológicas desarrolladas por Aguilar (2010), en relación a la re-construcción de las operaciones cinematográficas en las películas históricas; Zunzunegui (1989) en torno al análisis de secuencias fílmicas ejemplares dentro de una película; Burke (2003 y 2006) para identificar las fisuras entre lo histórico y lo cinematográfico y Gauthier (2008), en relación a las formas de construcción audiovisual. Desde ahí, se situó a los filmes en sus marcos histórico-culturales y sus modos de producción y se caracterizaron los aspectos estético-narrativos de los filmes con los elementos subyacentes del orden social: gusto, moda, ideología, formatos, etcétera (Casetti y Di Chio, 2007; Genette, 2009; Aumont et al. 2005). Por último, se buscó evidenciar las huellas de los imaginarios en disputa que una sociedad produce (Taylor, 2006; Castoriadis, 2007).

Se pudo determinar que lo cinematográfico vehiculiza lo histórico en torno a **tres grandes estrategias discursivas**:

A) EL COMENTARIO CONTEXTUAL: combina elementos históricos con elementos de los sentidos comunes imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos sobre un fenómeno actual. Así, un tema contingente es dotado de “densidad” histórica.

B) EL REFUERZO HEGEMÓNICO O CONTRAHEGEMÓNICO: se legitiman o desacreditan distintas versiones del discurso histórico, con el fin de representar el presente desde intereses ideológicos. De esta manera, el componente histórico de una película integra o refuerza el imaginario de un colectivo social o generacional, o como contribución a una mitología política.

C) LA SUBORDINACIÓN NARRATIVA: el objeto no es la reconstrucción supuestamente verdadera de los hechos históricos, sino la producción de interpretaciones verosímiles sobre su significado social, con fines propios de la

representación cinematográfica (crear atmósferas, dotar de ambiente, producir el efecto de extrañeza o exotismo, exacerbar lo pintoresco, etc). El discurso histórico se subordina al dispositivo cinematográfico por completo, disminuyendo de manera relevante la importancia del efecto de verosimilitud, cuyos “contenidos históricos” quedan también subordinados a los saberes sociales sobre lo propiamente cinematográfico.

EL VEROSÍMIL EN LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

A partir de esto la pregunta resulta evidente, ¿qué sucede con los géneros cinematográficos históricos? Un género en el campo del cine responde grosso modo a lo que Wittgenstein ha llamado para el lenguaje “aires de familia” (2008), es decir, una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras, que sin compartir necesariamente una esencia en común son leídos dentro de una misma clase de objetos, conceptos o problemas. Se trata de cambiar el foco de la interrogación desde lo esencial hacia lo relacional.

Los géneros establecen un mapa relacional que termina por definir su identidad, lo que asegura que no todos tengan que compartir los mismos rasgos, por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que éstas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los “aires de familia” de este grupo e identificar un género.

En términos más generales definimos algunos elementos: 1) mundo referencial o contextual compartido, 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual, 3) ritualidad o esquema básico narrativo, 4) una fetichización objetual-estética en términos psicoanalíticos. A partir de estos, se construye un conjunto de identificadores de género, lo que nos permitió puntualizar algunos aspectos que podrían caer fuera de estas grandes categorías. Un identificador de género sería, por ejemplo, el uso de ciertos tipos de música o construcción de banda sonora en momentos narrativos claves, en el caso del western estadounidense, por ejemplo, en el momento del duelo.

Trabajemos sobre un caso de género histórico nacido en Gran Bretaña en los años ochenta, el heritage film y que se difundió por Europa hasta la actualidad, y que ha sido leído como aquel en que se cifra la herencia cultural de un país específico. En el caso de Gran Bretaña, se ubica entre finales del siglo XVIII y antes de la Primera Guerra Mundial, es decir, en la segunda fase de su proyecto imperial. La ritualidad narrativa se encuentra entre otras en las sesiones del té, la práctica de los “nuevos deportes” y las reuniones sociales de las clases comerciantes-burguesas y aristócratas en un contexto de colonización imperial y de pudor moral. Por último, existe una serie de objetos o elementos reiterativos que dependen del objeto de la película: los palacetes, el menaje de casa o las vestimentas aristócratas de la época en aquellas acontecidas dentro de las islas y las vestimentas tipo explorador, las armas de fuego y estética militar en aquellas que acontecen en el imperio ultramarino.

En nuestra región ocurre algo similar con la Revolución Mexicana y el cine de ese país, especialmente durante algunas décadas del siglo XX (King, 1994). El campesino-soldado vestido de blanco con la canana de balas cruzada en el pecho; las canciones cantadas alrededor de una fogata en el campamento; la presencia de las soldaderas que acompañan a las tropas, los caballos al galope, etc.

UN CINE SIEMPRE DEL PRESENTE

En el contexto chileno, no existe ningún ejercicio similar, ni siquiera en las películas dedicadas a los procesos de la Independencia y la construcción del Estado durante el siglo XIX. Si bien durante la época del cine silente cabe la excusa de una cantidad relativamente pequeña de filmes históricos; en otros períodos como los años '40, esta presencia es casi nula y el esfuerzo se concentra en el problema entonces urgente de elaborar discursivamente una identidad nacional, que conjugara fenómenos como la acelerada migración campo-ciudad o la constitución de un sujeto popular urbano en el proceso modernizador industrializador (Santa Cruz, 2017). En los '60, asimismo, el esfuerzo discursivo del llamado cine chileno también se concentró en lo presente, en términos de jugar un rol en los procesos de cambio social estructural.

Tampoco ocurre con las películas sobre la dictadura (1973-1990), por ejemplo intentando un símil al Ostralgie film alemán sobre el pasado reciente de la RDA. Aún cuando hay una profusión de películas sobre el tema, hay una ponderación excesiva del presentismo estético, asociado a estrategias discursivas de “refuerzo hegemónico o contrahegemónico”, de ciertos discursos que organizan el devenir del presente; para nombrar algunos ejemplos: Machuca (2004), de Andrés Wood, o la trilogía sobre la dictadura de Pablo Larraín. Resulta evidente, después de las aportaciones de Rosenstone, (1997) de que toda respuesta a una pregunta sobre el pasado tiene una densidad de presente, pero también tiene una vocación de pasado que, de alguna forma, intenta dar cuenta del ojo de la época (Baxandall, 2000). En el cine chileno, eso se ve resumido en una serie de referencias objetuales y del acervo cultural mediático.

Este presentismo se constituye en la imposibilidad estructural de un ejercicio nostálgico. La nostalgia se sostiene en el reclamo emocional de algo perdido que nunca se podrá recuperar y, en el contexto del capitalismo tardío, la nostalgia ha sido una de las formas estéticas de hacer historia por fuera de la historiografía. El presentismo cultural al que ha estado abocada la producción chilena tiene sus raíces en la violencia estructural del Golpe Militar, donde el presente fue sacudido por la fuerza obtusa del acontecimiento histórico-epistémico. Esta quebradura imposibilita recordar y pensar en las formas que antecedieron al Golpe. Esta profunda fractura imposibilita reclamar la pérdida, porque ese objeto ha sido clausurado a la vista, a la memoria y los sentidos. Las prácticas de la memoria chilenas son sobre los olvidados de los efectos devastadores del acontecimiento y no de eso que estaba antes, del pasado en cualquiera de sus formas.

Ese mismo efecto acontece en la actualidad y se desprende de las producciones cinematográficas y audiovisuales en general. Por ello, cualquier evento del pasado es también una excusa para el “comentario contextual” sobre el presente. Por ello, en la ausencia plena de una estética de la nostalgia se escapa la posibilidad de configurar un género cinematográfico histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aumont, Jacques et al. (2005). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Baxandall, Michael (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, Peter (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gauthier, Guy (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gennette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hall, Stuart (1998). “Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas”, en Curran, James et al. (comps), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós. 23-61.
- (2010). “El trabajo de la representación”. *Sin garantías. Trayectorias y problemas en estudios culturales*. Hall, Stuart. Lima: Enviación-IESC-Universidad Andina Simón Bolívar. 445-480.
- Jäger, Siegfried (2003). “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, en Wodak, Ruth; Meyer, Michael (comp.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa. 61-100.
- King, John (1994). *El Carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. TM Editores, Bogotá.
- Metz, Christian (1970). “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en VV.AA., *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 17-30.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans (editores) (2017). *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Santa Cruz A., Eduardo (2017). “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940”, en Claudio Salinas y Hans Stange (editores), *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria. Pp. 57-78.
- Taylor, Charles (2006). *Imaginario social moderno*. Buenos Aires-Barcelona-Ciudad de México: Paidós.
- Verón, Eliseo. (1993). *La semiosis social*. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Wittgenstein, Ludwig (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

La historia en formato de ficción televisiva. Los usos estratégicos de lo melodramático en *Los Archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014)

Hlstory in ficcional television format The strategic uses of “lo melodramático” in *Los Archivos del Cardenal* (TVN, 2001-2014)

*Antoine Faure**

RESUMEN: El tratamiento del régimen autoritario de Pinochet y de las violaciones de los Derechos Humanos cometidas entre 1978 y 1987, que hace la serie de ficción televisiva *Los Archivos del Cardenal* no sólo plantea el problema de la memoria chilena. Permite también pensar de nuevo los formatos seriales latinoamericanos y el enfoque tradicional de los Estudios Culturales sobre lo melodramático, como lugar de representación de la experiencia de las modernidades en América Latina. A partir de un análisis cualitativo de los episodios históricos tratados en las dos temporadas de la serie, y más específicamente del uso de la música, la construcción de los personajes y elementos de realismo, esta ponencia propone de complejizar la interpretación identificando las tensiones memoriales que revela el formato híbrido de la serie (la lucha colectiva y el repliegue sobre el espacio privado familiar). Se concluye que esta estrategia formal se focaliza en las dudas sobre el acuerdo tácito sobre la transición democrática.

PALABRAS CLAVE: Series de ficción televisiva, Memoria, Historia, Melodrama, Estudios Culturales, Chile.

En 2008, en la orilla del Bicentenario de Chile (2010) y adelantando las conmemoraciones de los 40 años del golpe de Estado militar, tres ficciones televisivas, *Los 80* (2008, Canal 13), *Los Archivos del Cardenal* (2011, Televisión Nacional) y *Ecos del Desierto* (2013, Chilevisión), confrontan los televidentes chilenos a la violenta atmósfera de la represión, de las amenazas y del miedo social. Específicamente, muestran escenas de tortura y casos históricos de asesinatos políticos durante el régimen autoritario, perpetrados por las fuerzas del orden (en un sentido amplio, Carabineros, Fuerzas Armadas, y sus servicios de Inteligencia, la Dirección de Información Nacional y la Comisión Nacional de Informaciones – CNI –).

La calidad de la narración y del montaje de estos programas, nutria sin duda la rápida fidelización de los públicos. La experiencia colectiva remitía también a una comunión semanal (frecuencia del formato serial) y colegial, a través de intercambios sobre un producto televisivo posible de situar en la historia chilena reciente. En este contexto, me pregunté cómo, a partir de sus características audiovisuales, las series de ficción televisiva chilenas entraban en los conflictos de memoria sobre el período.

Las dos temporadas de *Los Archivos del Cardenal* (LAC), que se exhibían en 12 capítulos (2011 y 2014), y tratan de la Vicaría de la Solidaridad (1976), ocupa una forma de docuficción (Brandao, 2016). Se ficcionaliza hechos y eventos reales, a partir de un relato centrado en personajes inventados (pero inspirados en personas reales), pero documentado por numerosos archivos (extractos televisivos, grabaciones radiofónicas), fuentes (libros, entrevistas) y ambientado por un trabajo estético (ropa, música, imagen).

Es precisamente de este último punto que se quiere discutir en esta ponencia. A fuerza de visionar estos episodios, no se encontraba los rasgos de las clásicas telenovelas latinoamericanas (Martín-Barbero, 1992; Santa Cruz, 2003). En América Latina, han conocido un éxito de audiencia, y se han impuesto como el producto televisivo clásico. Sirven en parte de base empírica a los Estudios Culturales, debido a sus diferencias con los soap anglosajones. Si mi caso de estudio muestra otras características y otros formatos que las telenovelas, las interpretaciones propuestas por esta corriente analítica sobre la experiencia televisiva en América Latina, quedarían en discusión.

Así, se tiene que buscar la presencia o la ausencia de las características clásicas de las telenovelas y observar las diferencias o

* Profesor Asociado en CIDOC – **Université Finis Terrae**, Dr. en Ciencia política de **Sciences Po Grenoble** (Francia), Chile, (afaure@uft.cl)

similitudes entre los dos tipos de series televisivas. Con este objetivo, se usó los trabajos de uno de los investigadores más emblemático de los Estudios Culturales y más crítico del campo comunicacional: Jesús Martín-Barbero. Al rechazar una concepción vertical de la comunicación y la pasividad de los receptores que implica dicha concepción (Martín Barbero, 1998), define por objeto de estudio, los procesos audiovisuales de identificación. En su análisis, el melodrama interpela los espectadores de los productos culturales, y constituye el discurso a partir del que están representadas las múltiples vías que toma el proceso de modernización en América Latina. Las telenovelas contribuyen a que los televidentes se sientan parte de este proceso: proponen construcciones identitarias, imaginarios y espacios de reconocimiento social (Monsiváis, 2000).

Así, Barbero concibe “lo melodramático” como un repertorio de modalidades y formas que puede atravesar distintos géneros, pero que siempre muestra las experiencias de la modernidad, y de la hegemonía cultural que irradia la vida cotidiana. Dentro de estas estrategias narrativas, la corriente de los Estudios Culturales ve en el reconocimiento de ciertos espacios como la ciudad tentacular y las márgenes sociales, las coordenadas de estas modernidades latinoamericanas. En la experiencia de los espacios de modernidad, los sujetos de las telenovelas experimentan afectos excesivos que remiten a la fatalidad de las modalidades de vida moderna y a una “politicidad” de las representaciones.

Ahora bien, se apuesta que los componentes melodramáticos estarían poco presentes y muy matizados en Los Archivos del Cardenal, y que su uso sería estratégico porque ésta remite a una interpretación del fin del régimen autoritario chileno a través de la ficcionalización del autoritarismo. Para analizar LAC, se usó un enfoque cualitativo para contextualizar su “estética narrativa” (Faure, Taieb, 2015). Primero, se hizo un trabajo historiográfico sobre el contexto político, social y cultural del periodo. Segundo, se estudió de las características del objeto audiovisual, es decir las puestas en escena, el montaje y las decisiones estéticas (música, fotografía, etc.). Si la pregunta hecha por esta serie de ficción televisiva remite al presente – el problema memorial chileno –, es la lectura de la historia que aborda, y más específicamente la hegemonía de una relación social al tiempo cortoplacista, a través del uso estratégico de diferentes elementos del melodrama. Para discutir de esta idea, se analiza primero las intenciones realistas de la serie, antes de interpretar los usos de “lo melodramático”.

ESTRATEGIAS DE VEROSIMILITUD Y REALISMO MEMORIAL

Para discutir de los procesos de modernización que atraviesan las sociedades latinoamericanas, las telenovelas usan una dosis muy reducida de realismo. Por un lado, su final es improbable fuera de la ficción. Por el otro, los lugares, los eventos y las maneras con las que los personajes se vinculan no son fantasías ni tampoco ciencia ficción. Sin embargo, el trabajo del realismo de LAC le da otra dimensión. Los lugares son voluntariamente identificables, los periodos en los que se desarrollan los episodios claramente enunciados y las relaciones entre los personajes se inscriben en estos modelos que se quieren realistas. Este trabajo apunta a dar credibilidad a la representación que hace de un pasado reciente fuertemente conflictual. Entonces, rastrearé en adelante los indicios del realismo en el trabajo de memoria que propone LAC, y la intermedialidad de este realismo.

En primer lugar, la lentitud de los capítulos es una fuente de realismo porque permite sofisticar la intriga, insistiendo sobre la complejidad psicológica de los personajes. El recorte en episodios de 42 Minutos (entre los 20 minutos de los soap y la hora de telenovela) reestructura el objeto “serie de ficción televisiva”. Así, los vaivenes de cada personaje, su pertenencia social así como sus dudas interiores complejizan la realidad y muestran que ya no hay buenos y malos (héroes y villanos), sino que los ajustes cotidianos superan los determinantes ideológicos o las identidades socioculturales. El personaje de Ramón lo encarna: integrar la Vicaría se hace en contra de todo su universo, de clase alta vinculada con la élite cívico-militar (su padre trabaja para el ministro de Economía).

Las decisiones musicales remiten también a cierta lectura del pasado. Silvio Rodríguez, ícono de la Nueva Trova cubana y apoyo oficial del régimen castrista; Los Jaivas, grupo de rock’n’roll progresivo chileno comprometido en la campaña de Allende y que se autoexilia a Francia; Santiago Nuevo Extremo y Eduardo Peralta, que remiten al Canto Nuevo, este apropiación de la Nueva Canción Chilena que trata de seguir la tradición política de canciones comprometidas (Gonzalez, 2016); Violeta Parra, icona de la Nueva Canción Chilena; o Manuel García (cantante actual que simpatiza con la izquierda y participa al trabajo de memoria)... La banda sonora da un lugar importante a la música de oposición, al momento de representar los agentes de la Vicaría y sus emociones.

La música hace referencia al campo político reprimido por el régimen autoritario, y ambienta en una época. Se escuchan temas interpretados por artistas cercanos al régimen autoritario chileno o sus equivalentes latino-americanos y franquista: Paloma San Basilio, Sandro, Roberto Carlos... Todos programados en el Festival de música de Viña del Mar durante la dictadura. Se escucha, por fin, artistas solo simbólicos del periodo musical: ¡UPA!, Pink Floyd, Mocedades, Francis Cabrel ou Richard Cocciante. Más allá de la referencia contextual, el realismo surge de la manera con la que estos temas no están usados de manera diegética, sino en la escena misma, por ejemplo durante escenas de tortura (“Money”, Pink Floyd, 1973). El impacto es muy fuerte porque los testimonios de los sobrevivientes confirman el uso permanente de música durante las sesiones de tortura.

Para seguir con los elementos auditivos, la importancia dada a la radio es determinante. No solo este medio constituye la principal fuente de información, sino que el uso de la voz de Sergio Campos, en aquel entonces locutor de la estación de radio Cooperativa, permite una identificación histórica muy fuerte. Si las locuciones de radio no son archivos en sí (Sergio Campos fue grabado de nuevo, para el efecto de la serie de ficción televisiva), el realismo de LAC se expresa entonces sobre formas de “citas visuales” (Antezana, 2015): las imágenes de archivo que el televidente descubre al mismo momento que los personajes los visiona en la televisión, hacen referencia a eventos que marcaron el periodo y el destino del régimen autoritario (enveneno del ex-Presidente Frei Montalva en 1982, visita del Papa Juan Pablo II en 1986, y asesinato fracasado de Pinochet el mismo año, etc.).

Dentro los marcadores de la época, hay finalmente que tomar en cuenta la manera con la que la imagen fabrica el realismo del relato. Primero, en términos técnicos, existen, durante las dos temporadas, múltiples escenas grabadas cámaras al hombro, principalmente durante las carreras de persecución o en momentos a fuerte tensión dramática. De nuevo, aparece una gran diferencia con las telenovelas que funcionan ampliamente a partir de planos fijos. La escenografía parece extremadamente fiel a los lugares puestos en escena.

Esta intención de realismo pasa, por fin, por la intermedialidad que la ficción televisiva genera. La Universidad Diego Portales y el sitio de periodismo de investigación CIPER Chile han creado un sitio internet sobre los casos de violación de Derechos Humanos y los principales personajes históricos mostrados en la serie. Dos libros fueron también escritos, uno por cada temporada, para presentar los diferentes casos de violaciones de DD.HH. expuestos en la pantalla.

Estas estrategias de verosimilitud permiten dar credibilidad al propósito de la serie y de sus autores, así como de inscribirse en los debates memoriales. El realismo funciona entonces como una gramática que legitima la referencia histórica y garantiza la fidelidad de lo mostrado con lo pasado. El problema reside entonces en la legitimación de algunos actores y de algunos relatos que no corresponden a los análisis históricos sobre el periodo. Y es el rol de las formas melodramáticas de las telenovelas que se reconocen en Los Archivos del Cardenal.

¿EL MELODRAMA PARA DISCUTIR DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA?

En efecto, varias características remiten al formato de la telenovela: el uso diegético de la música, la multiplicación de los primeros planos así como la representación de la ciudad. Estos elementos surgen más que todo en la segunda temporada. Es una manera de enfocar la serie sobre el repliegue sobre el espacio privado familiar (tan importante para el melodrama) y de discutir por esta vía del acuerdo tácito entre elites civiles y militares que desemboca en la transición democrática. No se expresa la legitimación del proyecto transicional sino que se interroga sus temporalidades cortoplacistas.

Dentro de las características de las telenovelas, varias son claramente ausentes de LAC, precisamente en la “serialidad” (Korkoreff, 1991). La duración no es la misma, ni la frecuencia de programación; y la intriga de LAC no está sostenida ni continua, a pesar de que haya elementos de permanencia (el triángulo amoroso entre Laura, Manuel y Ramón). Varios meses separan, en la temporalidad de la serie, los episodios. El relato de LAC está orientado hacia el fin de cada temporada, es decir su desenlace en términos históricos (con el asesinato de Carlos Pedregal, padre de Laura y abogado de la Vicaría, al final de la temporada 1) así como en términos narrativos (la transición democrática que nace con el hijo de Laura y Ramón, para cerrar la segunda temporada). Al contrario, en las telenovelas, “lo que importa no es tanto lo qué sucederá al final, sino el cómo es contado a lo largo de la narración” (Santa Cruz, 2006).

Sin embargo, se encuentran también elementos visuales que comparten los dos formatos. Lo urbano está descrito a partir de la experiencia que hacen los personajes, cuando vigilan, investigan o que deben escapar a los servicios de Inteligencia. La experiencia de la ciudad está transmitida por los itinerarios que siguen en los barrios distinguidos del este de la capital, en las zonas populares del sur y del oeste o en los terrenos vacíos. La ciudad es también un territorio en el que las formas de expresiones políticas ordinarias enfrentan el régimen: en la línea de la tradición mural (Rodríguez Plaza, 2004), la serie televisiva muestra grafitis y pinturas murales de denuncia y acusación del régimen. Este trabajo visual puede incluir acrónimos de grupos políticos de oposición (FPMR) o grupos artísticos (Brigadas Ramona Parra). Las escenas que tienen lugar en las peñas son simbólicas: muestran estos lugares clandestinos, cuya entrada se hacía por códigos y contraseñas, y donde se tocaba música contestataria, a pesar de los riesgos a los que se exponía los integrantes (González Farfán, Bravo Chiappe, 2009).

El uso de la música remite también al universo de las telenovelas, en la construcción de las emociones del telespectador. Tres temas vuelven en cada episodio: el genérico, un cover de la canción “Santiago de Chile” de Silvio Rodríguez por el grupo de rock, Los Bunkers (2009); la canción “Mira Niñita” de Los Jaivas (1972); un tema no-identificado creado para la serie. Estas tres piezas musicales están usadas durante la narración, sirven de guía emocional para sostener el mensaje, según una lógica diegética (Lissa, 1959). La primera encarna la lucha, el heroísmo que consiste en oponer al régimen militar, hasta en las palabras que evocan el golpe de Estado. La segunda remite a los sentimientos de tranquilidad y de amor, un componente de lo melodramático latinoamericano que hace pasar buena parte de los conflictos a través de la representación de la familia y de los afectos (Salinas, 2015).

Desde un punto de vista fílmico, la multiplicación de los retratos y de los primeros planos que se encuentra en LAC, es también una técnica de la que usan y abusan las telenovelas. El estado de sensibilidad extremo que montan de manera fílmica, operan la incredulidad y la aversión frente a los casos presentados. Esta técnica remite a la focalización sobre el carácter aleatorio del futuro de la intriga y las incertidumbres ligadas al contexto histórico y al proceso de “redemocratización política de Chile” (Garretón, 1990).

Los casos de violaciones de los DD.HH. pierden poco a poco su centralidad, y la cronología histórica ya no se respeta: el secuestro del coronel Carlos Carreño por el FPMR (1987), precede en el orden de los episodios de la ficción el “caso de los 13”, es decir la retención de 13 militantes por los servicios de inteligencia (1976). Asimismo, están presentados de manera desordenada, episodios tan importantes (históricamente) e impactantes (memorialmente) que la Operación Albania (1987) o el caso Cutufa (1983-1989).

Lo que importa, ya no es el vínculo con la resistencia sino con la construcción del futuro. Se hace a través de un repliegue progresivo sobre el espacio privado de la familia a costo de las luchas colectivas. El último capítulo pone en escena, la reconciliación

entre Ramón y Laura, a pesar de sus desacuerdos políticos, con el nacimiento de su hijo. Si bien terminar la serie con un nacimiento muestra que lo que importa es la proyección hacia el futuro, es también una manera de focalizar el relato sobre el presente familiar. Simboliza a la vez la apertura de un nuevo período y la aparición de nuevas generaciones, estas mismas que demandan hoy un cambio de modelo. La reconciliación está representada bajo la orden a preservar el núcleo familiar.

Esta hipocresía memorial, promovida por la continuidad del modelo neoliberal, es encarnada por Mónica, la madre de Laura. Ella conoce la verdad sobre el asesinato político de su marido, y sobre los informantes que ayudaron a la CNI ("El Rucio"). Pero este caso no conoce final en la serie y simboliza las familias que se quedaron sin noticias de sus "detenidos-desaparecidos". Entonces, LAC no funciona como una pedagogía que recuerda la verdad histórica sobre episodios violentos. Su carácter melodramático permite entregar visiones alternativas sobre los desafíos y los olvidos de la sociedad actual, e interrogar el "presentismo" (Hartog, 2003) de la reconciliación, es decir un régimen de temporalidad enfocado sobre el presente y la estabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson B. (1995), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'angl. par Pierre-Emmanuel Dauzat, París: La Découverte.
- Antezana L. (2015), *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*, Buenos Aires: CLACSO.
- Antezana L. (2016a), "Memorias sociales de la dictadura chilena en la ficción televisiva", Jornadas de Sociología, "GI 2 - Ficción Televisiva y narrativa transmedia", Buenos Aires.
- Antezana L. (2016b), "La construcción ficcional televisiva del orden a 40 años del golpe de Estado en Chile: relatos visuales en tensión", "Eje temático 12: Construcción del orden y violencia(s).
- Antezana L. & Mateos J. (2015), "Ficción televisiva e Historia reciente: el caso de los Archivos del Cardenal", Jornadas de Sociología, Buenos Aires.
- Antezana L. & Mateos J. (2016), "Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (Siglo XX y XXI)"
- Arancibia J. P. (2006), *Comunicación política. Fragmentos para una genealogía de la mediatización en Chile*, Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Brandao A. (2016), "Los docudramas sobre la Dictadura en Chile: rabia, ansiedad, entusiasmo y la influencia política de las series televisivas", Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Doctor en Ciencias de la Comunicación, dirigida por Sergio Godoy E. y Sebastián Valenzuela.
- Brandão A. & Valenzuela S. (2015), "Historical Dramas, Current Political Choices: Analyzing Partisan Selective Exposure with a Docudrama", *Mass Communication and Society*, n°18, pp. 449-470.
- Bossay C. (2014), "El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia", *Comunicación y Medios*, n°29, pp. 106-118.
- Cárdenas C. (2012), "¿Cómo es representar el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del Siglo XX chileno y Los Archivos del Cardenal", *Comunicación*, 1 (10), pp. 653-665.
- Chornik K. (2014), "Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet", *Resonancia*, Vol. 18, N°34, pp. 111-126.
- Fuenzalida V. (2007), "Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva", *Fronteiras-estudios midiáticos*, vol. 9, n°1, pp. 12-22.
- Fuenzalida V. (2011). "Melodrama y reflexividad: complejización del melodrama en la telenovela", *Mediálogos*, 1(1), pp. 22-45. In <http://medialogos.ucu.edu.uy/inicio/item/23-medialogos-n%C2%BA-1.html>.
- Fuenzalida V.; Corro, P. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Garaycochea O. (2007), "Telenovelas chilenas: panorama de una escritura sometida", Primer encuentro Brasil-Chile Ciencias de la Comunicación, 2007.
- García Canclini N. (2001), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- González M. (2000), *La Conjura*, Santiago de Chile: Catalonia.
- Gonçalves, C. (2017), "La désacralisation de la Révolution des Oeillet dans la culture populaire : la question des « retournados » - « rapatriés » dans la série télévisée « Depois do Adeus » (2013)", XIV° Congrès de l'Association française de Science politique, ST56 « Quelle histoire politique écrivent les séries télévisées ? », Montpellier, 10 de julio de 2017.
- González, J. P. (2016), "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27 (1), 63-82.
- Insunza A., Ortega J. (eds) (2011), *Los Archivos del Cardenal. Casos Reales*, Santiago de Chile: Catalonia Limitada.
- Insunza A., Ortega J. (eds) (2014), *Los Archivos del Cardenal 2. Casos Reales*, Santiago de Chile: Catalonia Limitada.
- Kaufman S. (2007), "Transmisiones generacionales y luchas de sentido", *Telar*, N°5, pp. 214-220.
- Lissa Z., *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel, 1965 (1era ed.: PWM, 1959).
- Loveman B. & Lira E. (2005), *Políticas de Reparación. Chile 1990-2005*, Santiago, LOM-Gobierno de Chile-Universidad Alberto Hurtado.
- Martín Barbero J. (1998), *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gili.
- Martín Barbero J. & Muñoz S. (1992), *Televisión y Melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Merayo M. (2013), "Telenovelas and society: Constructing and reinforcing the nation through television fiction", *European journal of cultural studies*, Vol. 16, n°2, pp. 211-225.
- Monsiváis C. (2000), *De aires de familia*, Barcelona: Anagrama.
- Moulian T. (1997), *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Mujica C. (2007), "La telenovela de época chilena: Entre la metáfora y el trauma", *Cuadernos.Info* (21), pp. 20-33.
- Obregón Iturría J. P. & Muñoz R. J., "A 40 ans du coup d'Etat chilien: rémanences et enjeux mémoriels", in *Le 11 septembre chilien*, Rennes:

PUR, p. 11-37.

Ortiz R. (1997), *Mundialización y Cultura*, Buenos Aires: Alianza Editorial.

Ortiz R. (2000), *Modernidad y Espacio*. Benjamín en París, Bogotá: Norma.

Ossa Swears C. (2015), "*Le prince des images*", Quaderni, n°88, p. 83-92.

Ossandón C., Salinas C., Stange H. (2016), "*Sin armas para la crítica. El estancamiento de los estudios críticos en comunicación y los viejos debates teórico-políticos*", in Arancibia J. P. & Salinas C. (eds.), *Comunicación Política y Democracia en América Latina*, Quito: CIESPAL y Gedisa, "Comunicología Latina", pp. 37-59.

Rancière J. (2000), "Biopolitique ou politique? Entretien recueilli par Eric Alliez", *Multitudes*, n°1, Mars 2000

Rodríguez Plaza P. (2004), *La peinture baladeuse: manufacture esthétique et provocation théorique*, París: Edition l'Harmattan, Collection "L'Ouverture philosophique".

Salinas C. (2015), *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo*, Santiago de Chile: CEIBO, Universidad de Chile, Colección "Academia Abierta".

Salinas C., Stange H. (2015), "*Experimentando las modernidades latinoamericanas: estrategias melodramáticas en los filmes La Vendedora de Rosas y Pizza, Birra, Faso*", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 2015, n°29, pp. 165-179.

Santa Cruz E. (2003), *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*, Santiago: LOM Ediciones.

Santa Cruz E. & Santa Cruz L. (2005), *Las Escuelas de la Identidad*, Santiago de Chile: LOM-Arcis, "Medio impreso".

Stange H., "*El silencio no tiene pauta. Los desaparecidos de Lonquén en las páginas de El Mercurio (1978-1979)*" in Claudia Lagos (dir.), *El Diario de Agustín*, Santiago de Chile: LOM-Universidad de Chile, "Nuevo Periodismo", 2008, pp. 249-310.

Thomas E. (2014), "Questions identitaires et images médiatiques au Brésil: noirs et indiens au miroir des telenovelas", *Tsantsa*, n°18, pp. 56-64.

Fuentes

Acuña N. (2011-2014), N. *Los Archivos del Cardenal*, TVN.

Justiniano G. (1994), *Amnesia*,

Skoknic F., "*Miguel Estay, El Fanta : Las razones de un verdugo*", CIPER Chile, "Actualidades y Entrevistas", 02 de noviembre de 2007, <http://ciperchile.cl/2007/11/02/fanta/>.

Rettig R. (1991), "*Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Gobierno de Chile*", creado por el Decreto Supremo N° 355 del 25 de abril de 1990, entregado el 8 de febrero de 1991, 3 tomos.

Valech S. (2004), "*Informe de la Comisión sobre Prisión Política y Torturas*", creado por el Decreto Supremo N° 1.040 del 26 de septiembre de 2003, entregado el 28 de noviembre de 2004, 3 tomos.

www.cantoscautivos.org.

www.casosvicaria.cl.

www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/tv/bajo-rating-y-buenos-comentarios-marcaron-el-fin-de-los-archivos-del-cardenal-2/2014-05-26/095956.html



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

¿Quién va al cine en México? Configuración de las audiencias del cine mexicano

Who goes to the movies in Mexico? Configuration of Mexican cinema audiences

Quem vai ao cinema no México? Configuração do público do cinema mexicano

*Ginés Alfonso Navarro Palazuelos**

RESUMEN: El presente es un análisis de las audiencias que consumen cine mexicano y muestra un diagnóstico que sirve como base para un acercamiento más directo y próximo entre las producciones y dichas audiencias.

PALABRAS CLAVE: audiencias, cine, México, audeinces, cinema, México.

TEMA CENTRAL

Según datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016, publicado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), en el 2016 se produjeron 162 películas en México, de las cuales el 55% (94 películas) recibieron algún apoyo del estado. La asistencia a películas mexicanas en salas de cine fue de 30.5 millones en ese mismo año.

¿Qué culpa tiene el niño? Fue la película mexicana con mayor asistencia con 5.9 millones de espectadores, la comedia y/o comedia romántica fue el género con mayor asistencia al cine mexicano con 67% y fue la Cineteca Nacional la sala que estrenó un mayor número de producciones nacionales, 50 películas que representan el 56% de los lanzamientos nacionales¹.

El Producto Interno Bruto (PIB) de la cultural representó el 2.8% del total nacional, de ese valor, la industria cinematográfica representó 8.2%, mientras que el valor bruto de la producción del cine tuvo un crecimiento promedio del 5.8% entre 2008 y 2014, es decir que asedió a 4,873 millones de pesos, en otras palabras el cine representó el 0.03% del PIB de la economía nacional, lo que se traduce en que por cada peso generado por el cine, seis centavos corresponden a la remuneración de las familias, uno al impuesto sobre la producción para el gobierno y 93 a ingresos para las empresas. Podemos afirmar que el comportamiento económico del cine es casi tres veces más dinámico que el conjunto de la economía mexicana y una industria en formación con un crecimiento sostenido que merece una atención especial. Como prueba, el último año se superó el récord histórico de 1958 con 162 películas mexicanas producidas, manteniendo a México entre los 20 países con mayor producción y dentro de los tres primeros en Latinoamérica (Brasil y Argentina) de acuerdo con datos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

¿Qué sucede entonces con los consumidores o audiencias mexicanas?

Según datos del anteriormente mencionado Anuario Estadístico de Cine, en lo que se refiere al consumo, las familias mexicanas gastaron 11,224 millones de pesos en la adquisición de servicios ofrecidos por la industria cinematográfica y acuden al cine dos veces al año en promedio.

* Maestría en Comunicación. **Universidad Iberoamericana**, México. (ginesnapal@gmail.com)

¹ Independientemente de la nacionalidad de las películas, el terror fue el género cinematográfico que reportó gran parte de la taquilla en México, irónicamente son escasas las producciones de este género en el país y su exhibición a veces se limita a muestras o festivales especializados como *Mórbido* o *Macabro*

La producción cinematográfica nacional tuvo 10% del total de asistentes a salas en México y 9% de los ingresos. Los estrenos mexicanos alcanzaron 22% del total de lanzamientos, el segundo porcentaje más alto en los últimos años.

Sin embargo, la asistencia al cine tiene una marcada preferencia por el cine realizado en Estados Unidos, como queda patente en su participación en el mercado de exhibición en México, con los indicadores de asistencia e ingresos. La mayoría de los filmes conforman una oferta para un público familiar con Disney y Warner como las distribuidoras que dominan este listado de las 10 películas más taquilleras y Videocine como la distribuidora líder del país.

Entendiendo cómo afectan los fenómenos como la globalización de la cultura y los usos de la tecnología, es más sencillo entender cómo que es que las audiencias se aproximan a los fenómenos culturales/comerciales como lo es el cine.

OBJETIVOS

Es importante identificar y definir las audiencias del cine mexicano, comprender cómo afecta su acercamiento a la producción del cine, para entonces identificar quiénes son los que no lo ven y las razones por las que son excluidos.

Entendiendo al cine mexicano como una industria en crecimiento y al público mexicano con un marcado interés por acercarse a las producciones nacionales, pero con preferencia en las producciones extranjeras, este proyecto de investigación entiende la configuración de esas audiencias a través de las siguientes preguntas.

- ¿Quiénes ven el cine mexicano en México?
- ¿Cuál es su forma de acceso al cine?
- ¿Cuál es la diversidad de producciones a las que tienen acceso?
- ¿Cuáles son los sectores de la población excluidos debido a los procesos de comercialización que tiene actualmente el cine?
- ¿Cómo afecta la tecnología a la experiencia y al consumo del cine?

Para responder estas preguntas partimos entonces de la siguiente hipótesis; los factores por los que una audiencia se acerca o se aleja del cine producido en México son diversos, y tiene que ver con la facilidad de acceso al cine en sus diversas plataformas, la diversidad de producciones, la calidad de estas y las formas en las que se comercializa.

Entender quiénes ven el cine que se produce en el país, podría guiarnos a pensar en cuál es el cine que demandan y cuál es el cine que deberíamos producir, no por estadísticas o por contar con un actor o actriz en específico, sino por comprensión de la audiencia que lo consume y lo busca.

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO O DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA

En un balance sobre los estudios que se refieren a los públicos de cine, la mayoría tiene un carácter historiográfico y muy pocos hablan sobre la recepción.

Son reconocidos los estudios históricos de Aurelio de los Reyes (1983), los de enfoques más empíricos como los de Néstor García Canclini (1995) sobre consumidores y espectadores de productos culturales y los Carlos Mosivais y Carlos Bonfil (1994) sobre los públicos de cine en la Ciudad de México.

Una aproximación importante es la de los estudios del consumo cultural que implementa en El consumo cultural en México Néstor García Canclini (1993), en donde asevera que el diseño e implementación de las políticas culturales que se desarrolló a lo largo del siglo en un contexto antidemocrático, consideraba innecesarias las evaluaciones sobre su relación con las necesidades y demandas de los públicos.

En la misma orientación teórica, Ana Rosas Mantecón (2012) hace un recorrido por los estudios públicos de cine y los espacios de exhibición en México, explorando a los espectadores en el marco de la reestructuración del mercado audiovisual y los hábitos de consumo cultural.

Es común que, en las investigaciones sobre las industrias culturales, exista un enfoque teórico desde la economía política, ya que permite explicar las transformaciones que ha tenido la industria cinematográfica. Por su parte Vincent Mosco explica esta teoría de la siguiente forma (2009, p. 24), “la economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente de las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución, y consumo de recursos”. Desde este punto de vista, los productos de la comunicación como las películas y las audiencias, son los recursos primarios.

En otras palabras, la Economía Política de la Comunicación y la Cultura es un enfoque teórico que analiza las articulaciones entre la producción y consumo de productos culturales, entre ellos los del cine. En un sistema de mercado, los productores responden a las demandas de los consumidores y, al mismo tiempo, las necesidades y deseos de los consumidores son moldeados por la oferta disponible del mercado. Diferentes modos de producción determinados por contextos socio-históricos y estructurales, configuran distintos patrones de consumo y prácticas culturales entre los consumidores.

Como señala Janet Wasko, en particular sobre la Economía Política del Cine:

“La Economía Política representa una perspectiva diferente y distinta del estudio del cine, aunque no haya recibido el reconocimiento debido en el campo de los estudios fílmicos... Es muy importante destacar la relevancia de las implicaciones políticas e ideológicas de las estrategias económicas, pues no en vano el cine debe también enmarcarse dentro del contexto social, económico y político general, y debe ser criticado en la medida en que contribuye a mantener y reproducir las estructuras de poder” (Wasko, 2006, p. 101-202).

ENFOQUE:

HACER CINE EN MÉXICO

El cine en México tiene muchos caminos para encontrar financiamiento, ya sea de manera independiente, buscando patrocinios, o bien, la forma más recurrida que es a través de las políticas culturales que impulsan la producción, tal es el caso de EFICINE 189, que es un estímulo fiscal para los contribuyentes, y que se establece en el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (LISR) con el fin de apoyar la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y documental; así como la distribución de películas. Este estímulo ha demostrado ser una herramienta eficaz para levantar la producción fílmica nacional, así lo demuestra el número creciente de películas que se estrena cada año.

Roberto Girault, productor y director independiente afirma en una entrevista para la *Revista OMPI*, que la infraestructura cinematográfica de México es actualmente una de las más desarrolladas del mundo, pero la industria de cine del país sigue siendo vulnerable debido al escaso acceso al mercado y al corrosivo efecto de la piratería de películas.

A pesar de que la cinematografía mexicana parece pasar por un buen momento y comienza a consolidarse como una industria sana, no todos son optimistas al respecto, en una entrevista realizada a Marco Forte, fundador de VCS Capital, afirma que dado que el cine no es un producto barato de producir, tiene que generar rentabilidad, en especial para los inversionistas, y es difícil generar esa rentabilidad, dado que el cine que se produce en México no es necesariamente el mejor producto, sobre todo si se compara con el cine de Hollywood.

La postura del director Luis Estrada (*La Ley de Herodes*) es muy similar: Hacer cine en México, un país en perpetua crisis y en estado permanente de zozobra, es muy complicado”, así lo dijo en una clase maestra impartida en la XII edición del Festival Internacional de Cine Universitario Kinoki, organizado por los estudiantes de la Universidad Iberoamericana.

Desde la distribución y la exhibición, el cine mexicano está generando ganancias, pero lo cierto es que esas ganancias difícilmente van a llegar a quien está generando las películas o, en el mejor de los casos, esas ganancias de taquilla les llegan de forma diluida sin que representen un retorno real de la inversión, como lo afirma el director y productor Simón Bross en una entrevista para esta investigación.

LA ERA MULTIPLEX

LA DISTRIBUCIÓN Y EL FUTURO DE LA EXHIBICIÓN

Los autores del libro *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Fera, afirman que hasta la década de los ochenta el Estado mexicano patrocinaba los estudios fílmicos como los Churubusco o América, a través de Conacine apoyaba la producción, contaba con tres empresas para la distribución que eran Pelmex, Pelimex y Cimex, que operaban tanto en el país como en el extranjero, y una exhibidora, la Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima (COTSA). Ana Rosas Mantecón en su estudio *Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México* explica que las políticas privatizadoras, como estrategia intervencionista era difícil de mantener, ya que eran señaladas como burocráticas e ineficientes debido a la corrupción de los grupos sindicales. Así se privatizaron los Estudios América y se redujo el espacio de los Estudios Churubusco, las distribuidoras estatales quebraron y las salas de cine quebraron para que COTSA fueran vendida finalmente en 1993.

La acción Estatal respecto al cine se mantuvo en lo tocante al cine para efectos de conservación de acervos, la exhibición por parte de la Cineteca Nacional y una parcial porción financiera para la promoción de películas a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Con fondos escasos este organismo apoya proyectos e interviene en algunas pocas coproducciones.

La debilidad de los gobiernos de la época para negociar ante las presiones de las distribuidoras norteamericanas fue evidente, dejando a las producciones nacionales en desventaja frente a la oferta estadounidense.

Así lo describen Néstor García Canclini y Ernesto Piedras al afirmar que después de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), se puede apreciar una industrialización de la cultura, convirtiéndola en un objeto de consumo, el comportamiento, principalmente en las grandes ciudades, empieza a girar en torno a las plazas comerciales en las que se empiezan a incluir complejos de exhibición cinematográfica conformados por múltiples salas con pantallas más pequeñas que las que habitaban en los grandes palacios de antaño. Poco a poco tanto distribución como exhibición fueron evolucionando, y si al inicio se proyectaba un solo film

varias veces, después se hacían tres proyecciones que solían ser en este orden: la estelar en primer y tercer lugar, con una película que solía ser de serie B (menor calidad, presupuesto...) en segundo lugar; la permanencia era voluntaria. A lo que Román Gubern complementa *"Entonces los grandes cines, se vieron reducidos en público, por lo que sostener una sala tan grande se volvía un problema para los propietarios. Así nacieron las mini salas, multi salas, en donde la oferta de películas era mayor, aunque la permanencia ya no era voluntaria, se comenzó a pagar un boleto no solo por entrada, sino por entrada con tiempo limitado, es decir, para ver un solo film. Hoy en día, además de las multi salas, también hay multi precios, dependiendo de la sala y el horario en que se acude al cine (2D, 3D, 4D, IMAX, etcétera)"*.

Uno de los grandes avances en cuanto al modelo de negocio de la exhibición llamado Multiplex, se ha dado a través de los medios digitales como reacción al esquema que imperaba en las salas de cine: dominio del mercado por parte de unos cuantos con prácticas monopólicas o de oligopolio, lejanía de las salas de cine que fueron integradas a grandes centros comerciales en las afueras de las ciudades a las que solo es posible acceder en automóvil o servicio público de transporte, horarios fijos de las proyecciones, precios altos tanto en boletaje como en dulcería, la definición de una cartelera por parte de la compañía exhibidora, entre otros factores. Es así que plataformas digitales como la popular Netflix aprovecha estas áreas de oportunidad para generar un producto que se distingue por empoderar al espectador con la posibilidad de elegir qué quiere ver y en qué horario, si por alguna razón la proyección debe ser detenida es el espectador quien decide si puede verla otro día en otra hora e incluso verla desde un principio, a diferencia del DVD rentado que debe ser devuelto en pocas horas, y sin necesidad de comprar el producto y tenerlo como parte de una videoteca que solo quita espacio de casa (Barradas Gurruchaga, 2017).

Además, para el exhibidor resulta un gran negocio el hecho de que dos o más personas puedan ver el mismo contenido al mismo tiempo, y además utilicen sus recursos propios como electricidad, internet, mobiliario, etc. Empresas como HBO o Amazon se han sumado a este tipo de plataformas que ofrecen series y films para ver desde cualquier dispositivo con los videos conocidos como Video On Demand (VOD) Video Bajo Demanda (VBD), con la catarsis que ocasiona en el espectador un rompimiento del fenómeno o rito social de asistir al cine, al rito de acceder a una aplicación en un Smartphone, Tablet, computadora o Smart tv.

Las plataformas digitales surgidas como negocio de exhibición y las plataformas que se asentaron como redes sociales han encontrado un ámbito de exploración: la producción audiovisual. Los ejemplos más claros con Netflix y Facebook; desde su lanzamiento en 2013 *House of Cards* se ha convertido en el ariete de Netflix, en tanto que Facebook parece que comenzaría a realizar producciones audiovisuales de corta duración.

También con la evolución digital llegaron otras posibilidades de piratería, si antes los films eran grabados al interior de una sala de cine con muy mal audio, mala imagen y sombras de algún espectador, hoy es posible encontrar en el mercado de la piratería las llamadas cintas *"clonadas"* que se venden en DVD's físicamente, pero además en internet es posible encontrar sitios que ofrecen descargas gratuitas de producciones cinematográficas sin permiso de los dueños de los derechos, tanto para la distribución como para la exhibición de las mismas, tal es el caso de kickasscom.mx, sitio que fue cerrado por la División Científica de la por agentes federales en México en el año 2016.

El mercado cinematográfico está definido en parte por las exhibidoras y por condiciones de exhibición que han evolucionado con el tiempo, como la cuota de pantalla que desde hace muchos años ya exigía un número determinado mínimo de producciones mexicanas en las salas de cine, o el virtual print fee, que emulando un modelo proveniente de Hollywood para que los exhibidores recuperen los costos invertidos en la transformación de sus salas análogas a unas con las condiciones digitales requeridas, exige un fee de (800 dólares) por cada pantalla en la que un film es exhibido "...En mi opinión, productores y distribuidores seremos quienes vamos a pagar la digitalización de las salas de exhibición con esa cuota", manifestó el director de cine Everardo González" (Gutiérrez, 2012). Este pago se aplica en Estados Unidos desde 2006, en México se comenzó a cobrar a partir del 2012 con la intención de mantener esta condición a lo largo de 8 años, con un costo de 800 dólares.

La ampliación de la experiencia cinematográfica ya no es sólo palomitas, ahora son restaurantes, cafés y compras, como lo explica Nelson Carro en entrevista.

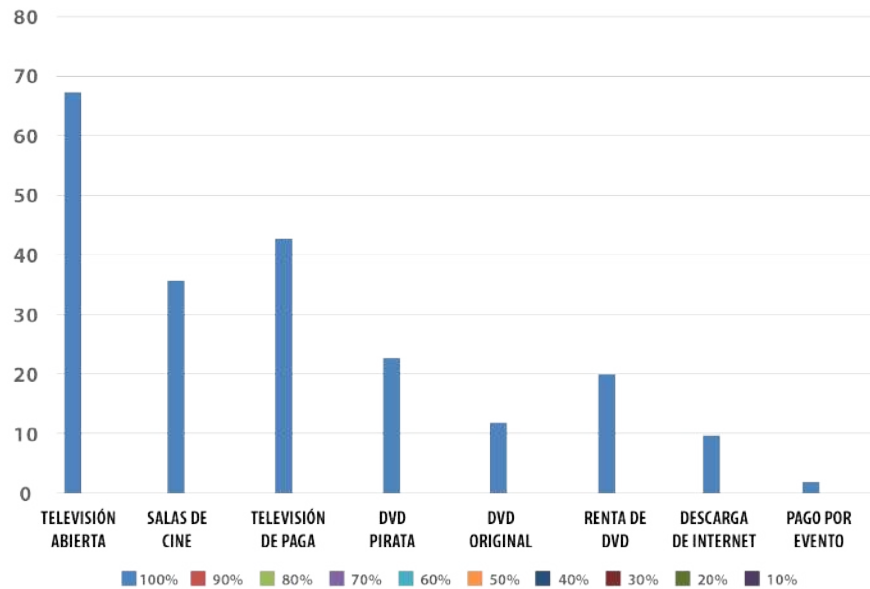
En el anuario estadístico de IMCINE 2015 queda establecido que *"...de 47 empresas que participaron en la distribución de las producciones mexicanas, 30 ya han distribuido más de una de película en los últimos años, en tanto que 17 fueron creadas exprofeso para la distribución de una sola película..."* (Barradas Gurruchaga, 2016). Para 2016 el top ten de asistencia a salas de cine incluyó producciones cinematográficas americanas con sus respectivas distribuidoras.

El periodista independiente Arturo Aguilar en entrevista para esta investigación afirma que se tienen que hacer estudios serios sobre las plataformas digitales como Filmin Latino, Cinépolis Klic² o Netflix, que incluso está produciendo sus propios contenidos y que están, de alguna manera acaparando parte de las audiencias del cine.

Es decir que las pantallas de los complejos cinematográficos no son las únicas ventanas de exhibición, ni en las que se ve más el cine nacional, según lo publicado por el Anuario Estadístico de Cine estos son los formatos en los que se ve el cine mexicano en México:

² El caso de Cinépolis claramente se acerca a prácticas monopólicas al estar presente en gran parte de la cadena productiva del cine, primero como exhibidor, luego con una plataforma digital y ahora como distribuidor.

¿DÓNDE SE VE EL CINE MEXICANO EN MÉXICO?



AUDIENCIAS

Después de esta nueva realidad en la que nos acercamos al cine de formas cambiantes y diferentes, la pregunta continúa ¿Quién ve el cine mexicano?

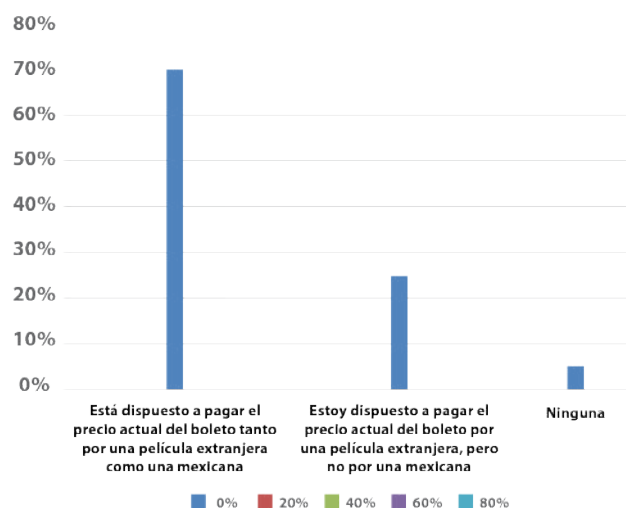
Lo primero que destaca es el crecimiento asimétrico de salas contra espectadores del cine mexicano, como lo destaca Marta Fuentes en su estudio sobre la industria cinematográfica mexicana., el público es selecto económicamente, pero invierte más en comida y bebida que en el boleto, es más importante la experiencia que la película en sí, que es la razón por la se va al cine originalmente.

Pero también, como ya vimos antes, para que una película logre la recuperación de su inversión, debe aventurarse en otros canales, lo que ha generado una nueva generación de espectadores, educados con la pantalla televisiva y más acostumbrados a los contenidos digitales, como lo resalta García Canclini *“Sólo los que crecieron con los videos tienen una relación “natural” con la pantalla televisiva y les afecta menos la diferencia con la espectacularidad de las salas”*.

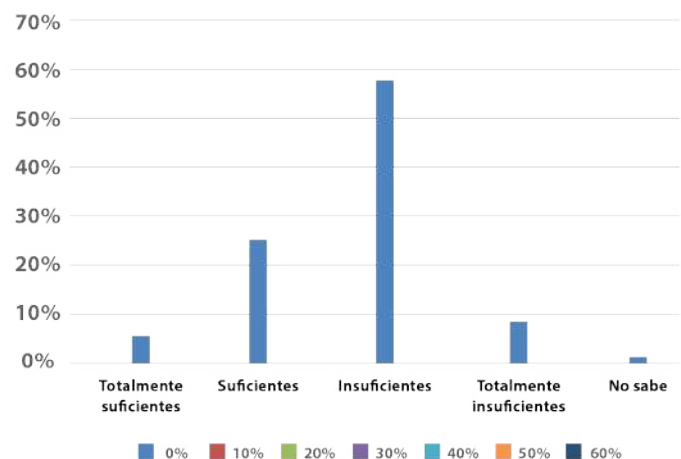
¿Cuál es la percepción que tiene el espectador nacional del cine mexicano frente al cine extranjero y cómo afecta a su decisión de ver una u otra película?

Según una investigación del IMCINE hay varios factores, el precio del boleto, la falta de variedad de películas mexicanas y la permanencia en salas , como se puede apreciar en las siguientes gráficas.

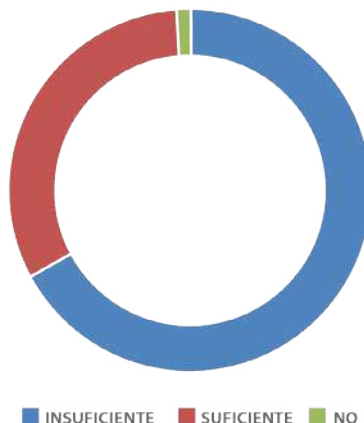
FACTOR DEL PRECIO DEL BOLETO



¿SON SUFICIENTES LAS PELICULAS MEXICANAS EN CARTELERAS?



¿CONSIDERA SUFICIENTE EL TIEMPO QUE PERMANECEN EN CARTELERA LAS PELÍCULAS MEXICANAS?

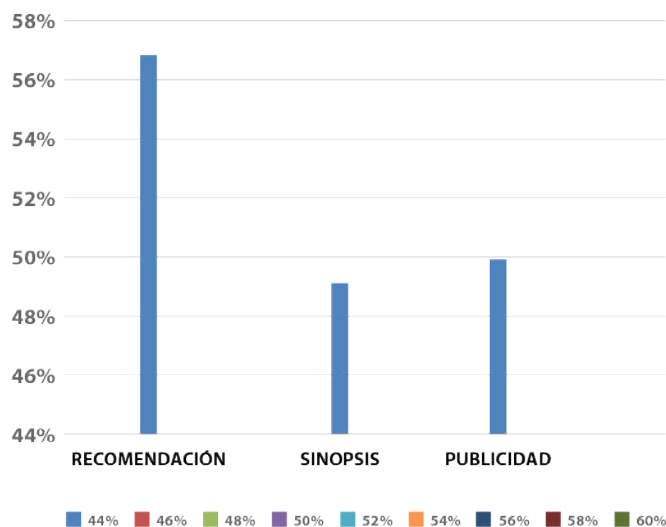


Un factor más a considerar es la razón por la que una persona elige una película mexicana para ver, que como se explica, tiene un mayor peso la recomendación que la propia promoción que se haga de la cinta.

Pero más allá de los datos estadísticos ¿Quiénes son las audiencias? Guillermo Orozco las define desde el punto de vista humano *“Las audiencias somos todos, somos sujetos capaces de tomar distancia de los medios y sus mensajes, pero también sujetos ansiosos de encontrar en ellos lo espectacular, lo novedoso, lo insólito, todo eso que nos emocione, nos estremezca, nos divierta y nos haga salir, aunque sea por momentos, de nuestra rutina y existencia cotidiana”*.

Para los investigadores hay una profunda necesidad de segmentar al público por género, por sector social, por regiones (principalmente las que mayor producción cinematográfica tienen) y hasta por su relación con las películas nacionales y las extranjeras, pero en realidad son pocos los que se acercan directamente al público, para producir cine desde el público y sus necesidades reales, ampliando su oferta y entendiendo su derecho al entretenimiento desde una perspectiva propia.

FACTORES PARA ELEGIR UNA PELÍCULA MEXICANA



Es en este tenor que los estudios se hacen sobre quienes acuden al cine, pero excluyen a quienes no pueden hacerlo. Un fenómeno reciente se suscitó desde el periodismo de entretenimiento cuando el diario digital Huffington Post publicó una nota en la que describirán como personas de la tercera edad de comunidades indígenas de Oaxaca acudían por primera vez al cine a presenciar una función especial de la cinta animada de Pixar Coco. Lo que pretendía ser una emotiva nota, terminó revelando una gran carencia, el otrora cine popular ha sido suplantado por un modelo comercial excluyente de las clases bajas.

CONCLUSIONES

- El acceso al cine en México es cada vez más elitista y excluyente. Ya sea por el precio, no sólo del boleto, sino de la experiencia completa que implica hoy en día acudir al cine, los complementos como golosinas, palomitas, refrescos y hasta comidas, e incluso el precio del boleto de estacionamiento, lo que nos hace pensar en el acceso a las salas, que al ubicarse dentro de complejos comerciales hacen que la vía más cómoda para llegar a ellas se en vehículo, complican.
- Por otro lado, estos complejos raramente se encuentran en comunidades alejadas de las grandes concentraciones urbanas, además de que los elevados precios antes mencionados alejan a las poblaciones rurales.
- Sin embargo, la televisión sigue siendo un medio de acceso a las producciones nacionales, a esta se suman las nuevas plataformas, la piratería y las descargas en Internet. No es inusual que muchos espectadores hagan comentarios como “Mejor me espero a que salga en la tele/Netflix”, aludiendo a que la calidad de la película no es suficiente como para merecer el precio del boleto.

Las ventajas que ofrecen los formatos caseros frente a la experiencia de la sala, difícilmente se compara en términos de comodidad.

- Aunque el cine mexicano tiene una gran variedad, son las comedias románticas las que logran mayor alcance, debido a que son las producciones promovidas por las grandes distribuidoras.
Al margen de los datos, son nulos los estudios de mercado que se ofrezcan como prueba a esta tendencia, en todo caso es un fenómeno que resulta de la falta de oferta de otros géneros.

BIBLIOGRAFÍA

- Carro, N. (5 de marzo de 2017). *¿Quién va al cine en México?* . (G. Navarro Palazuelos, Entrevistador)
- AlbornozL, L. A. (Marzo de 2016). *Diversidad e Industria Cinematográfica. Análisis de la encuesta del UIS sobre las estadísticas de largometrajes*. UNESCO , Instituto de Estadística de la UNESCO . Montréal, Québec : Instituto de Estadística de la UNESCO .
- Aguilar, A. (22 de Noviembre de 2017). *¿Quién ve el cine mexicano?* . (G. Navarro Palazuelos, Entrevistador)
- Barradas Gurruchaga, A. (Julio-septiembre de 2017). *México, su cine y los medios emergentes, reflexiones con Román Gubern* . Razón y Palabra , 21,3_98 , 624-638 .
- Bross, S. (10 de octubre de 2017). *¿Quien va al cine en México?* (G. Navarro Palazuelos, Entrevistador)
- Díaz, C. (6 de noviembre de 2017). Fotos: La función especial de 'Coco' para cientos de abuelitos en Oaxaca. Recuperado el 3 de diciembre de 2017 , de Huffington Post : http://www.huffingtonpost.com.mx/2017/11/06/fotos-la-funcion-especial-de-coco-para-cientos-de-abuelitos-en-oaxaca_a_23268107/
- Estrada, L. (2015). *Comunidado de prensa Festival Internacional de Cine Universitario Kinoki *. Clase Magistral (pág. 1). México : Universidad Iberoamericana .
- Forte, M. (7 de febrero de 2017). *Cartografías Cineamográficas, las rutas del cine mexicano*. (G. Navarro Palazuelos, Entrevistador)
- Fuentes, M. M. (2014). *Industria ciematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires, Argentina : La Crujía Ediciones .
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* . México , México : Grijalbo .
- García Canclini, N., & Piedras Feria, E. (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, México: Siglo XXI.
- Girault, R. (1 de Junio de 2012). *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* . Recuperado el Noviembre de 2017 , de Revista Ompi: http://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2012/06/article_0003.html
- Jant, W. (2004). *Economía Política del Cine* . Londres , Reino Unido : Blackwell Publishers .
- Orozco, G. (marzo de 1997). *Medios, audiencias y mediaciones* . Comunicar (8), 7.
- Rosas Mantecón, A. (2004). *Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México*. En A. L. (coord.), Los Retos Culturales en México (págs. 153-168). México , México : UNAM Porrua .
- Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía . (2016). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. IMCINE. México: CONACULTA.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

“Chorreando sangre por el cogote”: Representación de la violencia y el orden nacional en tres films históricos argentinos

“Dripping blood down the neck”: Representation of violence and national order in three Argentine historical films

Rosa Chalkho *

RESUMEN: La ponencia analiza la violencia representada en tres películas argentinas de ambientación histórica realizadas entre 1941 y 1945. Desde una perspectiva sociohistórica, se propone habilitar claves que permiten visibilizar la manera en que a fines de los '30 y principios de los '40, una parte de la industria cinematográfica argentina se interesa por retratar momentos centrales del pasado fundacional del país como alternativa al melodrama costumbrista predominante.

El texto intenta vincular el contexto socio político en que se producen las películas con los hitos del pasado que plasman, tomando como hilo conductor la violencia y la conformación del orden económico y político que construyó la nación en el siglo XIX, y los aspectos que aparecen aceptados o discutidos en el relato fílmico.

PALABRAS CLAVE: Violencia, Cine argentino clásico, Nación

ABSTRACT: The paper analyzes the violence represented in three historical Argentine films made between 1941 and 1945. From a sociohistorical perspective, it is proposed to provide clues that make it possible to visualize the way in which at the end of the '30s and early 40s, a part of the Argentine film industry is interested in portraying central moments of the country's founding past as an alternative to the prevailing manners of melodrama.

The text tries to link the socio-political context in which the films are produced with the milestones of the past they capture, taking as a thread the violence and the conformation of the economic and political order that the nation built in the 19th century, and the aspects that appear accepted or discussed in the filmic account.

KEY WORDS: Violence, Classic Argentine Cinema, Nation.

CINE Y NACIÓN

La puesta en cine de la historia y la política argentinas fue un tema central desde la etapa muda ficcional (1909 – 1932) y, si bien en el periodo siguiente del sonoro industrial la comedia costumbrista y el melodrama ganan terreno, la tradición de contar cinematográficamente la historia argentina se repone a principios de los '40 creando títulos altamente memorables.

Las películas de ficción histórica hablan tanto más de la época en las que fueron realizadas que de la fidelidad documental del pasado que retratan, y por esta razón se convierten en documentos directos para el estudio de sus condiciones de producción. Es posible ver a través de ellas las ideologías que las acuñaron, las posiciones de las clases sociales, los valores simbólicos y los imaginarios que representan, el pacto de dominación que refrendan o discuten y como nos ocupa en este caso la representación de la violencia como un factor constante en la historia de América Latina. Asimismo, hacer foco en esta violencia representada en el cine nos permite avizorar la manera en que se pensaba a la Nación, es decir, qué idea orden social sostienen estas representaciones.

Esta ponencia se propone analizar la representación de la violencia en tres películas argentinas de temática histórica realizadas por el estudio Artistas Argentinos Asociados y dirigidas por Lucas Demare: *La guerra gaucha* (1941) *Su mejor alumno* (1944) y *Pampa bárbara* (1945). El enfoque elegido para este trabajo se basa en las investigaciones dirigidas por Waldo Ansaldi y Verónica Giordano

* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la FADU - **Universidad de Buenos Aires**. Magister en Diseño por la **Universidad de Palermo**, Doctoranda (en curso) por la Facultad de Ciencias Sociales de la **Universidad de Buenos Aires**, Argentina. (rosachalkho@gmail.com)

CINE Y NACIÓN

La puesta en cine de la historia y la política argentinas fue un tema central desde la etapa muda ficcional (1909 – 1932) y, si bien en el periodo siguiente del sonoro industrial la comedia costumbrista y el melodrama ganan terreno, la tradición de contar cinematográficamente la historia argentina se repone a principios de los '40 creando títulos altamente memorables.

Las películas de ficción histórica hablan tanto más de la época en las que fueron realizadas que de la fidelidad documental del pasado que retratan, y por esta razón se convierten en documentos directos para el estudio de sus condiciones de producción. Es posible ver a través de ellas las ideologías que las acuñaron, las posiciones de las clases sociales, los valores simbólicos y los imaginarios que representan, el pacto de dominación que refrendan o discuten y como nos ocupa en este caso la representación de la violencia como un factor constante en la historia de América Latina. Asimismo, hacer foco en esta violencia representada en el cine nos permite avizorar la manera en que se pensaba a la Nación, es decir, qué idea orden social sostienen estas representaciones.

Esta ponencia se propone analizar la representación de la violencia en tres películas argentinas de temática histórica realizadas por el estudio Artistas Argentinos Asociados y dirigidas por Lucas Demare: *La guerra gaucha* (1941) *Su mejor alumno* (1944) y *Pampa bárbara* (1945). El enfoque elegido para este trabajo se basa en las investigaciones dirigidas por Waldo Ansaldi y Verónica Giordano sobre condiciones sociohistóricas de la violencia en América Latina (Ansaldi & Giordano, 2014) que, desde una perspectiva sociológica e histotográfica, interrogan sobre el lugar de la violencia en construcción del orden político en América Latina.

Dos elementos centrales de la perspectiva teórico- política de Ansaldi y Giordano habilitan un análisis distintivo para leer la cinematografía: por un lado, los aportes que brinda la mirada sobre la mediana y larga duración de los fenómenos. Por ejemplo, allí donde estaríamos tentados de asociar unívocamente la violencia con las dictaduras latinoamericanas de los '70 (en Argentina, prácticamente todos los análisis y estudios sobre el tema responden a films que retratan este periodo) encontramos en el periodo clásico un terreno fértil para el análisis de la categoría que, tal vez, había quedado invisibilizada por la caracterización generalista del melodrama.

La segunda cuestión es la perspectiva sociohistórica para la lectura de la violencia en las películas, es decir, el interés de dar cuenta de las condiciones materiales de producción y del entramado cultural en que nacieron estas películas y quiénes las hicieron. Metodológicamente, proponemos una lectura mediante el análisis del texto fílmico atravesada por el enfoque mencionado con la intención de evidenciar cómo un momento histórico retrató algunos hitos fundantes del pasado argentino y cómo la violencia aparece como un elemento indisoluble de la construcción del orden político y del Estado en Argentina.

Gran parte de la literatura señala la etapa del cine clásico como independiente del financiamiento y la regulación estatal, sin embargo, resultaría ingenuo no considerar las condiciones económicas y políticas de la "*década ampliada*" mediante las que el cine argentino se constituyó en una de las usinas de producción y exportación para América Latina.

La llamada *década infame* en su paleta de complejidades, plantea un especial desafío para el discernimiento de los factores y fuerzas intervinientes en la arena política y económica. En tanto que en lo político el golpe militar de Uriburu (1930) y las posteriores elecciones fraudulentas mantienen en el poder a los conservadores cancelando el pluralismo político que se había abierto en 1916, en lo económico se asiste a un fortalecimiento de las políticas regulatorias, al incremento de la obra pública y a un periodo de industrialización por sustitución de importaciones. En cualquier caso, la burguesía conserva su hegemonía económica como resultado del fenomenal diferencial producto de las tierras pampeanas. Como clase fundamental, también ejerce la hegemonía cultural, aunque no logra alcanzar la dominación en lo político (Ansaldi, 1992a). Si bien este periodo político finaliza con el golpe militar de 1943, se pueden considerar los films estrenados en 1944 y 1945 como pertenecientes a esta etapa, ya que su producción es anterior y además, porque se ubican en una franja de transición previa a la llegada del peronismo.

La emergencia de los primeros estudios cinematográficos se inscribe en estas coordenadas económicas de industrialización por sustitución de importaciones, pero con una coyuntura internacional propia de la cinematografía: la estandarización del cine sonoro en Estados Unidos a partir de 1927 y las consecuentes barreras idiomáticas que impulsan las cinematografías vernáculas. En Argentina, el cine sonoro comercial que inaugura la etapa industrial encuentra su año de nacimiento en 1933 con el estreno de dos largometrajes con sonido óptico: *Tango! de Argentina Sono Film* y *Los tres berretines de Lumiton*

A menos de una década de este acontecimiento, un grupo de principales figuras del cine de la época crea Artistas Asociados Argentinos (AAA) en 1941 con la intención de realizar un cine de temática netamente nacional, alta factura técnica y llegada al gran público, como alternativa a la comedia melodramática de escalinatas y teléfonos blancos que había predominado en la década. Enrique Muiño, Elías Alippi, Lucas Demare, Francisco Petrone, Ángel Magaña y Enrique Faustín fundan AAA inspirados en la norteamericana United Artist. (Lusnich, 2000)

La pertenencia a FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) de Homero Manzi, guionista de AAA, explica las intenciones de este cine "*como un espacio de condensación de estas ideas nacionalistas y populares que circulaban con amplitud en aquellos años*".

El punto paradójico que pone en evidencia esta lectura es que tanto la crítica católica y conservadora encarnada Pessano director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino que escribía en la revista *Cinegraf* y en las publicaciones católicas *Criterio* y

El Pueblo como la posición opuesta políticamente vinculada a FORJA coinciden en propulsar un cine histórico de valores nacionales. Sin embargo, estas contradicciones también resuenan en la categoría de “lo nacional” en la época, para la que se observan más de una visión, como por ejemplo el nacionalismo conservador clerical y militarista que rechaza a la inmigración a diferencia del democrático y liberal inaugurado con el radicalismo.

VIOLENCIA EN EL CINE HISTÓRICO: LAS PELÍCULAS DE ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS

“Avanzaron los fortines sobre una sangrienta jornada de cien años” (Pampa Bárbara)

Por razones que exceden a este trabajo, la representación de la violencia en el cine produce entretenimiento y atrae a los públicos. En una suerte de sublimación del circo romano o espectacularización de la crueldad existen géneros cinematográficos especialmente dedicados a representarla.

Por otra parte, la escenificación de la violencia en el cine ha sido motivo de grandes controversias, censuras y codificaciones, y por tanto, de creativos artilugios discursivos para simbolizar lo violento sin mostrarlo explícitamente. El código de Hays de autorregulación de la industria norteamericana (1934 a 1967) tuteló la representación del cine clásico en base a una restrictiva lista de interdicciones impuesta en pos de la “preservación moral de los públicos” basada en un cuidadoso tratamiento que el cine debía dar a la sexualidad, la religión, el delito, el lenguaje y la violencia. Entre sus preceptos se lee, por ejemplo “Las heridas deben mostrar un mínimo estricto de sangre, incluso en los films de guerra” o la prohibición de mostrar detalles de los asesinatos.

Similar clima de autorregulación se aplicó al cine argentino que, si bien no atravesaba sistemas de censura rigurosos, existía un consenso implícito en coincidencia con la enunciación clásica en acerca de lo que se mostraba y lo que no.

El film *La guerra gaucha* basada en la novela homónima de Leopoldo Lugones, sitúa su argumento en la segunda década del siglo XIX en el norte argentino y narra la participación de los gauchos en las guerras de la independencia. La película no realiza un abordaje biográfico o histórico de héroes o próceres, sino que se preocupa por rescatar a los héroes anónimos, gauchos con más coraje que recursos apoyados por las gentes del pueblo. En un reparto de roles de tipo coral los principales protagonistas mueren en la lucha, incluido un niño que hacía de correo secreto. La leyenda en los títulos finales del filme *“Así vivieron... así murieron... los sin nombre... los que hicieron la guerra gaucha”* da clausura a esta idea.

El sello melodramático de la redención está presente en la película con la conversión patriótica de Villarreal, un limeño que luchaba en las filas realistas al bando patriótico, mediada por el amor de Asunción, una dama de clase alta de provincias que apoya las fuerzas criollas.

La representación de la violencia respeta en la mayoría de las escenas, el tabú de sangre del cine clásico, y se vale de las instancias del argumento para representar la crueldad del ejército español (incendian un poblado, matan a un niño, atan y maltratan a una mujer, etc.) en tanto que los gauchos de Güemes tienen códigos nobles, cuando por ejemplo en una lucha mano a mano el capitán criollo Del Carril le perdona la vida Villarreal. Sin embargo, la película tiene excepciones con visualización de violencia explícita, como el golpe de culata sangrante en primer plano que recibe el sacristán al descubrirse que traiciona a los españoles, y la posterior escena de destrucción e incendio del poblado que coincide con el clímax narrativo del relato.

Uno de los artificios simbólicos más potentes para la representación de la violencia, sin apelar a mostrar los detalles escabrosos, es la escena central en la que los gauchos patriotas sacrifican sus caballos incendiándoles las crines para acometer en estampida sobre el campamento *“maturrango”*.

Las revoluciones independentistas habían dado lugar a una primitiva toma de conciencia de las distintas nacionalidades latinoamericanas, y habían creado un sentimiento “heroico del pasado”, primeros puntos de unión para la posible creación de los Estados Nacionales. Pero ese sentimiento era exclusivamente criollo, y “allí donde se formó una nación ésta fue una Nación Criolla”. Esto queda evidenciado, por ejemplo, en una representación coagulada de las clases sociales que la película no discute, como por ejemplo la manera en que la película muestra la estancia y casa de campo de Asunción, como unidad de producción económica en donde el trabajo, la posición y lo social están segmentados.

La representación de la violencia está bastante anclada en el lenguaje, que apela a un registro popular gauchesco para enfatizar la tensión entre los bandos enemigos, como se evidencia en estas frases representativas del diálogo que mantienen el sacristán Lucero, el sargento y el teniente Villarreal: *“Hay que menearle el sable por las costillas”* *“por cada soldado que nos maten a traición tenemos que degollar cuatro gauchos”* *“tanto lindo mozo pudriéndose panza arriba”* (10'). El registro popular gauchesco no solamente contribuye con el tono cruento de algunas escenas, sino que también aporta al dramatismo de la vida rural en contexto de guerra, como, por ejemplo, en estas líneas de una madre campesina que queda viuda al morir su marido en la lucha: *“ahora estoy seca, a este pobrecito (su hijo más chico) lo crío mamando en perra”* (33').

La distinción de clases sociales también encuentra distintos registros de violencia en el lenguaje. Los oficiales Villarreal y Castro expresan un tono menos feroz que los gauchos: *“Nosotros somos soldados con el corazón limpio de rencor y bien asentado, para matar solo en combate”* (Villarreal 11'). Aunque no por esto menos contundente: *“Aquí soy dueña, y no doy cuenta a nadie de mis actos”* refiere Asunción mientras protege al oficial realista que le encomendaron cuidar.

El sello distintivo de Lucas Demare fue su especial habilidad para retratar las dinámicas escenas bélicas presentes (en mayor o menor medida) en los tres films. Estas escenas de acción y guerra están conseguidas con una realización de gran virtuosismo fotográfico y de producción: tomas de explosiones, corridas de caballos y batallas con sables como en el montaje veloz en el que combina variados encuadres y valores de plano para construir el dinamismo del combate.

Su mejor alumno relata parte de la vida de Domingo F. Sarmiento y de la relación con su hijo Dominguito. La primera evidencia de la regulación moral del discurso es la absoluta invisibilización de la madre y de la filiación del niño (se supone que es hijo de Sarmiento y Benita Martínez Pastoriza casada con el chileno Castro y Calvo). El film biográfico se centra tanto más en los parlamentos, basados en textos de Sarmiento que pintan su figura, incluyendo sus arrebatos y arranques de ira representados por la rotura de objetos, empujones y golpes y especialmente por su mordaz lenguaje que descoloca a sus adversarios. Una de las escenas más significativas que retrata su personalidad es cuando le hace llevar un atado de alfalfa al despacho de un opositor, para tratarlo de burro, terminando la discusión con una pelea a bastonazos. Los diálogos se mantienen casi siempre en una tensión dura, como por ejemplo la escena en que un grupo de niños rompen un panfleto de Sarmiento burlándose de Dominguito: "¿quién no lo conoce al loco Sarmiento? Ahora va a ser presidente de la basura". La escena, aunque está enmarcada en una pelea de niños termina en una trifulca de bofetadas y golpes entre los chicos.

No obstante, el clímax dramático del film está dado por las escenas de la guerra contra Paraguay en las que lucha y muere Dominguito y se verifica la creciente pericia de Demare para su realización. Los polémicos motivos de esta guerra están invisibilizados o enmascarados como una causa patriótica equiparable a las luchas de la independencia, con la figura de Mitre también enaltecida.

La producción es notable, cientos de extras y considerable armamento aparecen retratados en planos panorámicos con complejos desplazamientos. El dinámico montaje permite representar la fuerza y velocidad de la batalla y en casi todos los planos (de duración breve) se muestran explosiones y muertes de soldados de los dos bandos (casi sin sangre como ya comentamos). La muerte de Dominguito está estetizada, cae lentamente, a la manera de los westerns norteamericanos, mientras porta una bandera argentina flameante en una toma en contrapicado. El tono general de la secuencia es el del valor y la entrega a la Patria y en este sentido, la representación de la violencia está sublimada mediante una construcción heroica de la muerte.

Muy distinta a las anteriores es Pampa bárbara. Ubicada históricamente en 1833 relata las incursiones del ejército enviado por Juan Manuel de Rosas para ganarle terreno al indio y correr la frontera fáctica impuesta por el asedio del malón sobre las poblaciones asentadas en el sur y oeste de la actual provincia de Buenos Aires. La película es mucho más sombría que los dos films anteriores de Demare y la violencia representada es cruda y dramática, mientras que los personajes ya no son transparentes en su entrega patriótica, sino que el deber militar está atravesado por claroscuros. El comandante Hilario Castro a cargo del Fortín de la Guardia del Toro, tiene la misión de enfrentar al indio y también mantener por la fuerza a los gauchos para evitar la desertión, aplicando castigos ejemplares a quienes son recapturados de la fuga. No obstante la traza jacobina de Castro, su vínculo con la misión militar está anclada más en la venganza personal (los indios mataron a su madre) que en lo patriótico.

Los gauchos tampoco son los de La guerra gaucha, sino que habitan su origen mestizo y según las circunstancias se fugan para reunirse con el malón con la expectativa de conseguir mujeres, aunque también son traicionados por el cacique. El tercer grupo son las mujeres (sin familia, desprotegidas o convictas) enviadas a la fuerza desde la ciudad por orden de Rosas para complacer a los gauchos y evitar la desertión. Algunas de ellas están resignadas a su destino, mientras que otras, como la protagonista, se resisten sosteniendo una armadura moral característica de la enunciación melodramática, con final de redención incluido.

Los indios forman un cuarto grupo tratado como una amenaza invisible y permanente, el otro por antonomasia. Solamente aparecen en los planos abiertos de la batalla y no hay ningún primer plano de sus rostros. Aunque el cacique Huincul es el enemigo que motoriza la trama nunca aparece visible, salvo en la escena en que apenas se ve parte de su cabellera cuando Castro sostiene su cabeza cortada luego de haberlo vencido.

Si bien los códigos morales de la representación clásica están respetados, la violencia ancla especialmente en el lenguaje, mientras que las acciones se insinúan más por el sonido fuera de campo: cuando el comandante ordena: "Al negro bájenle el lomo con veinticinco azotes" (3'45") escuchamos los latigazos, pero la cámara los toma desde planos lejanos o sin mostrar nunca detalles.

Este film expone de manera evidente el mecanismo extractivo o "cuota de sangre" impuesta a las clases subalternas que analiza Centeno (2014), no sólo por la causa independentista, sino también como en este caso, a favor de los beneficios de la oligarquía terrateniente, en donde los intereses territoriales de los estancieros de Buenos Aires aparecen vestidos de ideales de soberanía e integración territorial. El diálogo entre el personaje de Hilario Castro y el inspector ilustra esta idea:

Castro: "Cincuenta mujeres... más pasto para la voracidad de los salvajes. Ganaremos unas miserables leguas de tierra a costa de sangre y lágrimas inocentes",

Inspector: "Algunas caerán, no lo niego. Pero usted debería saber que toda conquista exige un tributo" (Pampa bárbara 11'50"). "Huincul... algún día lo traeré... pero de las cerdas y chorreando sangre por el cogote!"-

Dice el comandante Hilario Castro en el comienzo de la película enunciando la principal motivación del personaje y el tono de ferocidad que reinará en toda la película.

REFLEXIONES FINALES

Sobre el final del periodo del periodo signado por el fraude patriótico y anticipándose como clima de época al advenimiento del populismo, emerge una nueva temática cinematográfica que retoma la preocupación por los temas históricos y nacionales y logra una masiva llegada a los públicos.

Las películas históricas tienen la particularidad de revelar como una época entendió un pasado y para el caso de la cinematografía argentina este interés es doble, ya que el pasado al que se refieren las tres películas comentadas no es cualquier acontecimiento sino la manera en que se relatan las instancias fundacionales del país. El manejo del verosímil en el cine como el gran productor de sentido en el siglo XX ha tenido un alto poder ideológico en términos de relatar estos mitos de origen en los que lo heroico funciona como una vera narratio transmitiendo valores esencializados sobre lo que la nación es.

Es en el relato heroico y militarista de estos filmes donde la representación de la violencia encuentra una justificación argumental que puede ser leída como reflejo del Estado y la sociedad de la década del '30. En estas películas históricas la representación de la violencia es un elemento central que subraya la manera en que la coacción violenta fue un factor determinante para la construcción del orden político y social en América Latina (Ansaldi & Giordano, 2014).

Las películas reflejan la tesis clásica acerca del rol central de la guerra en la conformación de los Estados: *"los Estados hacen las guerras y las guerras hacen Estados"* en donde la guerra opera como factor de cohesión y de construcción de idea de Nación, tanto en las guerras de la independencia como en la guerra de la Triple Alianza, una de las pocas entre países de América Latina. Distinta es Pampa Bárbara, en donde el carácter interno de la guerra y la violencia es de acuerdo con Centeno, un signo de los problemas de estadidad en América Latina y probablemente, germen de las violencias latinoamericanas.

Otra cuestión que reflejan los films es la eficacia del poder para extraer la *"cuota de sangre"* mediante el reclutamiento, persuasivo y patriótico en algunos casos y forzoso en otros, en contraposición a la ineficacia de los Estados para la extracción de tributos fiscales, cuestión que queda por ejemplo reflejada en el rol de la hacienda o la estancia como centro de la economía y del poder (Centeno). La concentración de la tierra en pocas manos durante el siglo XIX está asociado al fenómeno del caudillismo, los dueños de la tierra son también las figuras políticas y militares. Resulta interesante cómo este orden comienza a ser en parte contrastado en Pampa Bárbara, justamente con su estreno en 1945, que anticipa el cambio político del orden conservador al orden populista, sumado al proceso de industrialización y el fenómeno social de la inmigración europea.

No obstante, los diversos estratos sociales de los que provenían los productores cinematográficos la estructura de dominación no aparece discutida, aun en las películas de Artistas Argentinos Asociados que conllevan esa intención nacional y popular, el ejercicio de la dominación se representa naturalizando un orden de clases sociales, o más bien es un orden estamental, en el que la hacienda y el territorio son el núcleo duro de la conformación de la economía. Contrariamente a lo que se tendería a suponer, el origen burgués u oligárquico de los dueños de los medios de producción (studios) no necesariamente está vinculado con una particular ideología vertida en las películas. Resulta al menos curioso, reponer la anécdota del estanciero Olegario Ferrando, dueño del studio Pampa Film que se instalaba en el set de filmación en una silla de paja mientras su peón le cebaba mate. Luego organizaba un asado para toda la troupe de la filmación de, por ejemplo, Prisioneros de la tierra (1939), un film que trata la cruel explotación del mensú en los yerbatales misioneros. Este hecho abona la caracterización de *"frívola y casquivana"* que realiza Ansaldi (1992) de la oligarquía, dedicada al ocio y al buen vivir mientras que detrás de esa apariencia sostenía el orden con mano de hierro.

Para la clase dominante que utilizó sus recursos agrarios para crear studios, el cine era un *"berretín"* (capricho), parafraseando el título de la película pionera, al que se sentían atraídos por la connotación de modernidad cosmopolita y por la admiración al star system vernáculo.

De acuerdo con Oslak *"la formación del estado nacional es el resultado de un proceso convergente, aunque no unívoco, de constitución de una nación y de un sistema de dominación"* a partir de esto podríamos preguntarnos de qué manera el cine de esta época contribuyó a afianzar y perpetuar un sistema de dominación y un imaginario de sociedad y estado, mediante la exaltación del nacionalismo patriótico, la rúbrica simbólica del orden de clases y la violencia como factor indisoluble de la vida política.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansaldi, W. (Abril de 1992). *Democracia y dictadura en la historia de la sociedad argentina*. (C. d. DAIA, Ed.) Índice para el análisis de nuestro tiempo(5), 103-136.
- Ansaldi, W. (Enero de 1992). *Frívola y casquivana, mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina*. Cuadernos del clae. Revista uruguaya de ciencias sociales(61), 43-48.
- Ansaldi, W., & Giordano, V. (2014). *América Latina. Tiempos de violencias*. Buenos Aires: Ariel.
- Centeno, M. (2014). *Sangre y deuda. Ciudades, Estado y construcción de nación en América Latina*. Bogotá: Instituto de Estudios Urbanos. Universidad Nacional de Colombia.
- Chas de Chruz (editor). (1931 - 1933). *El Heraldo del Cinematografista*. El Heraldo del Cinematografista.
- España, C. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- Fabbro, G. (2000). *Lumiton. El berretín del cine*. En C. España, *Cine argentino. Industria y clasicismo*. 1933/1956. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Félix-Didier, P. (2005). *La guerra gaucha como fuente histórica. De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral. Rosario.
- Goity, E. (2000). *Pampa Film. El sueño del ovejero*. En C. España, *Cine Argentino 1933-1956*. Industria y clasicismo (págs. 294-305). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kruger, C. (2010). *Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)*. Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti" (10), 261-281.
- López-Alves, F. (2003). *La formación del Estado y la democracia en América Latina 1830 - 1910*. Bogotá: Editorial Norma.
- Lusnich, A. (2000). *Artistas Argentinos Asociados*. En C. España, *Cine Argentino 1933-1956*. Industria y clasicismo (págs. 386-409). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lusnich, A. (2000). *La epopeya patriótica y ciudadana. Claves para una lectura histórico-social*. En C. España, *Cine argentino*. Industria y clasicismo 1933-1956 (Vol. 2). Buenos Aires: Edición del Fondo Nacional de las Artes.
- Oszlak, O. (2007). *Formación histórica del Estado en América Latina: elementos teórico metodológicos para su estudio*. (C. Acuña, Ed.) Lecturas sobre el Estado y las políticas públicas: Retomando el debate de ayer para fortalecer el actual.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Pollard, T. (2016). *Sex and violence: the Hollywood censorship wars*. New York: Routledge.
- Sevilla Soler, R. (1992). *Hacia el Estado Oligárquico. Iberoamérica 1820-1850*. (H. (. Provincial, Ed.) (11), 88-102.

FILMOGRAFÍA

- La guerra gaucha** (1942) dir. Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados
- Los tres berretines** (1933) dir Enrique Susini, Lumiton
- Pampa bárbara** (1945) dir. Lucas Demare y Hugo Fregonese, Artistas Argentinos Asociados
- Prisioneros de la tierra** (1939) dir. Mario Soficci. Pampa Film
- Su mejor alumno** (1944) dir. Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados
- Tango!** (1933) dir. Moglia Barth, Argentina Sono Film



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Revolucionarios, Dictadura Militar y música de Villa-Lobos en tres películas del Cinema Novo brasileiro

Revolutionaries, Military Dictatorship and music by Villa-Lobos in three films of Brazilian Cinema Novo

Revolucionários, Ditadura Militar e música de Villa-Lobos em três filmes do Cinema Novo Brasileiro

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim*

RESUMEN: Analisamos aspectos comuns dos filmes *O desafio*, *Terra em transe* e *Os herdeiros*: a música de Villa-Lobos, personagens idealistas em meio à ditadura e a relação desses filmes com Deus e o diabo na terra do sol (1964) por meio da música e/ou da figura do travelling e de conceitos de Walter Benjamin.

PALABRAS CLAVE: Cinema Novo brasileiro, Villa-Lobos, Alegoria.

Em três filmes do Cinema Novo brasileiro, *O desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970), feitos em momentos diferentes embora próximos da Ditadura Militar no Brasil (1964 – 1985), há como aspectos comuns a presença de personagens idealistas e da música preexistente de Villa-Lobos. Além disso, outro elemento os aproxima: as referências feitas, seja pela trilha musical, seja por elementos da linguagem cinematográfica, como o travelling, ao longa-metragem anterior de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), realizado ainda antes da instauração da ditadura. Mais ainda, tanto o elemento da alegoria moderna, quanto a concepção da História como catástrofe do filósofo Walter Benjamin (1984) aparecem de forma marcante nos três filmes, o que é bem consistente com o sentimento de desesperança do contexto histórico em que foram realizados.

Por meio de análise fílmica das sequências desses três filmes com música de Villa-Lobos, temos como objetivo relacionar esses aspectos comuns entre si. É um estudo principalmente estético, mas em que cotejamos também o contexto histórico, essencial para se entender essas produções. Para a associação com os conceitos de Walter Benjamin, lançamos mão do livro dele próprio, *A origem do drama barroco*, e de concepções de Ismail Xavier (2016) sobre filmes de Glauber Rocha.

Como afirma Guerrini Jr (2009), a música de Villa-Lobos funcionou muitas vezes no Cinema Novo brasileiro dos anos 60 como uma “alegoria da pátria”. O diretor Carlos Diegues (em entrevista a Guerrini Jr, 2009), também considera que Villa-Lobos se tornou “uma espécie de ícone musical, de som típico do Cinema Novo” (p.167) e que sua música foi utilizada na época como ilustração do contexto cultural brasileiro.

Apresentamos, a seguir, os principais resultados e conclusões.

O DESAFIO E AS BACHIANAS BRASILEIRAS: PEGAR EM ARMAS?

O desafio, de Paulo Cezar Saraceni, foi feito bem no início da Ditadura Militar brasileira (uma fase dita de “ajuste”). Nele, o jornalista e escritor de esquerda Marcelo tem um relacionamento com Ada, mulher casada com um rico industrial.

O fato de que momento diegético é também o de pós-Golpe Militar traz um sentimento de desesperança e falta de perspectiva para Marcelo, diferentemente do messianismo ao final de *Deus e o diabo na Terra do Sol*¹, de Glauber Rocha, em que, ao som de “O

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora em Comunicação e Cultura, Brasil, (luizabeatriz@yahoo.com)

sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”², o protagonista masculino corria em direção ao mar, numa imagem em travelling para a direita. Esse travelling prefigurava a revolução em sentido teleológico, embora ela aparecesse ainda como um potencial, como uma utopia³. Já durante todo o filme de Saraceni, Marcelo se questiona se deveria ou não pegar em armas.

Na primeira conversa com Ada no filme, Marcelo lhe diz que o Golpe Militar impede que eles estejam do mesmo lado, mas a música de Villa-Lobos faz, depois, uma ponte entre os dois. Nós os vemos, então, no quarto de Marcelo. Acima da cama, uma reprodução de *Guernica* de Picasso e, na parede ao lado, um cartaz de Deus e o Diabo na terra do sol com o personagem do cangaceiro Corisco (que, como considera Xavier⁴, é um “proto-revolucionário”): posteres que evocam revolução e violência.

Durante a conversa com Ada, Marcelo coloca um LP com a *Sonata para violino e piano K378* de Mozart. Ele pede, então, a Ada que fale de si. Após um corte, vemos o rosto de Ada em plano frontal, em frente ao cartaz de *Deus e o Diabo na terra do sol* com a figura de Corisco e começamos a ouvir a *Cantilena das Bachianas n.5* de Villa-Lobos, como se saíssemos por um momento do espaço diegético onde toca a música de Mozart para um outro espaço - o pensamento de Ada ou a instância autoral de Saraceni fazendo uma conexão intertextual mais evidente com o filme de Glauber.

Com efeito, a *Cantilena das Bachianas n.5 está em Deus e o diabo na terra do sol* na sequência de carícias entre Corisco e Rosa, mulher do protagonista Manoel. É um momento de leveza num filme marcado pela violência, evocado durante o encontro amoroso de Ada e Marcelo. No entanto, diferentemente do plano fixo de Ada em *O desafio*, no filme de Glauber, há *travellings* circulares (nesse momento de idílio, é significativo que o movimento seja circular e não o *travelling* contínuo e numa só direção, como no final do filme) em torno dos corpos de Corisco e Rosa, desencadeados a cada inflexão do canto do soprano.

Em seu monólogo, Ada fala que, longe de Marcelo, só se sente bem ao lado do filho, e que somente a possibilidade de encontrar-se com ele lhe permite viver sem se desesperar. Depois do monólogo, há um corte súbito de imagem e som: vemos Ada e Marcelo juntos em outro local do quarto, novamente ao som da *Sonata* de Mozart, o que reforça o caráter distinto do plano anterior.



Figura 1: plano de *O desafio*

A segunda incursão musical das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos acontece, mais uma vez, relacionada a uma fala de Ada. É o *Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4* em versão para piano. Embora esse trecho específico das *Bachianas n.4* não esteja em *Deus e o diabo na terra do sol* (há trechos dos outros três movimentos da versão orquestral dessa *Bachiana*), não deixa de ser uma alusão a ela e ao filme de Glauber.

Na sequência de *O desafio*, Ada e Marcelo estão sozinhos na casa de uma amiga. Ada relembra a Marcelo o início da relação dos dois e, quando se corta para um close do rosto da personagem, começamos a ouvir a música, como se ela evocasse, mais uma vez, a vida interior de Ada.

A música continua, vemos Ada e Marcelo andando nos arredores da casa. Chegam às ruínas de uma antiga pensão abandonada, que fora incendiada pelo próprio dono, um poeta. Embora aqui não haja uma associação tão óbvia ao tema da revolução, as ruínas, a violência do incêndio e o fato de ter sido o dono um escritor, tal como Marcelo e o protagonista de *Terra em transe*, evocam um mundo sem esperança. A relação mais evidente entre poesia e incêndio acontece logo depois do término da música, quando Marcelo encontra e lê versos contidos numa folha queimada de *Invenção do Orfeu*, poemas de Jorge de Lima.

As ruínas dessa sequência de *O desafio* e o sentimento de desesperança do filme como um todo também evocam a atmosfera do Trauerspiel (traduzido como “drama” no título, mas cuja palavra contém em si o luto, Trauer) alemão do século XVII, estudado por Benjamim (1984). A ruína no Barroco marca a transitoriedade e, sob sua forma, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.” (Benjamim, 1984, p.200).

TERRA EM TRANSE E AS BACHIANAS BRASILEIRAS: SIM, PEGAR EM ARMAS!

Como o Marcelo de *O desafio*, o poeta Paulo Martins de *Terra em transe* está imerso em dúvidas sobre o que fazer diante do iminente golpe no fictício país de Eldorado, se deve ou não pegar em armas, decisão que toma diante do golpe consumado logo na primeira sequência após os créditos.

¹ Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, os camponeses Manoel e Rosa são obrigados a deixarem suas terras e Manoel se envolve primeiro com o Beato Sebastião (que remete ao líder messiânico real Antonio Conselheiro), depois com o cangaceiro Corisco.

² Letra a partir da profecia de Antonio Conselheiro.

³ Em palestra de Ismail Xavier, ministrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 4 de março de 2015, com o título “Diálogo transnacional Brasil-México: um procedimento (o *travelling*) e seu valor figurativo em três momentos: o clássico, o moderno e o contemporâneo”.

⁴ Na mesma palestra, em 4 de março de 2015.

A relação do filme também é evidente com o longa-metragem anterior de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, que termina com as imagens do mar, utopia da revolução. *Terra em transe* abre com imagens do mar ao som de um canto afro-brasileiro, porém, aqui, não foi a prometida revolução que chegou, mas sim um golpe de Estado. Produzido durante a primeira fase da Ditadura Militar brasileira, o filme lança mão de elementos alegóricos: a história se passa no fictício país de Eldorado e sua capital Alecrim, governada pelo populista Vieira, é tomada pelas forças de Porfírio Diaz, antigo mentor do poeta Paulo Martins.

Para Xavier (2016), com a derrota dos projetos revolucionários de esquerda, a alegoria moderna, identificada por Benjamim (1984) como caracterizada pelo desencantamento e pela visão da História como catástrofe, campo de conflitos e violência permanentes, passa a ser central no debate cultural brasileiro, diferentemente da alegoria cristã, marcada pela teleologia e presente no longa-metragem anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*.

Depois dos créditos, a primeira sequência de *Terra em transe* é a do golpe. Desiludido com a capitulação do governador Vieira, Paulo Martins foge com a namorada Sara de carro, não para diante da polícia na estrada e é atingido. Começamos a ouvir um longo monólogo do protagonista (em parte voz in, e, depois voz over) e, a partir da fala “a impotência da fé”, ouvimos o *Prelúdio* (Ponteio) das *Bachianas* n.3 de Villa-Lobos.

Vemos, então, Paulo empunhando um fuzil apontado para cima, em sua agonia de morte e todo o filme vai ser um grande *flashback* do personagem. Justamente, a primeira imagem que Paulo evoca, ao som de atabaques de música afro-brasileira que calam a peça de Villa-Lobos, é completamente alegórica: Porfírio Diaz com um estandarte, representando os primeiros europeus que chegaram ao Novo Mundo, junto com figuras carnavalescas representando índios, numa evocação da Primeira Missa.

Durante o filme, há mais duas incursões musicais de Villa-Lobos. Na primeira, ouvimos a *Fantasia* (Devaneio), das *Bachianas* n.3, enquanto Paulo se questiona, junto a Sara, sobre o papel da poesia no mundo político. Ele recita poemas recheados de violência, como nos versos “Não anuncio cantos de paz” ou em “Devolvo tranquilo à paisagem/os vômitos da experiência”. A fantasia do título da peça de Villa-Lobos pode estar relacionada ao sonho de Paulo de unir a poesia à política, o que ele conclui, ao final da sequência, ser um mero devaneio: “A poesia não tem sentido [...]. As palavras são inúteis”. Um sentimento catastrófico.

O outro momento é durante a sequência do comício de Vieira, que tem início com o batuque de uma Escola de Samba, presente em cena. Aí, o volume sonoro do samba diminui até cessar, enquanto a câmera se aproxima de Paulo e Sara e passamos a ouvir a *Fuga das Bachianas Brasileiras* n.9 de Villa-Lobos, como uma alusão literal à tentativa de saída deles do meio da multidão. É como se, nesse momento, a música criasse ali o espaço do casal (Magalhães & Stam, 1977) e nos permitisse entrar no mundo subjetivo do poeta, expresso pelos seus pensamentos em voz over. Com efeito, em todo o filme, a música de Villa-Lobos se associa a Paulo e a Sara, diferentemente de outras peças do repertório de concerto (por exemplo, de Verdi e Carlos Gomes), associadas a Porfírio Diaz e outros “vilões”.

Os movimentos circulares presentes durante a primeira parte do trecho da *Fuga* de Villa-Lobos têm semelhança com os da cena de amor de Rosa e Corisco em *Deus e o diabo*, por sua vez, evocada por Ada em *O desafio* de Saraceni. Porém, aqui, os movimentos são menos da câmera e mais de Paulo e Sara.

Já na segunda parte do trecho da *Fuga*, estando Paulo e Sara junto à balaustrada, fora do cerco da multidão, voltamos a ouvir o samba e os ruídos diegéticos, ao passo em que a voz over de Paulo dá lugar ao seu diálogo com Sara. Percebe-se, aí, o sentimento do trágico. Como observa Wisnik (1983), nessa sequência, “entre a guerrilha e a festa, o carnaval político do ciclo populista, que marca a música de Villa-Lobos, atravessa e potencia, recupera a sua dimensão subjacente, que é a dimensão trágica” (p.177).

No final do filme, a sequência da morte de Paulo é reencenada (Xavier, 1993) ao som do mesmo *Prelúdio* (Ponteio) das *Bachianas* n.3 de Villa-Lobos: em toda a sequência há a retomada de planos, embora não sendo os mesmos. A música também é retomada com variações em relação ao início do filme. Nesse final, “a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido [...]. Ao contrário, preenchamos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica, seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia” (Xavier, 1993, p.32). Agora a música começa já enquanto Paulo é baleado no carro, nas palavras dele: “Não é possível esta festa de medalhas [...]”.

Diferentemente do início do filme, aqui, a música e a voz over de Paulo serão sempre acompanhadas por ruídos de tiros e sirene, com exceção do momento em que todos os sons são silenciados para ouvirmos o discurso inflamado de Diaz no meio do delírio de Paulo. Para Xavier ⁵, é um discurso barroco, em diálogo com o contexto do *Trauerspiel* alemão evocado por Benjamim (1984).

Os tiros, além de evocarem, no delírio de Paulo, a sua luta contra Diaz, são também símbolo da violência de todo o filme, numa justaposição sonora explicada pelo próprio Glauber Rocha (1981): “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra [...]. Não é uma canção no estilo ‘realismo socialista’, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave” (p.87).

Paulo Martins é um Marcelo que pegou em armas. Mas o sentimento é de catástrofe, que culmina com a morte do protagonista. Mesmo assim, diferentemente da hesitação constante de Marcelo, Paulo deixa um vislumbre de revolução ao final.

⁵ Observação feita em palestra na Universidade Federal Fluminense, em 14 de agosto de 2017.

OS HERDEIROS E INVOCAÇÃO EM DEFESA DA PÁTRIA: A CAPITULAÇÃO

Os herdeiros foi filmado em 1968-1969, mas, por problemas com a censura, foi lançado somente em 1970. Pertence, portanto, a um período de intensificação da Ditadura Militar brasileira, muitas vezes referido como um “golpe dentro do golpe”. O filme, na verdade, tem um escopo temporal bem maior, indo de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder até a tomada do poder pelos militares, ocorrida em 1964 ⁶.

Seu personagem principal é Jorge Ramos, um jornalista que se casa com a filha de um fazendeiro durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e, depois, a partir da volta de Vargas à presidência em 1951, permanece sempre ligado ao poder, apesar das mudanças políticas, fazendo todo tipo de aliança e traições. A peça de Villa-Lobos *Invocação em defesa da pátria* está presente desde os créditos até o final do filme em vários momentos.

Diferentemente dos dois filmes anteriores, o protagonista dos *Herdeiros* não é um revolucionário, embora na juventude tenha pertencido ao Partido Comunista e acredite no governo republicano de Getúlio nos anos 1950, mesmo tendo sido preso por ele durante o Estado Novo. Além disso, o filme começa com a narração over do velho fazendeiro monarquista, sendo, de certo modo, também descrito do ponto de vista dele. Essa diferença em relação aos filmes anteriores e as ambiguidades do personagem Jorge Ramos são corroboradas por aspectos da peça de Villa-Lobos.

Há também relações intertextuais com os filmes de Glauber Rocha. Por um lado, é um personagem secundário, o filho mais velho de Jorge Ramos (Joaquim), um dos “herdeiros”, que vai mostrar um ímpeto revolucionário, evocado também pela figura do *travelling*, lembrando, nesse aspecto, a corrida de Manoel em *Deus e o diabo na terra do sol*. Por outro lado, o filme é permeado tanto pelo sentimento catastrófico quanto por momentos de alegoria moderna, como *Terra em transe*.

A peça de Villa-Lobos, para soprano, coro misto e orquestra, foi escrita em 1943, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, para quem o compositor trabalhava. É definida como um “canto cívico e religioso” e a letra é de Manuel Bandeira, em que podemos observar o louvor à natureza e à liberdade, com uma prece contra os horrores da guerra (o governo de Getúlio já havia declarado guerra contra os países do Eixo), além de uma evocação de Canaã, a terra prometida do povo judeu, resvalando um sentido messiânico mais próximo da alegoria cristã - como considerada por Xavier (2016) em *Deus e o diabo*.

Embora grande parte do filme se passe na Era Vargas (a rigor, de 1930 a 1945, mas também durante o governo de 1951 a 1954), tal como observa Guerrini Jr (2009), Diegues não utiliza a peça nessa parte do filme, em que se daria uma função referencial mais simplista da música ao tempo da ação diegética. Depois de sua presença nos créditos iniciais, a próxima incursão da música de Villa-Lobos só acontece sobre a cartela “21 de abril de 1960”, o dia da fundação da nova capital Brasília.

Além disso, segundo Carlos Diegues, Villa-Lobos esteve relegado até a sua “redescoberta” pelo Cinema Novo por ter trabalhado para Vargas (era o “som do Getúlio”) e, nos anos 70, seguindo uma lógica semelhante, ficou associado à Ditadura Militar, que utilizou sua música em propagandas (Guerrini Jr, 2009, p.170 - 171). Assim, sendo retirada do seu contexto original, a música adquire cores épicas e, ao mesmo tempo, vira um apelo de socorro pelo que acontecia no Brasil desde o Império (referido na fala do fazendeiro do início do filme), sempre em prol dos interesses de oligarquias poderosas, tal como afirma Diegues em entrevista a Guerrini Jr (2009):

A música de Villa-Lobos [era] como uma declaração de socorro [...]: só Deus pode resolver essa parada aqui. Eu acho lindo esse texto do Manuel Bandeira, um texto hiperbólico [...] que tem esse caráter excessivo que o filme precisava ter. [...] A Invocação em defesa da pátria era muito ligada àquele momento mais nacionalista e mais parafascista do governo Getúlio Vargas. A gente sabia disso. [...], é uma coisa muito tropicalista nesse sentido: o uso de certos elementos que originalmente têm um valor e que você transforma num contexto novo em que você está colocando. (p.140).

A terceira incursão da música vem logo depois da segunda, quando vemos Jorge Ramos, de costas, com as mãos dadas com a amante, andando em direção ao Palácio da Alvorada (sede da presidência da República), enquanto ouvimos as exortações do antigo patrão de Jorge, Alfredo Medeiros (fora de campo), em prol de que juntem forças. A câmera inicialmente acompanha Jorge e a amante (interpretada por Odete Lara), até que, num corte, um plano conjunto (fixo, mas com alguns ajustes) mostra os dois à direita do quadro. Medeiros aparece à esquerda, olha para o público, continuando sua argumentação, num modo de encenação brechtiano, semelhante à realizada por Glauber Rocha em *Terra em transe*. Depois disso, Medeiros se junta ao casal ao fundo, ficando à direita deles. Pela esquerda, na mesma linha, vem o personagem interpretado pelo ator francês Jean-Pierre Léaud ⁷, que recita um texto em francês e anda até parar de costas à esquerda do plano.

Tal enquadramento fixo nos lembra os que Xavier (2016) associa à alegoria moderna em filmes de Glauber Rocha, como *Terra em transe*. Como explica o autor, a alegoria é tradicionalmente um modo de denunciar os códigos da representação, havendo uma tendência ao excesso e a justaposições grotescas. Com efeito, tudo nessa encenação remete à alegoria: a roupa verde e amarelo de Odete Lara entre os dois homens (Jorge e Medeiros) de smoking, num indício de conciliação entre os dois, a presença do francês (como o “estrangeiro amigo” da letra da música), personagem excessivo, numa declamação inflamada de um texto que termina com

⁶ Não há menção a essa data no filme. De todo modo, a deposição do presidente João Goulart em 1964 pode ser inferida da fala de um amigo do personagem Joaquim: “o presidente foi deposto e já deixou o país

⁷ Tanto Léaud quanto Odete Lara trabalharam em filmes de Glauber Rocha da época

“la capitale de l’espoir” (a capital da esperança), enquanto, na música, soprano e coro terminam juntos cantando “a glória do nosso Brasil”, isso tudo num filme realizado numa época de extrema desesperança com o acirramento da Ditadura Militar.

Vemos também uma teatralidade semelhante à observada por Xavier (2016) nos filmes de Glauber Rocha, em que há uma delimitação da cena, separando-a de seus arredores, “para que ela possa constituir ‘o lugar alegórico’ acolhendo as forças especiais que nela agem e se condensam” (p.7, tradução nossa). De maneira semelhante a *Terra em transe*, em *Os herdeiros*, a cena política se organiza a partir de traições e intrigas de gabinete, assim como no drama barroco analisado por Benjamim (1984), e muitos desses momentos são marcados por tais enquadramentos e delimitações da cena. Benjamim (1984) explica que, no drama barroco, a “história migra para a cena teatral” e esta é, em geral, ligada à corte, sendo que, nessa cena delimitada, “o movimento temporal é captado e analisado em uma imagem espacial” (p.115).

Um enquadramento semelhante e demarcação da cena estão também ao som da música de Villa-Lobos no final do filme, no enterro de Jorge Ramos. Além disso, outros momentos dessa peça musical marcam evocações dos dois filmes de Glauber (*Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol*), assim como sua relação com teleologia por meio da figura do *travelling*.



Fig 2: imagem da fundação de Brasília em *Os herdeiros*

O primeiro se passa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, visto em *Terra em transe* na coroação de Porfirio Diaz, momento em que Xavier (2016) destaca a alegoria. Em *Os herdeiros*, é a sequência em que a viúva do Professor Maia (intelectual de esquerda que pedira em vão a Jorge Ramos que lhe salvasse da prisão pela ditadura) mostra a Joaquim um revólver e, com toda a calma, atira a queima-roupa em David, o filho mais novo de Jorge. A viúva faz aquilo para que Joaquim (do filme de Diegues) e Paulo (do filme de Glauber) se sentem impotentes: um ato de violência atingindo o pai (em *Terra em transe*, Diaz é um pai espiritual para Paulo Martins). Assim, logo depois do enquadramento fixo e do assassinato de David pela viúva, a música de Villa-Lobos se inicia, além de sons ruidosos de tiros e gritos, que funcionam como mais uma referência à sequência de *Terra em transe*.

Na continuação da música, vemos, em seu gabinete e também num enquadramento fixo e delimitado, Jorge Ramos, a mulher e a amante, Joaquim e o personagem do conselheiro, que lhe sugere se candidatar para uma vaga no Senado. É, mais uma vez, a figuração da política de portas fechadas, com exclusão do povo, como no drama barroco.

Logo após o término da música, Jorge Ramos encontra Jorge Barros, seu velho companheiro do Partido Comunista, com quem discute uma possível aliança. A sequência termina com Jorge Barros dizendo “Você está certo, Jorge Ramos, mas, um dia, o povo...” e levantando o braço com o dedo indicador apontado para cima. Quem retoma essa proposição messiânica, porém de forma totalmente atravessada, é Joaquim, que é visto correndo para a direita, acompanhado por um *travelling*, ao som da *Invocação*: Diegues relembra, com isso, a proposição teleológica de Deus e o Diabo na terra do sol e a corrida do protagonista Manoel. Porém, Manoel e seu *travelling* são para a esquerda e nos levam até o mar. Já o *travelling* de Joaquim é na direção contrária. O personagem, embora com algumas aspirações ideológicas, tem como real objetivo desmascarar seu pai, como constatamos em sua afirmação após a briga com Jorge Ramos: “É preciso que o filho triunfe sobre o pai para que o tempo flua e a História se faça”.

Como observa Guerrini Jr (2009), *Os herdeiros* é um filme marcado pela falta de esperança e que “não vislumbra a possibilidade de uma solução pela luta armada” (p.140), daí o contraste de todas as sequências – e desta em especial – com as palavras da letra da música. Longe da alegoria cristã e da teleologia estão a corrida de Joaquim e o *travelling* que a acompanha. Pelo contrário, o sentimento de Joaquim está bem mais próximo ao de catástrofe, tal como o de Paulo Martins. Como ele diz no bar, numa sequência seguinte, ao personagem de Léaud: “Eu vim pelo nojo da História. Como é possível viver...” Outra sequência de “corrida” de Joaquim e *travelling* acontece após o suicídio do pai: ele corre para frente, em direção à câmera, marcando uma diferença fundamental em relação ao *travelling* de *Deus e o diabo*: não há aonde chegar ou qualquer expectativa. Mais do que a presença do sentimento catastrófico em Paulo Martins, Joaquim vai além em sua desesperança, capitulando perante o poder estabelecido, assumindo a herança do pai.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamim, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Guerrini Jr, I. (2009). *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.
- Magalhães, M. R. & Stam, R. (1977). *Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo*. In R. Gerber et al, Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro*: Alhambra/Embrafilme.
- Wisnik, J. M. (1983) *Getúlio da paixão cearense*. In J. M. Wisnik & E. Squeff, O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, I. (2016) *Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha*. IdeAs, 7, printemps-été.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Reflexividad audiovisual: Una aproximación al Metacine-video en América Latina

Treflexivity audiovisual: An approximation to Metafilm-video in Latin America

*Mauricio Rivera Henao**

RESUMEN: Este texto aborda el pensamiento de la imagen en el cine y el video desde el concepto de Metacine-video, para dar sentido a los usos de los medios técnicos y los contenidos en el audiovisual, a través del análisis de teóricos de la filosofía, el arte y la comunicación, en contrapunto con producciones referentes de algunos directores latinoamericanos, con el objetivo de presentar un panorama de época de la reflexividad del audiovisual en el devenir de la cultura de América Latina.

PALABRAS CLAVE: Representar, audiovisual, comunicación.

ABSTRACT: This text deals with the thought of the image in movies and video from the Metafilm-video concept. In order to give sense to the use of technical means and contents in audiovisuales, we analyze the theoreticians of the philosophy, the art and communication, counterpoint in referencing some directors latin americans, with the aim of presenting an overview of the period of audiovisual reflexivity of the development of the culture in Latin America.

KEY WORDS: Representation, audiovisual, communication.

TEMA CENTRAL (ESTÉTICA DE LA IMAGEN EN EL CINE LATINOAMERICANO) (CONVERGENCIA DEL CINE CON OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES).

Pensar el audiovisual en la actualidad implica comprenderlo como un archivo dispuesto al libre acceso en nuestro momento y contexto social, para así cuestionar su mediación, como en el caso de la interacción con la cámara, el ordenador, e interfaces de edición y creación, al igual que, en relación con la línea histórica que se dibuja en los diversos momentos en los que el audiovisual se define en su marco de representación cultural.

El concepto de *metacine* nos permite establecer el sentido que tiene en nuestra época la reflexividad de la imagen en el cine y el video, pues si bien, el concepto solo alude al cine, es en el video donde encontramos en América Latina, un mayor campo de problematización y aplicación de los intereses de las categorías de metacine, por lo tanto proponemos la relación metacine-video y así incluir en el área disciplinar, las expresiones estéticas que convergen al cine desde otros medios audiovisuales.

Nuestro análisis aborda desde algunos postulados teóricos de la filosofía, el arte y la comunicación, las categorías de metacine y su mediación como territorio de reflexión, para así, dar cuenta del valor atribuido a la representación autoreflexiva del audiovisual, en algunas producciones de cine y video latinoamericanas, con el ánimo de proponer un panorama de época del pensamiento del audiovisual en nuestro continente.

OBJETIVOS

Establecer las diversas categorías del *Metacine* y analizarlas en algunas producciones audiovisuales latinoamericanas.

Identificar la transversalidad del Metacine y su sentido estético con otros medios como el video y la televisión, en algunas producciones latinoamericanas.

Presentar desde el metacine-video la tensión entre -los contenidos y los medios- de los audiovisuales referentes, para poder así, proponer un panorama de época de los intereses representativos de la reflexividad del audiovisual en Latinoamérica.

* **Docente de la Universidad Católica de Pereira**, Colombia, Magister en Diseño y Creación Interactiva de la Universidad de Caldas, Colombia, (mauricio.rivera@ucp.edu.co)

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO

Es necesario aclarar que el antecedente representativo del metacine se encuentra en la literatura, en el momento en que el audiovisual implica citar a relatos pasados del mismo u otro autor, pues “la *cita* es una práctica literaria definida” (Genette, 1989, p. 18). Lo que nos permite enlazar una narración pasada a la actual –citación–, de otro autor o de sí mismo, en el caso del cine es de interés de la diégesis o relato, y la observación-reflexión de ese relato, posibilita comprender cómo vemos lo que pasa en la pantalla (Genette, 1989, p. 317).

Desde la citación en el metacine se construye conocimiento al enlazar una referencia o relato al motivo de representación de primer orden, ampliando así la sumatoria de capas de significado por cada cita. El sentido del metacine que subyace a su expresión, y con lo que al interpretante le representa, constituye una parcela de interés de los modos de utilidad y comprensión del pensamiento en el cine y el video. La observación del –sí mismo–, de quien interpreta, en el reflejo que la autoconciencia del audiovisual ocasiona, nos lleva a preguntarnos por la estructura mediática y discursiva de la imagen en movimiento, en cuanto a sus posibilidades de interacción con el otro, con el mundo, con el propósito de edificar un panorama de análisis de la reflexividad audiovisual en el contexto audiovisual latinoamericano.

La reflexividad del audiovisual a través de diversas epistemes, plantea el sentido por los contenidos narrativos y los usos de los lenguajes mediales, lo que permite visibilizar en Latinoamérica un panorama común de intereses en el campo sociológico o antropológico de los relatos, sobre la pregunta por el uso del lenguaje como forma de traducción y problematización de su marco tecnológico, respecto a sus razones técnicas, por consiguiente culturales.

Lo anterior configura un campo problemático por establecer, *la reflexividad del audiovisual en Latinoamérica*, de manera que, iniciamos por presentar a continuación las principales categorías del metacine. Lo hacemos a través de algunos postulados teóricos y producciones de cine y video que citan a otros medios como la televisión o la fotografía, puesto que encontramos útil comprender que la citación audiovisual se presenta en otros formatos, como posibilidad discursiva de las necesidades estéticas del contexto latinoamericano.

METACINE-VIDEO

El metacine ha estado presente en la cultura fílmica desde sus inicios y solamente hasta el año 1987 se le nombra en la primera edición de la revista francesa *Vertigo*, por parte de Jacques Gerstenkorn, explicando su estructura a través de dos grandes subcategorías: la reflexividad cinematográfica y la reflexividad fílmica.

La primera surge como señalamiento al sistema de la industria audiovisual, inmerso en la apuesta argumental de la película. El apareamiento de su producción o la cita a la pantalla corresponde a dar cuenta por su proceso de creación y recepción. (Canet, 2014, p. 21), como se puede constatar en el cortometraje colombiano titulado, *Agarrando pueblo* del año 1979, codirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo, en el cual el relato –diégesis presenta la falsa producción de un documental acerca de la pornomiseria en la ciudad de Cali. La diferencia en el color de las tomas del falso documental dentro de la narrativa del cortometraje, acentúa la tensión entre la grabación del dolor humano como estrategia geopolítica “a través de una mayor referencialidad de contexto”, práctica a la que alude Nelly Richard al abordar el arte latinoamericano y “la politización de los contenidos” (Richard, 2006, p. 115). La citación a la producción de un falso documental en el corto argumental permite además, exponer cómo se desarrolla y se representan algunos paradigmas de los roles del mundo del cine, desde el uso del lenguaje audiovisual y su relevancia en el contexto colombiano.

La segunda, la reflexividad fílmica, establece una lógica de citación a la historia del cine apropiándose del archivo audiovisual, por esto es más hermética que la subcategoría anterior pues indica revisar un estado del arte del cine e implica conocer su saber específico, para citar referencias de otros filmes y narrar a través de ellas (Canet, 2014, p. 21). Gerard Genette coincide desde sus postulados a dicha citación fílmica, como “hipertextualidad cinematográfica (hiperfílmica)” (Genette, 1989, p. 195), en referencia a la película de Woody Allen titulada *Play it again, Sam*, en la cual se citan escenas y se reproducen diálogos del filme de Michell Curtiz titulado *Casablanca*. Otro ejemplo de la reflexividad fílmica o hiperfílmica, lo encontramos en la película titulada *NO La alegría ya viene* del año 2012, dirigida por Pablo Larraín, en este filme chileno se retoman escenas y protagonistas de la campaña televisiva contra el régimen de Augusto Pinochet, del año 1988. Desde la edición se relacionan las citas a la televisión con el desarrollo narrativo de la película, que es grabada con una cámara de época para así mantener el sentido estético de la década de los ochentas.

A partir de ésta primera nominación del metacine de la reflexividad cinematográfica y la reflexividad fílmica, existen otras maneras de analizar sus variables como: “Lo homofílmico como cita a la misma reflexividad fílmica de la película, como un flash back” (Thibaudeau, 1998, p. 16). Esta forma de citar se puede constatar en la obra de video del artista nacido en Chile y que reside en Colombia, Mario Opazo, titulada *Jardín de Luz* del año 2010, la cual propone el relato desde el registro de su jardín-territorio, a través de una cámara profesional y la animación de miles de imágenes capturadas con un escáner. El escáner se presenta en los primeros minutos tomados con la cámara, como parte de las composiciones, en las que los diferentes tonos y matices de la luz en horas del día y la noche, moldea la tensión elocuente entre lo autónomo de la naturaleza y del dispositivo inmerso en el paisaje. Vemos al escáner como un elemento más de la fauna y flora.

La obra se divide en dos actos y es en el segundo donde se presenta la animación de capturas del escáner, con un interés por conocer el campo formal y conceptual, pues el lenguaje audiovisual evidencia la comprensión de los dispositivos ópticos de captura

y proyección, tecnología de época que el artista utiliza como elementos narrativos en la representación digital de la naturaleza. Es en este acto dónde la cita homofilímica se presenta, pues las escenas con la cámara que ya habían citado la presencia del escáner en el paisaje, discurren con la animación de imágenes del escáner, rememorando la naturaleza capturada, de forma tal que, cada elemento escaneado se reconoce en las tomas de la cámara, estableciendo no solo la citación al dispositivo electrónico de producción de imágenes, sino además, al reconocimiento de los elementos del jardín-territorio, como aspectos narrativos unidos a la presencia del artista y de su padre, ambos presentes en la obra.

La obra de éste artista contiene en sí misma la reflexividad cinematográfica y fílmica: La primera como evidencia de la producción audiovisual, del uso y postulado de la luz en la construcción de la imagen en movimiento –cámara y escáner- y su relación con lo sonoro, también producido por él y evidente en las escenas de instrumentos que él interpreta en su filme. La segunda, la reflexividad fílmica, a partir de su cita al archivo del alunizaje de 1969 en relación con el video digital de su propio jardín-territorio, por parte de dos chilenos, padre e hijo, exiliados por el régimen de Pinochet. De igual manera, su cita homofilímica se interpreta como reflexividad fílmica, al ser las imágenes de la fauna y flora capturadas por la cámara y el escáner, las que se citan reiteradamente en las escenas, para señalar el sentido dialéctico entre clasificar y archivar en algoritmos, lo autónomo y autoregurable de lo natural, como autoreferencia de la tecnificación de la representación de la naturaleza en la cultura contemporánea, que es en definitiva uno de los intereses de la obra de éste artista.

De otro lado y con el propósito de identificar un panorama mayor, García-Manzo postula tres subcategorías de metacine que bien podrían agruparse en las dos iniciales fundantes de Gerstenkorn. Sin embargo su investigación en el tema nos obliga a analizar sus tres variables que son: el cine como tema fílmico, el cine como discurso reflexivo de sus propios mecanismos expresivos y por último la intertextualidad en la gran pantalla. (García, 2012, p. 54). La primera de ellas, el cine como tema fílmico, puede entenderse para García como la reflexividad cinematográfica de Gerstenkorn. Esta clasificación en García aborda entre sus aspectos más importantes, el “proceso de un filme”, como lo es la ficción de personajes que representan actores o directores, y las proyecciones y momentos claves de la historia del medio del cine. (García, 2012, p. 54)

La segunda categoría de García “el cine como discurso reflexivo de sus propios mecanismos expresivos”, “da cabida a aquellos ejercicios fílmicos que transgreden las convenciones de la narración clásica a través de diversos mecanismos y con intensidad variable para proponer una reflexión sobre sus propios medios expresivos” (García, 2012, p. 73). Un ejemplo de ello es *One Year Later*, del director argentino Sebastián Díaz Morales del año 2001. Ésta obra problematiza el tiempo de la imagen en movimiento al ser producida desde un rollo de película fotográfica, que desde la secuencia de sus fotogramas narra un recorrido por la ciudad de Johannesburgo. La superposición de imágenes, la escritura sobre el rollo y la producción sonora, problematizan el recurso audiovisual del tiempo, al estructurar relatos por capturas fotográficas y del espacio narrativo, en la tensión de quien relata y cómo compone el relato con la edición de los rollos fotográficos que están grabados por un cámara fija.

La última categoría de García “de “intertextualidad”, entendida grosso modo como la presencia de un texto en otro texto, al arte cinematográfico” (García, 2012, p. 77). Nos lleva a recordar la segunda categoría de Gerstenkorn de reflexividad fílmica, puesto que ambas presentan su particular interés en las conexiones entre el recurso de un referente fílmico pasado, para introducirlo a un nuevo relato audiovisual como “cita cinematográfica”.

En gran medida las características de la reflexividad audiovisual vienen de la ruptura entre los grandes relatos y sus industrias, propiciados por la divergencia a los intereses hegemónicos. El director audiovisual en referencia al metacine, apuesta por edificar una dimensión poética de la cultura visual de época sobre el medio expresivo y lo representado, dimensión que expande la categoría de cine al video y la fotografía, como ejemplificamos en páginas anteriores, puesto que, si bien la producción fílmica latinoamericana es amplia y valiosa, son pocas las películas que abordan las categorías de metacine. Por lo anterior hemos propuesto en los análisis anteriores la relación metacine-video, pues es desde el video donde encontramos problematizaciones más significativas en relación a la citación audiovisual y al pensamiento de los medios en Latinoamérica. En este sentido y como condición inequívoca al resultado dado por la suma de las “prestaciones técnicas” y los contenidos en el arte cinematográfico, Rancière argumenta que debe subsistir un “tejido sensible”, así:

Para que haya arte, es preciso que un esquema estético mantenga unidas las dos competencias, la materia sobre la cual se ejercen y la que producen, y las haga converger en la producción de un nuevo tejido sensible. (Rancière, 2009, p.225)

Es desde el video en específico, donde el tejido sensible se evidencia en el discurso de los medios y los relatos. La reflexión sobre los propios medios expresivos obedece a un movimiento periférico al centro de la industria audiovisual. La infraestructura tecnológica de producción de imágenes a bajo costo como en la película de Morales y Opazo, define el carácter personal y reflexivo del que hacer audiovisual y la apuesta por la definición de nuevos rumbos estéticos frente al medio del cine, desde el video, la animación y la fotografía, propiciando una ruptura particular a las maneras tradicionales de creación.

Preguntarse por el sentido del metacine-video como eso que subyace a la comprensión de lo representado, nos lleva a la referencia que el filósofo Gilles Deleuze da por el sentido en la representación, como eso que está dentro y fuera de lo representado y que por la naturaleza de las formas de expresión no se refleja solamente en la integridad de lo que se asemeja (Deleuze, 2005, p. 106). El sentido en el caso del metacine-video está en develar la cultura visual de una época, acerca de cómo nos pensamos y representamos, permitiendo reflexionar los usos culturales del audiovisual para éste caso, en América Latina, a partir de formas de citación fílmica y de reflexión técnica.

Es importante comprender las características de representación del metacine-video para acercarnos a los propósitos visuales de nuestra época, y poder entender el contexto de reflexividad del audiovisual latinoamericano.

METODOLOGÍA DE ABORDAJE

La metodología de investigación es cualitativa, tipo estudio descriptivo, el cual se propone establecer categorías del metacine-video y su relación con otros medios de interés al campo de reflexividad audiovisual latinoamericano. El estudio presenta los autores fundantes a partir del análisis hermenéutico de fuentes primarias y secundarias de áreas del conocimiento como la filosofía, la comunicación y el arte, para poder así, presentar estudios de caso de directores referentes en el contexto latinoamericano.

TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS:

OBSERVACIÓN:

El análisis fílmico comprende un gran número de producciones latinoamericanas que desde la década de los años setenta es de nuestro particular interés. Para éste texto solo presentamos algunos de ellos al ser sus películas, acordes a nuestra construcción de sentido en la investigación.

DIRECTORES:

Pablo Larraín, Sebastián Díaz Morales, Carlos Mayolo, Luis Ospina y Mario Opazo.

ANÁLISIS HERMENÉUTICO Y ESTUDIOS DE CASO:

Corresponde a la indagación teórica de los campos disciplinares, enmarcada en los directores referentes del audiovisual en América Latina.

PRINCIPALES RESULTADOS, CONCLUSIONES

Pensar el audiovisual en este momento histórico comprende atribuirle al desempeño del dispositivo de producción y/o captura, un rol determinante por sus condiciones digitales y de fácil acceso. La resolución de la imagen, la textura, el tamaño de los dispositivos, sus usos y sus lenguajes, son ahora motivo de los discursos del audiovisual, como pensamiento implícito acerca de los medios, siendo motivo de las apuestas narrativas de profesionales o no y permeando el discurso estético.

De igual manera, se puede observar una conciencia generalizada fuera de la industria cinematográfica, de los usos de las citas audiovisuales que constituyen las características del metacine, por ejemplo, en las interfaces de comunicación como en Facebook donde se trasciende la pantalla tradicional, así como su estructura compositiva, en apropiaciones de videos o filmes, ahora en recortes y gif animados para adecuaciones narrativas particulares. Es el caso de la escena de la película titulada "Pulp Fiction" de Quentin Tarantino del año 1994, en la que John Travolta personifica a Vincent, quien entra a un espacio específico que se ha transformado en miles de variantes de lugares en los que cada usuario de la red social hace de Vincent, el protagonista de su video, para cuestionarse por estar confundido y desconcertado.

Podemos comprender entonces que, a partir de la citación cinematográfica-videográfica y la reflexión de los propios mecanismos expresivos de creación, el metacine-video ocupa el contenido de los filmes analizados de Mayolo, Ospina, Larraín, Opazo y Morales como parte vital del relato de sus obras, al cuestionarse los modos de creación de imágenes y sus usos en las pantallas. En ellos encontramos un campo problemático correspondiente a las categorías expuestas de metacine en convergencia con otros medios como el video, la animación y la fotografía. Al inicio del texto propusimos ampliar el concepto de metacine, a metacine-video para incluir las producciones en América Latina que piensan el audiovisual desde sus características de reflexividad técnica y de contenidos, puesto que son pocos los largometrajes en los que se apliquen características de citación fílmica y que planten asuntos de su propia producción, y mucho menos los que se atreven a transformar las estructuras narrativas o piensan de otra manera los lenguajes mediales de su realización.

En América Latina interesa mas la politización de los relatos fílmicos que la reflexión acerca de los lenguajes contemporáneos de producción audiovisual, la indagación para encontrar películas que se inscribieran en las categorías de metacine demostró una ausencia significativa en la cita fílmica y en el cambio o reflexión de las maneras de producción audiovisual. Es importante resaltar que desde el video el panorama es más activo, por parte de cineastas y artistas del video y la instalación, lo cual implica tener presentes razones económicas y políticas mas afines al contexto continental, puesto que su acceso, manejo y divulgación es menos compleja que la del cine, y en la cultura audiovisual de América Latina aún prevalece un interés social y divulgativo del cine que de entrada niega la reflexión de su lenguaje y uso, lo cual permite extender el pensamiento acerca del audiovisual a otros medios además del cinematográfico, y así comprender que en nuestro continente se presentan experiencias significativas, como las propuestas, que ubican la imagen en movimiento en un estado del arte más allá de los relatos hegemónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Canet, F. (2014), *"El Metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación"*, disponible en : <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=239>, recuperado: 7 de Marzo de 2017 .
- Deleuze, G. (2005), *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, pp.348.
- García – Manzo, A. (2012), *(Séptimo Arte)2 Intertextualidad filmica y metacine*, España, Pygmalión Edypro S.L, pp. 135
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, España, Ediciones Taurus, pp. 520.
- Rancière, J. (2011), *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, pp 312.
- Richard, N. (2006), *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: S. Marchán, *Real/Virtual en la estética y las teorías de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Thibaudeau, P. (1998), *"Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice"*, disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/42250>, recuperado: 8 de Marzo de 2017. Banda aparte. (9):10-17. Thibaudeau, Pascale.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Intermedialidades: Cine latinoamericano y otras artes Cine y Tango (1990-2010). Representaciones, mercado y política

Marisa Iris Alonso*

RESUMEN: Tango, danza, música y cine en un contexto socio-político definido por las reglas del modelo neoliberal de la década del '90 en la Argentina, son los ejes que guían la mirada para analizar el film *Tango, no me abandones* coproducción argentino-española de Carlos Saura.(1998). El objetivo de la presente comunicación es aportar conocimientos sobre las características de las producciones cinematográficas sobre el tango y sus vínculos con el mercado en el periodo que va desde los '90 hasta el 2010. La película de Carlos Saura apunta a capitalizar el éxito alcanzado por espectáculo teatral- musical *Tango Argentino* estrenado en París en noviembre de 1983 y que recorrió el mundo fascinando a todos los públicos. Saura vuelve a recoger el desafío, como ya lo había hecho en otras ocasiones, de convertir una danza popular en objeto de consumo global.

PALABRAS CLAVE: Cine, tango, mercado, neoliberalismo.

Tango, danza, música y cine en un contexto socio-político definido por las reglas del modelo neoliberal de la década del '90 en la Argentina, son los ejes que guían la mirada para analizar el film *Tango, no me abandones* coproducción argentino-española de Carlos Saura.(1998) que recibió innumerables premios ¹.

El objetivo de este trabajo es avanzar en la tarea de establecer relaciones posibles entre las características de las producciones cinematográficas en torno al tango en los años que van desde los '90 hasta el 2010 y sus vínculos con el mercado. La hipótesis que aquí desarrollo es que Carlos Saura aspira a que el espectador identifique las huellas del éxito alcanzado por el espectáculo teatral- musical *Tango Argentino* estrenado en París en noviembre de 1983 y en Broadway en 1985 y que permaneció en cartel por lo menos una década recorriendo el mundo.

Con relación a los aspectos estéticos, en el film la cámara intenta, insistentemente, mostrar la pasión y la sensualidad del tango-danza, asociado a una provocación de emociones y deseos. El uso de luces y sombras, la presencia de la música y la utilización de la imagen (los zapatos, el sonido del taconeo, las manos de un pianista, los primeros planos de los rostros de los bailarines, etc) son recursos sobreutilizados para lograr ese objetivo. La película recorre en escenas parte de la historia del tango y de la Argentina dentro de un set de filmación.

El director apela al espectador a lo largo de todo el rodaje convocándolo a observar lo que ocurre mientras se filma una película, mostrando una realidad que se desarrolla fuera del set pero que está ligada a la que se despliega en el argumento de la misma. Este recurso permite reflexionar sobre los vínculos entre lo ficcional y lo real en el marco del denominado nuevo cine argentino.

El presente trabajo es parte de proyecto de investigación que se desarrolla en la Universidad Nacional de Quilmes sobre Cine, estética y política: representaciones audiovisuales de la historia argentina (1940-2015) y se encuentra en su etapa inicial

* Profesora de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. (alonso.marisai@gmail.com)

¹ Ganadora de:1999 – Asociación de cronistas cinematográficos de la Argentina, Mejor fotografía para Vittorio Storaro; 1998.Premio Goya por mejor sonido; 1998 - En el Festival de Cannes Gran premio técnico para Vittorio Storaro, 1999 - American Choreography Awards, para Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola y Ana Maria Stekelman. 1999 - San Diego Film Critics Society Awards, Mejor película extranjera para Carlos Saura; 1998 - Madridimagen, premio de audiencia para Carlos Saura y Mejor fotografía para Vittorio Storaro ; 1999 - Italian National Syndicate of Film Journalists, Mejor fotografía para Vittorio Storaro. Y obtuvo las siguientes nominaciones: 1998 - Premios Oscar a la Mejor película de habla no inglesa; Premios Globo de Oro a la Mejor Película de habla no inglesa; 1998 - Premios Goya, Mejor fotografía para Vittorio Storaro; 1998 - Camerimage, Premio Rana de Oro para Vittorio Storaro; 1999 - Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la Mejor Película; 1999 - Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor Revelación Femenina a Mía Maestro; 1999 - Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor Montaje a Julia Juaniz; 1999 - Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor Música a Lalo Schiffrin; 1999 - Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor Dirección Artística/Escenografía a Emilio Basaldua; 1999 - Premios Cinematográficos José María Forqué, Premio a la Mejor Película

NEOLIBERALISMO, TANGO Y MERCADO

"(...) podemos utilizar el cine-sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y el dinero- para pensar los cambios que se sucedieron en la década del '90" (Aguilar,G 2010:9)

La década del '90 fueron años de notables transformaciones tanto a nivel global como a nivel nacional. Los cambios políticos, económicos y tecnológicos afectaron la esfera de lo público como de lo privado. La reformulación del rol del estado, las transformaciones en las funciones del mismo sumado a la presencia casi permanente de las tecnologías y las nuevas formas de lo audiovisual afectaron no sólo a las imágenes cinematográficas y su forma de narrar sino también al consumo que se realizaba de las mismas.

La instalación durante estos años, de una lógica del predominio del mercado también tuvo su correlato en el cine que produjo una gran cantidad de películas cuyo interés más notable era acceder precisamente a ese mercado. Este, imponiendo sus reglas de juego impulsó, a menudo, relatos cinematográficos que se asociaron a la historia política de la década.

Mientras que en los años '80, los films buscaban responder a la cuestión de la identidad nacional hurgando en el pasado reciente, en los 90 se apela a otras formas de la identidad más vinculada a lo global que a lo local². Justamente, uno de los tantos efectos de la globalización está asociado a un relativo nivel de desarraigo e imperio de lo efímero cuya consecuencia es una búsqueda de identidades comunes que se fortalecen en torno a la cultura y lo cultural.

La profundización de los procesos propios de la globalización, la desterritorialización del poder, el desmantelamiento y la reconversión de las instituciones públicas, impactaron y transformaron los procesos creativos. En la Argentina, eso se tradujo- entre otras cosas- en la desaparición de una gran cantidad de salas de cine: todo lo cual permite hipotetizar que además durante estos años se operó una modificación en la función social del cine³. Es decir, que hablamos de un periodo histórico en el cual no solo se producen cambios en los modos de exhibición sino que también hay una transformación en la composición del público.(Andermann, J 2011) Los 90 significaron además la aparición de un nuevo circuito de exhibición para los filmes que encontró en los festivales determinado tipo de público, de crítica y de recepción y que se convirtió en un mecanismo más como trampolín hacia el mercado global. Distintos autores (Cérdan Los Arcos,J 2004; Gomez Gonzalez,A 2005) observan que estos circuitos de circulación y distribución parten de unas representaciones muy concretas provenientes de centros específicos que tienen su propia mirada sobre lo que se puede definir como un tipo de identidad cultural. Estos mismos autores señalan que son a priori estos circuitos de distribución de películas los que configuran la red de usos y consumos de un determinado film.

Los festivales a los que estamos haciendo mención y los consumos que estos promueven tienen que ver con una espectacularización de la cultura y una asociación entre esta y los medios de comunicación que, por lo general, convierten a estos eventos en actividades de gran impacto mediático (Devesa Fernandez, M.2006).

El film de Carlos Saura, puede ejemplificar algunas de estas cuestiones, que observan los distintos autores: en un contexto de crisis en la industria cinematográfica local, en octubre de 1998 estalla un escándalo como consecuencia de la decisión de que Tango no me dejes represente a la Argentina ante la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood"⁴, para competir por el Oscar al mejor film hablado en idioma extranjero⁵. Este hecho confirma que hubo la determinación por parte de algunos sectores de la industria local de hacer lobby para que la película llegue al mercado internacional promoviendo un tipo de consumo cultural vinculado al mercado global.

Consideramos a los años '90 como años en los cuales, *"(...) el arte no es aquello que se resiste sino que llega a pautar comportamientos y se convierte en un terreno en el que la política y las finanzas intervienen para darle forma"* (Aguilar,G 2010: 208).

RELACIONES PELIGROSAS. ARTE Y NEGOCIOS

Tango No me dejes es el sexto film musical de Saura, en todos los anteriores como en este, la danza y la música ocupan el lugar más importante mientras que el relato queda desplazado⁶.

Acerca de las producciones musicales de Saura, dice Millan Barbosa: *"(...) al estudiar cada forma musical para hallar posibles marcas discursivas asociables, desarrollo Carlos Saura su propio y manierista discurso audiovisual musical trágico, caracterizado principalmente por una síntesis estética del sistema enunciativo filmico en virtud de cuyo minimalismo se simplifican los motivos y las maneras de plasmarse formalmente"* (Millan Barbosa, 2011:120)

² Durante esos años en la Argentina el partido que tradicionalmente se había arrogado la representación de lo popular, implementó políticas neoliberales. De a poco, fue imponiéndose la reformulación de una identidad política asociada al peronismo tradicional que fue reemplazada por una más lábil cuyas vinculaciones estaban en el mercado internacional.

³ El pico más bajo de salas cerradas fue en 1992 con solo 280 salas en funcionamiento y la recuperación de esta situación recién se produjo a finales de la década con las multisalas y los cines de los shoppings. En 1997 había 589 salas en funcionamiento, 830 en 1998 y 990 en 1999. (Aguilar, G. Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Santiago Arcos Editor, 2010, Buenos Aires, pag.197)

⁴ La Nación, 13 de febrero de 1999 en <http://www.lanacion.com.ar/127835-elogios-para-tango-en-los-ee-uu> visitada el 11/12/17

⁵ El conflicto alcanza incluso dimensiones judiciales por un enfrentamiento entre Lita Stantic y el representante legal del INCAA, por las declaraciones a la prensa de la productora y directora que acusaba de lobby a distintos sectores vinculados a la industria cinematográfica. Estos aspectos serán desarrollados en un próximo trabajo sobre el tema de la distribución y el consumo de los filmes y su relación con los festivales internacionales.

⁶ Nos referimos a las tres películas que realizo junto a Antonio Gades para difundir el Flamenco: "Bodas de Sangre""Carmen" y "El amor Brujo". A las que le siguieron "Sevillanas" en 1992 y en el 1994 "Flamenco"

La incorporación al elenco de la película de Saura de muchos de los artistas que formaron parte de la experiencia musical Tango Argentino, nos alerta acerca de la intención por parte de la producción del film y de su director de capturar las significaciones otorgadas por la crítica y el público internacional a dicho espectáculo.

Tango Argentino fue un espectáculo musical montado por el escenógrafo Claudio Segovia⁷ y el productor Héctor Orezza⁸ que tuvo como gran protagonista al tango-danza. El inesperado éxito de este musical no solo inspiró otros, sino que promovió una nueva ola de difusión para el tango porteño. La compañía que se formó para la presentación de la obra se convirtió en el modelo del musical tanguero: orquesta en vivo, varios cuadros de baile que cuentan la historia del género, un cuidadoso diseño de vestuario y un repertorio de clásicos.

Con este mismo formato fue llevado desde Europa hacia Estados Unidos, presentándose en Broadway, logrando un éxito notable. Tan impactante fue su presencia en los escenarios internacionales que muchos identificaron este momento como uno en el cual se reproduce el mito construido en las narrativas tradicionales que relacionan al tango con un objeto cultural que puede desaparecer por algún tiempo pero por diversas circunstancias y en distintos momentos vuelve a alcanzar protagonismo⁹.

Más allá de definir si efectivamente este show musical fue el desencadenante del auge del tango en los años 90, la versión cobró eficacia como relato y se transformó en una promoción económica para la ciudad de Buenos Aires y su desarrollo turístico¹⁰.

Las vinculaciones entre film de Saura y el musical Tango Argentino son muy claras, no solo porque ambas producciones presentan cuadros de danza montados, a menudo, sin más vínculo entre sí que el sonido de un taconeo para dar paso a una nueva escena de baile, imágenes representadas por los bailarines que hacen referencia al tango inmortalizado en las películas de Valentino, la presencia de la orquesta en vivo amenizando el desarrollo de la acción, etc. Sino porque tanto el dúo Segovia- Orezza, por su lado, y Saura por el suyo produjeron una gran cantidad de contenidos artísticos sobre danzas tradicionales de distintos lugares del mundo que se convierten en tópicos narrativos en cada una de sus obras.

Por su parte, una de las características del film de Saura es que los personajes se comportan ignorando su carácter de tal y en más de una escena del film se habla de un "espectáculo musical" sobre el que se está trabajando. Así cuando los supuestos inversores-productores del espectáculo se reúnen para ver una escena que en clave de tango contemporáneo hace referencia a la dictadura la rechazan diciendo cosas tales como:

Me parece muy peligroso este número para nuestro espectáculo... A mí no me parece necesario un número así, vamos a confundir al espectador, hasta ahora le hemos dado hermosos bailes, hermosas mujeres, hermosas músicas de tango, aquí se respira miedo, angustia, no me parece la línea más apropiada para un musical...

Se habla del producto artístico sobre el cual están trabajando, dejando la duda si se trata de un film o de un espectáculo teatral, sin embargo la acción se desarrolla en un set y la cámara se pasea y es protagonista en varias ocasiones.

EL FILM: RELATO Y FICCIÓN

La película de Saura¹¹ construye una historia dentro de la historia, en la cual los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan de manera permanente y sobre todo en el final. La presencia expuesta de la cámara, circulando en travelling y con primeros planos o reflejada en los espejos durante los supuestos "ensayos", le permite al espectador compartir la producción de una película.

⁷ Director, escenógrafo, figurinista, productor. Estudió en las Escuelas Nacionales de Artes Visuales Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova. En 1955 ganó una beca del Gobierno Francés para perfeccionar sus estudios en París. Trabajó como escenógrafo y figurinista en teatro, ópera, ballet y music hall, en Argentina, Brasil, Francia, España, EE.UU, Inglaterra y Japón en más de 50 espectáculos. En los últimos 20 años creó una serie de espectáculos entre los cuales están Tango Argentino, Flamenco Puro, Black and Blues, Noche Tropical y Brasil Brasileiro, los que fueron suceso en los escenarios de París, Nueva York, Londres y Tokio. En el exterior, por su espectáculo Tango Argentino, recibió el Premio Astaire en Broadway por su contribución a la danza. Oscar de la Moda por la influencia de Tango Argentino en la moda. Tres nominaciones para el Tony Award por Tango argentino como mejor dirección y mejor coreografía. En 1999 nominación al Tony Award por "Tango Argentino" como mejor espectáculo. Premio Prensa Extranjera de Nueva York 1986., En Londres recibió la nominación para el Olivier Award por Tango Argentino como mejor espectáculo. En Argentina, galardonado con los premios "Molière" (1973), "Pio Collivadino" del Fondo Nacional de las Artes (1971), Fundación María Calderón de la Barca otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1972), SADAIC (1986), Premio Konex Artes Visuales Mejor escenografía (1992). Premios ACE y Clarín (2008).

⁸ Autor y director de espectáculos como *Tango Argentino*, que alcanzó fama mundial durante dos décadas. También participó en Black and Blue, por el que obtuvo un Premio Tony al mejor diseño de vestuario, *Flamenco Puro* y *Noche Tropical*, entre otros.

En 1980 Segovia y Orezza crearon y pusieron en escena en Sevilla *Flamenco Puro*, el primero de una serie de novedosos espectáculos coreográfico-musicales, sobre danzas de raíz popular, que tendrían gran éxito internacional. En 1983 crean sobre el mismo modelo *Tango Argentino*.

⁹ Acordamos con distintos autores acerca de que existe una versión que se convierte en referencia identitaria, casi se podría decir a través de distintas modalidades narrativas, que asume y naturaliza la idea de que el tango requiere para legitimarse localmente de un viaje de ida y vuelta consagratorio, un viaje en el cual los que permiten esa consagración es el éxito alcanzado en los países hegemónicos, de este modo y en esta versión los actores locales quedan invisibilizados frente a la preponderancia de los poderes globales (Morel, H 2012; Carozzi, M. 2015; Salas, H 1995 entre otros)

¹⁰ "Por consiguiente, hallamos que la condición de verdad de dicho relato se retroalimenta de las actuales circunstancias favorables que ubican al tango-danza en el mercado transnacional, circunstancias que fueron emergiendo paulatinamente a partir de la década del '90 y que se consolidaron fuertemente a comienzos del siglo XXI. Ya en el nuevo milenio, esta resonancia internacional, junto con la reafirmación turística de Buenos Aires como la "meca" del tango, se ira intensificando para culminar en la reciente declaratoria, por parte de la UNESCO, del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad." Morel, H "Vuelve el tango: Tango Argentino y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires" en Revista del Museo de Antropología 5, 77-88 ISSN 1852-060X, pag.85, 2012, Fac de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Puede sostenerse que Saura aborda en este material el asunto de “el mundo como representación”, la “aparente espontaneidad” que se presenta en los ensayos de la supuesta obra es fruto de una depurada construcción. El director del film pone empeño en evidenciar el trabajo de creación de una obra de estas características. Mostrar en la pantalla instrumentos técnicos de realización, en especial la cámara, exhibir al desnudo el proceso de rodaje de una película, genera una ruptura del contrato de la representación al romper la complicidad tácita que une al film con sus espectadores (Amado, A. 2009)

El director que busca develar sus mecanismos creativos es uno de los temas que se reproducen en la obra del español y este film lo incluye. El uso de los espejos, las proyecciones y retroproyecciones que proponen la multiplicación de la imagen al infinito en la escena. Como lo observa Ana Amado (Amado, A. 2009) en sus análisis en referencia al nuevo cine argentino, la decisión estética del desdoblamiento tiene que ver con la manifestación de las huellas del simulacro que construyen.

Es por ello que sostenemos que las ideas de representación y de apariencia se vuelven equivalentes. Y el director concibe como la mejor manera de simbolizar dicha representación la observación que le propone al espectador de la construcción de la obra, dejando en sus manos la tarea de develar el engaño de que la mirada fílmica no es mero testigo de cuanto acontece en los ensayos, sino que todo es artificio: actuación, escenografía, iluminación, música, danza. Los juegos de luz, entre claridad y oscuridad, la utilización predominante del rojo y el negro, para resaltar no solo lo pasional sino también lo funesto, sirven para crear ese clima en el cual es difícil establecer el límite entre lo ficticio, el arte y lo real.

Esos límites se vuelven más difusos aun cuando el director de la supuesta película decide trasladar su dormitorio al set de filmación, logrando la fusión definitiva entre su “vida real” y su producto artístico. La tarea del director, las decisiones que se toman en relación a la luz y a la sombra, la actividad de escenógrafos y coreógrafos, las audiciones realizadas por los bailarines, las grabaciones que hacen los músicos, las largas jornadas de “ensayos”, etc. Todo esto que se muestra a lo largo de la película colabora para recrear esa situación en la que no está claro donde empieza y termina la realidad y la ficción. “(...) el motivo del ensayo simboliza la disolución fronteriza de los lugares de la creación y de la representación” (Millán Barroso, P, 2011: 116)

TANGO E IDENTIDAD. DE LO LOCAL A LO GLOBAL

El tango que elige mostrarnos Saura es uno con débiles anclajes socio-políticos. Se trata de un relato de los dramas de la condición humana, atendiendo a contenidos más generales que locales. Entre los motivos temáticos: El amor y el desamor como el que sufrió él con Laura su ex pareja; el enfrentamiento entre la felicidad y el poder que da el dinero, como el drama que se desata entre Mario, Elena y Ángel, por ejemplificar algunos de los más significativos que se desarrollan en esta película.

Es decir, que estamos frente a una forma de relatar el tango que no aparece vinculada con su génesis; si bien hay algunas referencias al pasado del mismo, como por ejemplo la mención de la existencia de una película llamada Tango de 1933¹³, la presencia en el set de filmación de una proyección de Carlos Gardel en pantalla gigante, o la figura proyectada en una enorme pantalla de Tita Merello interpretando “Se dice de mí” mientras una joven cantante, que es parte del elenco de la película, trata de seguirla y aprenderse su fraseo.

En cambio, sí hay referencias a un tango que se identifica con la versión hollywoodense del mismo. Se desarrolla un cuadro, ubicado en la década del 20, en el cual las dos protagonistas femeninas bailan un tango a lo valentino y la escena termina con un beso entre ellas. Del mismo modo, se produce una escena de danza con Julio Bocca como protagonista en el cual bailan dos hombres, también simulando ese tango que se reproduce en el imaginario de las películas europeas o norteamericanas.

Los otros guiños al pasado, no tienen que ver directamente con el tango¹⁴ sino con la historia reciente y el tango resulta un elemento extraño y poco funcional a esa parte de la historia.

Al promediar el film, el director-protagonista hace una referencia a la dictadura militar¹⁵ y su brutal represión utilizando un acompañamiento musical- que no es tango- para poner en escena un campo de concentración. A lo largo de la escena, la coprotagonista

¹¹ El argumento de la película narra la historia de Mario Suárez un director maduro de cine (Miguel Ángel Sola) que está atravesando una crisis personal, acaba de sufrir un accidente de auto que lo dejó rengo temporariamente y fue abandonado por su mujer, Laura una bailarina de tango (Cecilia Narova). En este contexto, intenta refugiarse en la película que está rodando cuya temática es el mundo del tango y acaba enamorándose de una de las protagonistas, Elena (Mia Maestro) cuyo amante es Ángel Larroca (interpretado por el actor español Juan Luis Galiardo) un mafioso que ha invertido dinero en la producción del proyecto.

¹² El amor brujo (1985), Sevillanas (1991), Flamenco (1995), Iberia (2005) y Fados (2007), en todas existen claras referencias a la construcción del relato fílmico, “Existe, (...) una construcción cinematográfica ficcional, siendo el espectador quien, conocedor de los procedimientos creativos audiovisuales, debe descubrir el engaño, pues se trata siempre de ensayos fingidos, lo cual no solo entronca con el mencionado tema trágico del mundo como representación, sino que alude a un asunto implícito y tematizado con recurrencia en las artes posmodernas: el problema de los límites entre la ficción y la realidad.” (Millán Barbosa, 2011: 114)

¹³ Considerada la primera película sonora argentina, es la primera producción de una empresa que luego se transformará en Argentina Sono Film

¹⁴ En la película hay una referencia a su propio pasado, el del director-protagonista, en la figura de un niño con el que se cruzan en una escuela a la que van a buscar niños-bailarines para el film. El chico en cuestión responde al nombre de Mario y al observarlo en un flashback recuerda su propia infancia en esa misma escuela.

¹⁵ La única vinculación que se establece con el tango es que, según relata Mario, “los torturadores ponían tangos a todo volumen para que no se escucharan los gritos”

femenina, correrá por los distintos espacios en los cuales la violencia sobre los cuerpos aparece reflejada en acciones que simulan torturas, fusilamientos, fosas comunes, cuerpos que son arrastrados por la fuerza, y otros cuerpos colgados de las paredes en clave de danza contemporánea. Todo observado por una especie de tribunal compuesto por los productores del espectáculo (empresarios locales, varones y mujeres) que como representantes de las leyes del mercado, le señalan al director la inconveniencia de incluir estas escenas. Frases tales como: *"Para qué crear esta angustia?"* *"A mí me impresionó"* para finalmente aconsejar al director sobre darle al público lo que éste espera: un tango puramente recreativo. A estos cuestionamientos, responde Mario, el director de la supuesta película, citando a Borges: *"El pasado es indestructible. Tarde o temprano vuelve y una de las cosas que vuelve es la idea de abolir el pasado"*

La película, en su escena final, apela a otro tópico de la historia nacional: es otro de los el proceso inmigratorio en la Argentina que parecería asociarse a un momento de génesis de la danza misma.

Durante distintos momentos de la película, y con el objetivo de llamar la atención del espectador acerca del tiempo de producción que requiere un montaje escénico, se va discutiendo las características de esta escena final: se observan bocetos, se debaten opciones musicales para alcanzar un mejor climax en la misma, el tono de la luz, etc. Finalmente cuando la podemos ver, se representa la llegada masiva de hombres, mujeres y niños en una referencia al proceso conocido como la gran inmigración. Se observan distribuidos en el escenario distintos cuadros de baile, se arman las parejas, se bailan algunos temas: un vals, clásicos como La Cumparsita hasta que repentinamente la cámara enfoca a un joven que llega a la escena y podemos ver que está merodeando a la protagonista femenina hasta que finalmente la mata con su cuchillo. Frente a esa circunstancia el director corre a ver lo que ocurrió, hay un grito de horror que proviene del ex amante de la joven yse termina desnudando la ficción con la pregunta de la "muerta" que, en brazos del director dice *"¿Cómo salió todo?"*

Así obtenemos la confirmación de que hemos asistido a lo largo de toda esta película a una ficción, *"(...)y solo en ella, en forma de ensayo, ha tenido lugar el final mortal"* (Millan Barbosa, 2011: 137). El entrecruzamiento y los límites difusos hacen de este final algo inesperado. El clima alcanzado es abruptamente interrumpido y se produce una profunda transformación. La ruptura del contrato ficcional desata una nueva situación que impacta en la historia desde el principio, modificándola

CONCLUSIONES

La espectacularización del tango como objeto cultural abrió la oportunidad para que se desarrollen obras como este tipo de proyectos artísticos sobre los cuales hemos trabajado. Las fronteras entre las distintas expresiones, en este caso el teatro y el cine, así como aquello divide la vida real de la ficción se han transformado, desintegrándose en pos de una construcción nueva en la que prima lo real apoyado en los códigos de la ficción.

En los años '80, el musical *Tango Argentino* inauguró un espacio en el mercado internacional, despertando en el espectador la fascinación que ejerce esta danza. Las orquestas, las luces y sombras, los vestuarios y las sensualidades que rodean el imaginario del baile se fortalecen en la exhibición y el roce entre los cuerpos de sus protagonistas y alcanzan un éxito rotundo.

En los 90, en la película de Saura todos estos aspectos se retoman y despliegan con mayor intensidad. El relato central no es la narración de una historia sino mostrar la potencia de la imagen: primeros planos de los rostros, las figuras de los bailarines recorridas una y otra vez por la cámara, los detalles de los zapatos, del vestuario, etc

La presencia permanente de los espejos en la mayor parte de las escenas, nos muestra una representación que se duplica. Sumado a ello, la evidente y notable presencia del yo del autor ¹⁶ que aparece como un alter ego atravesado por los conflictos de un artista innovador ¹⁷. Todo es ficción, y el ensayo se transforma en una hábil manera de disimularlo y de "confundir" a quien lo observa.

Esta presencia superlativa de las distintas imágenes las vacía de sentido sobre todo porque la cámara se "enamora" de ellas y las reproduce infinitamente, volviéndose casi lo único y lo más importante que hay para contar: Sostiene Ranciere que *"Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan"* (Ranciere, J 2008:69)

¹⁶ Luego de cenar con la joven bailarina que acaba de incorporar al staff por sugerencia de Angel Larroca, el más importante de los inversores de su película, por quien se siente atraído Mario vuelve al set de filmación y, paseándose entre paneles blancos, luces, sombras repite: *todo mal, todo mal... te abandonaste a la intuición y la intuición no basta y lo sabes ¿cuál es la línea dramática que unifique todo esto?? La mujer lo deja por otro, el tipo se hunde pero... aparece otra mujer, claro, una bailarina más joven y el tipo se enamora... se enamora o es una tabla de salvación?? No se enamora, se dice a sí mismo, el la busca, se desespera si no está... ella le da hilo, se lo quita, se esconde, se escurre... ella juega, y el no tiene tiempo ya para jugar. Y la otra que hace? Vuelve, te amo, te adoro, te necesito...cuanta pavadá! Otra vez lo mismo...no será posible contar la historia de otra manera? Ayy inspiración dónde estás?*

¹⁷ Enrique Pinti, como representante de los inversores, y Miguel Angel Sola encarnando a Mario sostienen casi en el comienzo del film la siguiente charla:

Pinti: (...)Hay que pensar un poquito en los demás y sobre todo hay que pensar en los que ponen la plata

Sola:La tienen fácil, si no les gusta lo que hago...que busquen a otro.

Pinti: Un poco de humildad no te vendría mal a vos...

Sola: No se trata de humildad, se trata de confianza... si no la tienen me voy.

Pinti: Te contrataron porque te tienen confianza, pero quieren un espectáculo sencillo y eficaz ...y no un rompecabezas.

Sola, concluye diciendo: Bueno, que ellos asuman su responsabilidad, yo asumo la mía pero no acepto ingerencias en mi trabajo.

Puede afirmarse que el producto artístico sobre el que aquí hemos trabajado es prototípico de estos años. No solo porque responden a las características tecnológicas de este periodo en cuanto a las condiciones técnicas de la filmación o de la producción en el caso del espectáculo teatral, no solo porque atraviesan y enfrentan este juego entre la ficción y lo real y los límites de ambas sino porque son una referencia de la potencialidad de la imagen como fuente de atracción para el espectador en los tiempos que corren.

El film *Tango no me dejes nunca* es un producto que logra posicionarse en el mercado internacional a través de un relato basado en una estética intensa de luces, espejos, sombras y abundantes primeros planos (del rostro de los protagonistas, de los zapatos, de la sensualidad de sus movimientos, etc) en el cual la realidad y la ficción se entrecruzan sin lograr armar una historia que vaya más allá de los cuerpos que mientras danzan sugieren sensuales conflictos que atraviesan a los hombres y mujeres del mundo. *La presencia del capital globaliza la narrativa, y la explotación del fetichismo cultural se torna evidente* (Savigliano, 2005)

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Tango, no me dejes nunca

AÑO: 1998

DIRECCIÓN: Carlos Saura

MÚSICA: Lalo Schiffrin

FOTOGRAFÍA: Vittorio Storaro

REPARTO: Miguel Ángel Sola, Cecilia Narova, Mia Maestro, Enrique Pinti, Juan Carlos Copes, Sandra Ballesteros, Carlos Rivarola, Juan Luis Galiardo, Julio Bocca.

Coproducción Argentina-España; Alma Ata International Pictures / Astrolabio Producciones / Argentina Sono Film

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2010) *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor
- Amado, A. (2009) *La Imagen Justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colecc A oscuras, Colihue
- Andermann, J. (2015) *Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, Paidós Comunicación Cine,
- Andermann, J. y Fernandez Bravo A. (comps) (2013) *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colecc. A oscuras, Colihue,
- Cerdan Los Arcos, J. Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales en Revista CIDOB d'Afers Internacionals, num.66-67, pags.151-164, octubre 2004
- Carozzi, M. (2015) *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires, Siglo XXI
- De Abreu Werner, J (2012) *O passado e indestrutível: História e Memória em Tango de Carlos Saura*, Universidad Federal Rio Grande do Sul, Escola Superior do Educacao Fisica, Programa de Pos-Graduacao em Ciencias do Movimento Humano, Porto Alegre
- Devesa Fernandez, M. (2006) *El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la semana internacional de cine de Valladolid*. Madrid, Fundación Autor
- Didi Huberman, G y otros (comps) (2008) *Alfredo Jaar La política de las imágenes*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile
- Gomez Gonzalez, A (2005) *Consumo, representaciones e identidad española: Un análisis del modelo de distribución del cine musical de Carlos Saura*, en <http://www.ocec.eu/>
- Millán Barroso, P (2011) *Tango estética del límite y poética trágica en Lefere, Robin* (ed) Carlos Saura: una trayectoria ejemplar, Madrid
- Pelinski, R (2010) *"Tango nómada. Una metáfora de la globalización"* en Escritos Sobre Tango. editorial Centro Feca, Buenos Aires
- Savigliano, M. *Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico en Cadernos Pagu* (25) Julho-dezembro 2005 pp 327-356
- Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2008

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Family photography and documentary film: places of memory of civil-military dictatorships of Latin America

Fotografias de familia e cinema documental: lugares de memoria das ditaduras civis-militares da América Latina

*Patrícia Cunegundes Guimarães**

RESUMEN: Fotografias de álbuns de família podem ser consideradas como memória materializada. Como elas se transformam quando saem do âmbito das lembranças íntimas e passam para outra esfera de memória, a do tempo cinematográfico?

PALABRAS CLAVE: Fotografia de família, cinema documental, memória.

INTRODUÇÃO

A ditadura militar brasileira (1964-1985) não foi um fato isolado na América Latina. Na mesma época, regimes semelhantes nasceram de rupturas de ordem institucional em outros países no subcontinente, com as Forças Armadas assumindo o poder no Paraguai (1954), na Argentina (1966 e 1976), no Uruguai (1973) e no Chile (1973). Tal panorama resultou em anos de dura perseguição a grupos de resistência de esquerda por toda a América Latina, prisões, tortura, mortes, censura em meios de comunicação e interferência em produções culturais.

Foi só após a abertura democrática nesses países que a autocritica começou a ser feita publicamente. A partir do início da década de 1980, o cinema vem explorando o tema em obras de ficção e não ficção, sob os mais diversos pontos de vista. O boom do resgate das memórias sobre o período, com produções audiovisuais que mostram histórias de militantes anônimos – as “pessoas comuns”, em oposição às grandes figuras da resistência – deu-se a partir dos anos 2000, época em que também se deu um aumento do interesse acadêmico pelo tema. Questões como a identidade latino-americana e a memória coletiva, a partir das chamadas “histórias subterrâneas”, vêm sendo tratadas com mais intensidade a partir de meados da primeira década do século XXI.

Foram analisados três documentários (um brasileiro, um paraguaio e um argentino), que têm em comum o fato de tratarem de silêncios históricos e pessoais, fazendo parte de um cinema documental que indaga as tensões entre história e memória, entre o social e o familiar, o público e o privado. São filmes que tentam reconstruir memórias ausentes a partir da investigação sobre o desaparecimento ou da morte de militantes de esquerda. Sua estrutura se dá, principalmente, em três instâncias, a saber, (i) a narrativa em primeira pessoa, conduzida por alguém cuja busca é relevante afetiva e historicamente; (ii) a utilização das fotografias de família como recurso “detonador” de memórias; e (iii) entrevistas com parentes, amigos e outras pessoas como mecanismo para recuperar pistas do que aconteceu com as personagens ausentes, no caso dos documentários brasileiro e argentino. O filme paraguaio tem estrutura também polifônica, mas com elementos de ficção, misturando narração em terceira e em primeira pessoa.

A pesquisa visa a analisar documentários latino-americanos sobre exilados, mortos ou desaparecidos políticos durante ditaduras militares no Cone Sul, que tenham os álbuns de família como elemento central da narrativa, para atender ao seguinte objetivo:

Como o uso de álbuns de fotografia de família em documentários podem acionar gatilhos de memória coletiva, transformando a história.

Como objetivo secundário, vamos avaliar as estratégias do cinema documental contemporâneo, como o uso de linguagem subjetiva e a mistura entre real e ficção, sobretudo no contexto histórico da América Latina tratado nesta dissertação.

* Universidade de Brasília (UnB), Mestrado, Brasil, (patriciacunegundes@gmail.com)

Para cumprir tais objetivos, realizamos fundamentação teórica sobre a memória e sobre os usos da imagem como elementos mnemônicos e contextualizamos os filmes historicamente para então proceder à análise filmica, com o objetivo de mostrar como as memórias individuais das fotografias de família tornam-se parte da memória coletiva de um país, ou, neste caso, de uma região, a América Latina. Analisamos como os elementos do cinema, na montagem, dão sentido às fotos, até então privadas, a partir do impulso dos cineastas que pertencem à geração que vem dando novo significado às memórias das ditaduras a partir de olhares subjetivos, muitas vezes autobiográficos.

A análise filmica é um método interpretativo que não apresenta uma fórmula única e, tampouco, exata. Portanto, muitas vezes, é preciso trilhar um caminho próprio. Analisar um filme significa decompor, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, para explicar o funcionamento de um filme – no caso desta pesquisa, de um documentário e suas imagens apresentadas como testemunhos da história – e propor-lhe uma interpretação. Tal análise é uma atividade que desune os elementos e, depois de identificá-los, os reconstrói para perceber de que modo esses elementos foram associados em um determinado filme. Como nos mostram Jacques Aumont e Michel Marie (2013), é difícil analisar uma imagem sozinha, por isso, consideramos importante analisar a montagem, para entender como funciona o fluxo em que navegam as memórias individual e coletiva. Para a análise do corpus desta pesquisa, foram selecionadas sequências a partir de temas relacionados à intimidade, à memória.

Diário de uma busca, um filme sobre rupturas e resgates

Um complexo trabalho de constituição (ou reconstituição da memória) pode ser encontrado no documentário, filme de estreia da diretora Flávia Castro. Apoiada no diário que escreveu desde pequena e em fotografias de família, cartas, documentos oficiais e recortes de jornais, Flávia Castro conduz, muito mais do que a história do pai, a sua própria história, marcada por ausências.

A intenção real do filme, que vai muito além de tentar entender as circunstâncias da morte do pai, fica bem clara logo no início, aos 2'34", quando Flávia, narradora do documentário, diz: "mas, durante muito tempo, pensar no meu pai significava pensar na sua morte. Como se pelo seu enigma e pela sua violência, ela tivesse apagado a sua história e, com ela, parte da minha vida".

Flávia começa o filme sem saber se suas expectativas serão atingidas, levando consigo as expectativas dos irmãos Joca e Maria (esta do segundo casamento do pai, com quem conviveu apenas dois anos e meio). Torna-se, então, a heroína em uma aventura pessoal, que, apesar de realizar o documentário contando com a presença dos irmãos, das tias, da avó e da mãe, está numa jornada interna, transformando o filme numa espécie de culto à memória do que foram e do que não foram, aos momentos felizes, à superação dos vários rompimentos familiares impostos pela vida no exílio, pelas prisões, pelos desaparecimentos, pela morte. Na sequência abaixo (de 2'58"), Flávia Castro, diretora do documentário, realiza um passeio pelos labirintos da memória – individual e coletiva –, ao visitar o hospital desativado em Buenos Aires onde viveu por alguns meses com o irmão, a mãe (Sandra), o ex-padrastro Jean-Marc, e outros exilados de diversos países da América Latina. Aqui, a arquitetura se torna também o teatro da memória: suas paredes gastas pelo tempo, o abandono, evocam o passado, de onde se ouvem murmúrios.



Fig. 1



Fig. 2

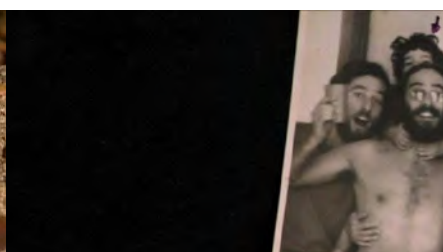


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Fig. 26

A câmera nos coloca dentro do prédio, olhando para o pátio (Figura 1), há sons de pessoas conversando, mas não entendemos o que dizem; uma música instrumental lembra um ritmo argentino, trazendo um ar de melancolia aos planos. Agora estamos no pátio e a câmera destaca detalhes (Figura 2), como se estivéssemos sendo guiados por um olhar infantil, que se detém no vai e vem de formigas em um quintal – também em Ejercicios de memoria a câmera se detém, curiosa, em uma formiga que caminha por entre a trama da toalha da mesa de jantar –, num ritmo mais lento, até que fotografias começam a aparecer devagar, preenchendo todo o quadro. Identificado na fotografia em que estão Flávia, Joca, outra criança e a mãe, Sandra, Jean-Marc Van der Weid, contextualiza a vida no hospital e a relação dos militantes com as crianças (Figuras 5 e 6). As imagens existem se elas forem manuseadas, examinadas, não apenas pelo olhar, mas também pelas palavras. Assim, Flávia Castro dá sentido às fotos que traz consigo. O que povoa o hospital abandonado, então, são as fotos e a narrativa de Jean-Marc.

Não apenas as fotografias são um mote do filme, mas também esse movimento de transportar-se para os locais em que viveu uma espécie de infância constantemente interrompida, evocam o passado contido neles. A linguagem cinematográfica, com a montagem que acrescenta a voz em off, uma trilha sonora que remete a diferentes épocas e lugares (que muitas vezes liga um quadro a outro e, no caso desta sequência, a música remete a um ritmo tipicamente argentino), ajuda Flávia nessa busca pela ressignificação de um passado privado e também coletivo.

É partindo do particular, da soma de afetos que move a família Castro, que Flávia consegue atingir sentimentos universais, dando contornos humanos a um período da história do Brasil e da América Latina.

3. CONFRONTO DA MEMÓRIA EM M

Jean-Claude Bernardet (2005) chamou o movimento por meio do qual o realizador documenta seu processo de busca por um “objeto pessoal” e, dessa forma, coloca em relação o gesto autobiográfico e o gesto documental, de “documentário de busca”. Nicolás Prividera quer voltar ao passado, pois é lá que vai encontrar a mãe desaparecida e resgatá-la, resgatar sua própria história.

No documentário de busca de Nicolás Prividera, todas as imagens de família utilizadas para reconstruir a vida de Marta Sierra representam aquilo que não é mais, que nunca foi ou o que poderia ter sido. Nicolás, o cineasta, e seu irmão, Guido, cresceram sem saber, ao certo, o que aconteceu com a mãe, Marta Sierra, funcionária de um órgão estatal argentino. Marta foi sequestrada de madrugada, em casa, poucos dias depois do golpe de estado de 1976, na Argentina, e não constava em nenhuma lista de detidos ou mortos pela ditadura civil-militar daquele país. Nicolás tinha seis anos de idade e Guido, dois meses, quando perderam a mãe. Trinta anos depois, o filho mais velho de Marta sai em uma busca pela identidade da mãe, apoiado nas lembranças de quem conviveu com ela.

As fotografias guardadas nos álbuns familiares e os filmes caseiros em 8mm, que contam a história de uma primeira infância feliz, servem de suporte para que essas lembranças sejam afloradas e, assim, componham o poliedro de memórias individuais que farão parte da memória coletiva da Argentina e (por que não?), da América Latina. O cineasta, que, durante as filmagens tinha a mesma idade da mãe quando desapareceu, entende que as pessoas procuradas para ajudar nesta busca não têm o direito de guardar para si tais lembranças. Para ele, as lembranças não são delas, mas de todos, pois dizem respeito a um período histórico de muitas perdas. Ao inserir as fotografias de família, memórias de caráter privado, na esfera pública do teatro da memória no qual se transforma o documentário, Nicolás Prividera mostra, também, a invasão do regime militar na vida privada das pessoas, além de ser uma estratégia de trazer o passado para o tempo presente, dando novos significados a ele.



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

A sequência acima (de 1'38", que vai de 69'05" a 40'43") carrega significados que nos ajudarão a compreender como se dá o diálogo entre memória individual, memória coletiva e história. Entre as reminiscências de duas ex-companheiras de sindicato de Marta (Figuras 27 e 29), que se questionam, que se contradizem, o cineasta Nicolás Prividera passeia pelo cemitério da Recoleta (Figura 28), cenário de seu segundo longa metragem *Tierra de los padres* (2011). Ali, não busca solução para o quebra-cabeças que está tentando montar, apenas circula entre túmulos célebres (o que nos recorda que sua mãe não foi sepultada, pois sequer há um corpo reconhecido), frustrado.

Na impossibilidade de obter respostas concretas para sua busca, que depende de depoimentos de familiares, amigos, companheiros de trabalho e de militância de Marta, além de apoio de entidades de direitos humanos, Nicolás refugia-se nas imagens da mãe. Não há música, apenas o som do projetor de slides. Os diapositivos projetados em uma parede mostram Marta em diversas situações. Na primeira cena, ainda temos a voz em off de uma das entrevistas por Nicolás Prividera, e ouvimos: "a História mudou" (Figura 30). Durante todo o filme vemos um questionamento do diretor sobre o direito à memória, porque a história mudou e é preciso confrontá-la, com as devidas responsabilidades. Neste primeiro plano, estão o passado e o presente, a ausência e a presença, a mãe e o filho com a mesma idade, também está o futuro, quando o olhar de ambos parece encarar a lente e perguntar: "O quebra-cabeças será montado?". Podemos pensar que, aqui, é criada uma espécie tempo do sonho, no qual Nicolás pode encontrar-se com a mãe e conseguir as respostas para todas as suas inquietações. É também uma cerimônia em que celebra um encontro de fotos impossíveis de serem feitas. O cineasta confunde sua dupla função no filme: a de um documentarista que pretende trazer, para o presente, discussões sobre responsabilidades do corpo social em relação ao passado traumático argentino e a de um filho em busca de respostas para o desaparecimento da mãe; em algumas projeções, inclusive, o vemos duplicado, pela sua sombra, um exemplo de cristal do tempo: nessa imagem ocorre uma condensação de temporalidades diferentes, uma quebra da linearidade cronológica tal qual ocorre de fato ao longo dessa busca já que o Nicolás do presente é habitado pelo passado. O slide com o rosto dos dois revela que mãe e filho convivem em uma mesma temporalidade fisicamente inviável, mas para ele mentalmente incontornável.

4. UMA ELEGIA À MEMÓRIA

Em seu documentário *Ejercicios de Memoria*, Paz Encina documenta a história de repressão da ditadura de Alfredo Stroessner em uma espécie de ensaio – podemos dizer mesmo que é um exercício de memória – em uma narrativa híbrida, com ficção e documentário correndo juntos, às vezes em paralelo, às vezes imbricados. Ela não conta a própria história, mas a de um dos maiores opositores de Stroessner, que, vivendo no exílio com a família, foi preso pela Operação Condor e nunca mais se soube dele. No entanto, o exercício de memória de Paz vem carregado da subjetividade de quem, como paraguaia, tem a vivência e a memória da ditadura.

É um filme polifônico, montando a partir os relatos dos descendentes de Goiburú. A banda de imagens não guarda relação sincrônica com a banda sonora, mas nos transportam para o presente, onde o desejo por memória se materializa. Elas (as imagens) expressam um clima íntimo, familiar e de infância, necessário no ritual de evocação do passado. Como analisa Gumucio (2016), desde as primeiras imagens do menino que submerge no rio, percebemos que se trata de uma imersão na memória, aquela ocultada durante décadas. A fotografia do homem que mergulha na piscina infantil também sugere esse mergulho, como sugere também a morte.

As fotos de família cumprem também aqui, no filme híbrido de Paz Encina, a função de transformar a história do passado repressor em tragédia, humanizando a figura do "desaparecido" e dos sobreviventes, também vítimas. A partir das fotos, o passado vive no presente, conforme podemos verificar na sequência abaixo.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

Fig. 64

Nesta sequência (de 6'42", 50'48" a 57'30"), não temos off da cineasta ou de transmissões de rádio. Apenas o som do vento, das folhas, do trovão e de algum assvio, que continuam marcando o tempo e dando vivacidade a diferentes tipos de fotografias de um passado já meio distante. As imagens são montadas como se estivessem em um álbum de fotografias. Os planos dão a pausa necessária para que cada imagem seja contemplada e analisada. Aqui, são fotos de casamento, da vida no exílio, de encontros em família. De repente, arquivos policiais e fotos tiradas por espões do governo de Alfredo Stroessner entram em cena, intercalados com as fotos íntimas. Temos, então, três tipos de fotografia, colocando as instâncias privada e pública em comunicação: as de família, as de espionagem e as de identificação. Esse diálogo cumpre o papel de preencher a ausência do médico e militante opositor ao stonismo Agustín Goiburú, compondo a figura do "desaparecido" com elementos que o humanizam: família, filhos, casamento, profissão. Também mostram a invasão da ditadura na vida privada das pessoas, com as fotos que comprovam que a família Goiburú estava sendo investigada pelo aparato regional da "Operação Condor".

As fotografias de identificação, com as digitais, trazem para o presente a prova de um crime ainda sem solução e julgamento – elas criminalizam as fotos de família ainda que a noção de crime nesse caso possa variar conforme o momento da História. Aqui temos os elementos documentais de Ejercícios de memória, com a exposição dos arquivos da ditadura paraguaia, cujo valor histórico é acrescido de elementos de memórias individuais, compartilhadas até então clandestinamente. As fotografias de família compõem a narrativa do filme como documentos, assim como as demais imagens de arquivo, fazendo com que o passado emergja, inserindo narrativas pessoais na história paraguaia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três filmes partem do particular, da soma de afetos que emergem das fotografias, dos espaços, dos relatos, dos sons, para humanizar um período de rupturas e violência da história não apenas do Brasil, do Paraguai e da Argentina, mas de toda a América Latina. As fotografias de família são recursos utilizados não apenas para preencher a ausência dos mortos de quem se tenta resgatar as identidades, mas para presentificar o passado, atualizando tanto as memórias individuais, quanto as coletivas (históricas). A partir dos arquivos familiares, o passado tangencia o presente e representam o que foi violentamente destruído. As fotografias de família inseridas na esfera pública também evidenciam a invasão dos regimes ditatoriais na vida privada dos cidadãos. Diário de uma busca e M resgam suas histórias particulares de forma mais clara: suas intenções são apresentadas logo de início. Ejercícios de memória, por sua vez, pode ser considerado uma alegoria, em que este encontro do íntimo com o público é mostrado de forma sutil, poética; uma elegia à memória, contra o esquecimento e o apagamento da história.

O objetivo deste artigo foi investigar como o uso de fotografias de álbuns de família em documentários acionariam gatilhos

de memória coletiva, atualizando a história em documentários recentes realizados na América Latina. O uso de fotografias de família em documentários, marcando a subjetividade das histórias íntimas dentro da memória histórica (coletiva), pode ser considerado como um sintoma de transformação na fala do documentário latino-americano atual, respondendo, assim, ao nosso objetivo específico secundário. Em muitos casos, há a necessidade de um acerto de contas com a história e com a memória, para fechar feridas ainda abertas, em uma espécie de luto público.

Essa “guinada subjetiva”, de que nos fala Beatriz Sarlo, apoia-se também em arquivos pessoais, entre os quais os álbuns de família, para atualizar o presente. Porque as fotografias de família são, também, o que Georges Didi-Huberman define como “imagens apesar de tudo”. Elas sobrevivem ao tempo, às tragédias pessoais e familiares, às dores, ao exílio. Ao sair do privado para entrar no âmbito público, centro do teatro da memória, elas teriam a função de dar rosto a um período histórico, transformando-o em tragédia íntima e coletiva.

REFERÊNCIAS

- Aguilar, G. (2015). *Infância Clandestina ou vontade da fé*. Alea (online), 17(2), 264-263.
- André, R. G. (2014). *Álbuns de família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia*. Coleção História na Comunidade, v.7. Londrina: Universidade Estadual de Londrina.
- Araújo, D., Morettin, E. V., & Reia-Batista, V. (2016). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, Portugal: Ciac/Universidade do Algarve.
- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável*. São Paulo: CosacNaify.
- Aumont, J., & Marie, M. (2012). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papirus.
- Aumont, J., & Marie, M. (2013). *A análise do filme*. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia.
- Benjamin, W. (1985). *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política (Vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J.-C. (2005). *Documentário de busca: 33 e Passaporte húngaro*. In: M. Mourão, & A. Labaki, O cinema do real (pp. 142-157). São Paulo: CosacNaify.
- Butler, J. (2016). *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2017). *Relatar a si mesmo. Crítica de violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Castro, F. (Diretor). (2011). *Diário de uma busca* [Filme Cinematográfico].
- Deleuze, G. (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Dobal, S. (2006). *Ficções e verdades no cinema, na fotografia e no cangaço*. In: T. Montoro, & R. Caldas, De olho na imagem (pp. 123-138). Brasília: Fundação Astrojildo Pereira.
- Dobal, S. (janeiro a julho de 2017). *Imagem e Tempo em movimento - entrevista com Philippe Dubois*. Discursos fotográficos, 13(22), pp. 258-253.
- Dubois, P. (2011). *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Eisenstein, S. (1990). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Encina, P. (Diretor). (2016). *Ejercicios de memoria* [Filme Cinematográfico].
- Escorel, E. (setembro de 2011). *Revista Piauí*. Fonte: Revista Piauí: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/diario-de-uma-busca/>
- Fabris, A. (2017). *Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais*. Museu Paulista: História e Cultura Material. 25, pp. 261-278. São Paulo: Museu Paulista.
- Gumucio, A. (28 de dezembro de 2016). *Opera Mundi*. Fonte: Opera Mundi: <http://operamundi.uol.com.br/dialogosdosul/cinema-de-fronteiras-na-fronteira/28122016/>
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê - um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Martins, A. F., & Machado, P. (dezembro de 2014). *Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura*. Galáxia.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Prividera, N. (Diretor). (2007). *M* [Filme Cinematográfico].
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac São Paulo.
- Ricoeur, P. (2015). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sutton, D. (2009). *Photography, Cinema, Memory: The crystal image of time*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

La producción de largometrajes de ficción en Maranhão: movimiento tardío e principales reflexiones

The production of fiction feature films in Maranhão: late movement and main reflections

A produção de longas-metragens de ficção no Maranhão: movimento tardio e principais reflexões

*Andréia de Lima Silva**

RESUMEN: En Maranhão, las primeras películas de largometrajes de ficción comenzaron a ser producidas tardíamente. Fue sólo a partir del año 2006 que el Estado inició sus producciones cinematográficas en ese segmento. Hasta 2017 nuestra investigación catalogó quince largos con enredos ficticios, siendo siete de ellos clasificados como comedias, dos películas religiosas, cinco dramas y, por último, un documental (documental con elementos ficticios). Tales informaciones nos llevan a cuestionar: a) ¿Qué motivó ese movimiento tardío en Maranhão?; b) ¿Cuáles son las principales características de estas producciones?; c) ¿Cuál es la escena sociocultural del período en que se realizaron esas producciones? A partir de esos cuestionamientos apuntamos un sucinto diagnóstico de este escenario en Maranhão.

PALABRAS CLAVE: Largometrajes, ficción, Maranhão.

As primeiras incursões cinematográficas no Maranhão datam do final do século XIX, quando os aparelhos que projetavam imagens em movimento chegaram à capital maranhense. Nessa época era comum a exibição de pequenos filmes nos principais teatros da cidade. Mas foi somente a partir da inauguração dos primeiros cinemas de São Luís do Maranhão, em 1909, que as produções locais foram, aos poucos, ganhando espaço e visibilidade. Durante essa trajetória ao longo dos anos, um período que ganhou grande destaque foi a década de 1970 devido à grande efervescência cultural. Na área cinematográfica, por exemplo, houve produções de vários filmes em super-8¹. A maioria deles eram de curtas e médias-metragens em formato de documentário. Nos anos 2000 houve a produção dos primeiros longas-metragens de ficção no Estado. Foram 15 produções que conseguimos catalogar até o ano de 2017, sendo sete delas classificadas como comédias, dois filmes religiosos, cinco dramas e um de docficção (filme documentário com elementos de ficção). Confira a lista na tabela abaixo.

É importante ressaltar que essa cena emergente do cinema maranhense na atualidade é marcada pela informalidade e pela falta de investimentos. Alguns dados são relevantes para explicar esse contexto. Assim, dos 15 filmes que catalogamos como longas-metragens de ficção apenas quatro receberam o registro da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Identificamos também que as produtoras desses filmes são propriedades dos próprios cineastas que as criaram para poder produzir os seus trabalhos. As distribuidoras seguem essa mesma linha e, na maioria das vezes, são parte dessas mesmas produtoras. Já o mercado de exibição do cinema no Estado comporta treze cinemas distribuídos em seis municípios: São Luís, Imperatriz, São José de Ribamar, Timon, Caxias e Balsas. Segundo dados da Pesquisa de Informações Básicas Municipais, realizada pelo IBGE², apenas 10,4% dos 5.570 municípios

* Estudante do **Mestrado em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)**. Possui especialização em Jornalismo Cultural na Contemporaneidade, Brasil, andrea.silva@ifma.edu.br.)

¹ (cn) 1. Tipo de filme cinematográfico desenvolvido pela Kodak em aperfeiçoamento aos antigos filmes 8mm. 2. Diz-se da câmera que utiliza esse tipo de filme. 3. Diz-se da obra cinematográfica produzida com esse filme. (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p.700)

² As informações são do suplemento de cultura do Perfil dos Estados e Municípios Brasileiros 2014 (Estadac/Munic) e estão disponíveis em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/2013-agencia-de-noticias/releases/9611-estadac-munic-cultura-em-2014-estados-e-municipios-apoiaram-a-producao-de-1-849-filmes.html>

ANO	FILME	REGISTRO ANCI	DIRETOR	DURAÇÃO DO FILME	PRODUTORA	DISTRIBUIDORA	EXIBIÇÃO	PÚBLICO
2006	ENTRE O AMOR E A RAZÃO	—	Cícero Filho	97 min.	TvM Filmes	TvM Filmes	MoviePlex e Cine Praia Grande*	—
2007	AI QUE VIDA!	—	Cícero Filho	100 min.	TvM Filmes	TvM Filmes	Cinema Riverside, Cine Praia Grande e Festivais na Paraíba e Brasília*	Riverside: +- 5000 Cine Praia Grande: não informado*
2011	FLOR DE ABRIL	—	Cícero Filho	114 min.	TvM Filmes	TvM Filmes	Cinema Riverside Cine Praia Grande e Cine System*	—
2011	RENÚNCIA	—	Luaran Lins e Gildásio Amorim	82 min.	Yaveh Filmes	Distribuição Editora Cpad	Exibição em igrejas e escolas*	—
2012	MARILHA, AMOR PRA 400 ANOS	—	Nilson Takashi	93 min.	Takashi Filmes	—	Cine Praia Grande e Cine System*	—
2013	O EXERCÍCIO DO CAOS	B1301887000000	Frederico Machado	71 min.	Frederico da Cruz Machado	Lume Filmes	9 salas**	4880 espectadores**
2014	ESCOLHA SEU CAMINHO	—	Alcino Davemport	71 min.	Alcino Davemport	Alcino Davemport	Festival Guarnicê de Cinema*	—
2014	LUÍSES – SOLREALISMO MARANHENSE	Nº 140221409 (registro como pessoa física)*	Lucian Rosa (obra coletiva)	75 min.	Keyci Martins	Keyci Martins	Cine Lume e Festival Guarnicê de Cinema*	—
2014	O SINO DAS TETAS	B1500150300000	Frederico Machado	70 min.	Lume Produções Cinematográficas	Lume Filmes	6 salas**	373 espectadores**
2014	MULEQUETE DOIDO!	—	Erlanes Duarte	123 min.	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	Cine Praia Grande Cine Lume e Cine System*	Cine Praia Grande: 3000 Cine Lume: não informado Cine System: não informado*
2014	RENASCER – ACENDENDO A CHAMA OUTRA VEZ	—	Luaran Lins e Gildásio Amorim	73 min.	Yaveh Filmes	Distribuição Editora Cpad	Exibição em igrejas e escolas*	—
2015	CREPÚSCULO – BOCA DA NOITE	—	Rogério Benício e Victor Leoti	70 min.	Companhia de teatro Okazajo	—	Cine Star*	Cerca de 8 mil espectadores*
2016	MULEQUETE DOIDO 2! A LENDA DE DOM SEBASTIÃO	B1600716200000	Erlanes Duarte	125 min.	Rafaela Gonçalves	Rafaela Gonçalves	17 salas**	69.753 espectadores**
2017	JANGADA	Em processo de registro*	Luís Mário Oliveira	71 min.	Jangada Filmes	Jangada Filmes	2 salas*	—
2017	LAMPARINA DA AURORA	Diretor ficou de repassar	Frederico Machado	74 min.	Lume Filmes	Lume Filmes	Até a finalização dessa pesquisa ainda não havia dados oficiais da ANCINE	—

Fonte: Catalogado pela autora (2017) *Dados recolhidos pela pesquisadora junto aos diretores ** Dados da ANCINE

brasileiros têm pelo menos uma sala de cinema. No Maranhão, esses números são ainda piores, pois apenas seis cidades³ entre os 217 municípios do Estado possuem salas de cinema, o que corresponde a menos de 3% do total de municípios maranhenses.

A falta de investimento na área tem sido quase uma regra, o que vem dificultando a expansão do setor cinematográfico. Atualmente o Estado dispõe de apenas um mecanismo legal de incentivo às questões culturais. Dessa forma, o cinema tem que “disputar” espaço com outros produtos na área cultural. De acordo com a Lei Estadual de Incentivo à Cultura (Lei 9.937/2011), criada durante a gestão⁴ da governadora Roseana Sarney (Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB), o financiamento de projetos artísticos e culturais acontece por meio de recursos provenientes de renúncia fiscal do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). No ano de 2017 conseguimos catalogar apenas dois⁵ filmes que tiveram o incentivo dessa lei, pois a atual secretaria de governo não tem o registro das gestões anteriores. Em 2015, durante a gestão do governador Flávio Dino (Partido Comunista do Brasil – PCdoB), a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado (Sectur) lançou o primeiro edital que contempla diretamente o cinema maranhense. O Edital SECMA nº 01/2015 selecionou 14 filmes, sendo dois longas-metragens, dois telefilmes e dez curtas-metragens para receberem um montante em dinheiro para as suas produções.

³ Os dados foram fornecidos pela Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão em outubro de 2017.

⁴ Roseana Sarney foi governadora do Estado do Maranhão nos períodos de 1995-1998; 1999-2002; 2009-2010 e 2011-2014.

⁵ A atual Secretaria de Estado da Cultura e Turismo informou que durante a gestão do governador Flávio Dino (2015-atual) houve o incentivo de dois filmes de longa-metragem de ficção no Estado. Foram os filmes Muleque té doído 2: a Lenda de Dom Sebastião (2016), de Erlanes Duarte, e o filme A Estrada, de Milena Carvalho, que ainda está em fase de produção.

Embora os entraves sejam muitos, há, também, no Estado um cenário crescente de estímulo a esse tipo de mercado. Na cidade de São Luís, dois grandes festivais de cinema têm sido os responsáveis por apresentar anualmente as principais produções cinematográficas que estão sendo produzidas no mercado local. Os espaços servem para realização de debates e formações na área de cinema, tais como oficinas, cursos e workshops. O primeiro deles é o Festival Guarnicê de Cinema que já está em sua 40ª edição (2017), sendo atualmente um dos mais antigos do Brasil. Já o Maranhão Na Tela nasceu em 2007 com a proposta de mobilizar o Estado para o fomento à produção audiovisual por meio das redes sociais e construção de parcerias.

Outro dado positivo foi a criação de espaços fixos para ensinar a arte cinematográfica. Como atualmente não há um curso superior na área, foram criados dois cursos técnicos com o intuito de atender à demanda. Assim, surgiu em 2015 a Escola Lume de Cinema com a proposta de ser um curso anual dividido em módulos temáticos e ministrados por grandes nomes do cinema local e nacional. A escola é um estabelecimento privado e faz parte da empresa do cineasta Frederico Machado, a Lume Filmes. Já em 2016 surgiu o curso técnico gratuito de cinema da Escola de Cinema do Maranhão. A Escola faz parte da Unidade Vocacional do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA). A entidade tem autogestão, mas está ligada ao IEMA/SECTI.

OBJETIVOS

GERAL:

- Apresentar um panorama acerca das produções de longas-metragens de ficção no Maranhão, explorando os principais pontos que envolvem esse mercado no Estado.

ESPECÍFICOS:

- Traçar o percurso histórico do cinema maranhense até as produções de longas-metragens de ficção;
- Levantar os principais dados acerca do contexto sociocultural que envolve a cena de cinema no Maranhão.

DISCUSSÃO TEÓRICA

Na historiografia alguns pesquisadores se debruçaram sobre o tema cinema propondo diversas formas de abordagem. Dentre os que pensavam o filme como expressão ideológica de seu tempo, encontramos o historiador francês Pierre Sorlin. A preocupação do pesquisador era a de trabalhar o cinema enquanto objeto da História, porém utilizando um diálogo com os estudos do cinema.

Lo que encontramos en el cine es una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua. El filme pone en escena al mundo e, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma de ideología. Si se desarrollara de manera completamente arbitraria, no tendríamos otra solución que contemplarlo y dejarnos arrastrar o rebelarnos; como la ideología es un campo relativamente limitado, el cine de una época se pliega a un modo de construcción; la tarea del historiador consiste entonces en determinar que tipos de construcción están en uso durante los períodos a los cuales se aboca; dicho de otra manera, a definir según qué reglas se transcribe el mundo en imágenes sonoras. (Sorlin, 1985, p. 252)

Nessa pesquisa partimos da ideia do cinema como prática social já que ele é, ao mesmo tempo, entretenimento, narrativa e evento cultural. “O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria, e esta é a concepção de cinema explorada nestas páginas” (Turner, 1997, p. 13). Para Turner (1997), o filme de longa-metragem vai além de seu caráter artístico e passa a ser um produto de uma indústria cultural, com interesses próprios.

E quando se fala em mercado cinematográfico brasileiro esses interesses esbarram em várias dificuldades já que o cinema brasileiro vem se mostrando, ao longo da história, descontínuo em diversos aspectos, tais como produção, expressão estética, relação com o público, expressão cultural, atividade industrial, políticas públicas etc.

Historiadores e cineastas apresentam essa concepção de descontinuidade da história do cinema brasileiro em decorrência da dificuldade em se manter a produção de longas-metragens em níveis quantitativos expressivos e da recorrente falta de acesso do produto ao mercado. Significativo desse quadro geral é o fato de que o cinema brasileiro nunca conseguiu se industrializar efetivamente. (Autran, 2010, p. 16)

Essas características fluidas do cinema brasileiro nos remetem às contradições internas por que passam as sociedades latino-americanas e que lhes dão um caráter de sociedades híbridas, como bem expõe Canclini (2006).

[...] a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina. Temos que responder à pergunta de se o acesso à maior variedade de bens, facilitado pelos movimentos globalizadores, democratiza a capacidade de combiná-los e de desenvolver uma multiculturalidade criativa. (Canclini, 2006, p. XVIII)

METODOLOGIA DE ABORDAGEM

Para esta pesquisa conseguimos catalogar quinze longas-metragens de ficção maranhenses. Para isso, entramos em contato com vários cineastas, produtores, donos de cinema e pesquisadores do cinema local, já que não há nenhum registro bibliográfico sobre esse tema.

Esse contato se estabeleceu por meio de entrevistas, por isso utilizamos como metodologia de pesquisa os mecanismos adotados pela história oral e o seu princípio de história oral como uma conversa ou monólogos guiados.

Para Dean Hammer y Aaron Wildavsky la entrevista de historia oral es, en cambio, un “monólogo guiado” porque se da en un plano de entrevista, a partir de preguntas y respuestas bien planeadas y pensada; el entrevistado es el más importante en este acto comunicativo; el entrevistador no busca hacerse amigo del entrevistado; el entrevistador no revela sus puntos de vista para guiar al entrevistado o para ponerse de acuerdo con él, por el contrario los oculta y deja al outro hablar todo lo que desea, no lo interrumpe ni lo acosa con preguntas molestas, aunque al final se puede arriesgar el todo por el todo con una pregunta desafiante. (De Garay, 1999, p. 87)

Já quando apontamos os critérios que escolhemos para a seleção dos filmes de nossa tabela temos os adotados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Para a Agência, é considerado longa-metragem um filme com duração mínima de 70 minutos. Há, também, o critério adotado pela Agência para determinar a unidade federativa de um filme. Nesse quesito, eles levam em consideração a localidade onde a produtora está instalada. Assim, o fato de simplesmente o diretor de um filme ser maranhense não é suficiente para classificar a obra como maranhense. É preciso que a produtora esteja localizada no Maranhão.

Por outro lado, incluímos, também, em nossa pesquisa filmes que não foram registrados junto à ANCINE. Escolhemos trabalhar dessa maneira por entendermos que o cinema local ainda não se familiarizou com esses mecanismos burocráticos e, se assim não o fizéssemos, deixaríamos de fora registros importantes para o nosso trabalho.

CONCLUSÃO

É possível conjecturar que há uma relação direta entre o movimento tardio das produções de longas-metragens de ficção no Maranhão e a falta de investimento no setor, assim como a inexistência de cursos fixos nesta área até o ano de 2015. Este cenário, provavelmente, inibiu a iniciativa dos possíveis produtores locais, ou mesmo os afastou para procurar espaços mais adequados de produção em outros Estados. Com isso, as primeiras produções locais – datadas a partir dos anos 2000 – surgiram em meio à informalidade mercadológica e com características de produção completamente dispare.

Um desses dados reveladores é que entre as 15 produções catalogadas em nossa pesquisa apenas quatro foram registradas com o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) junto à ANCINE – registro que facilitaria a sua distribuição em outros mercados. Isso comprova que o mercado cinematográfico maranhense é ainda amador nesta área. Nesse cenário é curioso pensar que o mesmo mercado que produz os filmes do Frederico Machado ⁶ também produz comédias que já podem ser consideradas *blockbusters* locais, como são os filmes de Erlanes Duarte ⁷. Há, também, as produções religiosas ⁸ que nem foram pensadas para serem lançadas no cinema, ou mesmo produções independentes ⁹ gravadas na periferia de São Luís (MA). É possível afirmar que essa diversificação seja resultante desse movimento cinematográfico tardio na área de longas-metragens de ficção no Estado do Maranhão, na medida em que havia um nicho de mercado emergente que estava represado.

Nesse sentido, o contexto sociocultural do período em que surgiram essas primeiras produções também facilitou esse movimento cinematográfico. Em 2007, por exemplo, surgiu o Maranhão na Tela, espaço para a promoção do cinema local que, junto com o Festival Guarnicê de Cinema, se tornou uma grande vitrine para as produções maranhenses. Já em 2015 a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado (até então apenas Secretaria de Estado da Cultura - SECMA) lançou o Edital SECMA nº 01/2015 para selecionar projetos audiovisuais do Maranhão. O edital foi para a realização de produções independentes de longas-metragens (ficção, animação ou documentário), telefilmes e curtas-metragens (ficção, animação ou documentário) não publicitários. Catorze filmes foram selecionados e estão em fase de produção. Foi em 2015 também que começaram a surgir os primeiros espaços fixos para o estudo da arte cinematográfica: a Escola Lume de Cinema e a Escola de Cinema do Maranhão. Em 2017 a Secretaria de Estado da Cultura e Turismo (Sectur) lançou a chamada pública para o projeto “Cinema da Cidade”. O projeto faz parte do Programa Cinema Perto de Você, estruturado pela ANCINE e Ministério da Cultura (MinC) e tem o objetivo de selecionar propostas para a implantação de complexos de exibição cinematográfica onde serão instaladas salas de cinema multiuso e espaços comerciais e de prestação de serviços. As cidades maranhenses de Açailândia, Codó e Pinheiro foram contempladas neste edital. Trata-se, portanto, de um movimento crescente do cinema maranhense que, mesmo não tendo sido articulado, resultou em uma nova fase para o cinema local.

⁶ Frederico Machado é um cineasta maranhense proprietário da LUME Filmes, empresa que funciona como produtora, distribuidora de filmes, exibidora, realizadora de um festival internacional de cinema, escola de cinema e canal de vídeos e filmes sob demanda na internet. A empresa está localizada em São Luís (MA) e trabalha com filmes considerados independentes.

⁷ Erlanes Duarte é músico e publicitário que produziu os filmes considerados as maiores bilheterias do cinema maranhense: *Muleque té doido!* (2014) e *Muleque té doido 2: a lenda de Dom Sebastião* (2016). Os filmes são comédias com inspiração na estética dos filmes hollywoodianos, porém com roteiro que traz aspectos populares da cultura maranhense. O grande sucesso levou o cineasta a produzir o terceiro e o quarto filmes da saga.

⁸ Os filmes *Renúncia* e *Renascer* – ascendendo a chama outra vez foram produzidos por membros da Igreja evangélica da Assembleia de Deus do município de Imperatriz (MA).

⁹ O filme *Escolha seu caminho*, do rapper Alcino Davemport, foi gravado na área Itaqui Bacanga, uma das mais populosas de São Luís. O longa fez grande sucesso no mercado informal e chegou a ser largamente pirateado. Apesar de não ter sido lançado no cinema, o filme participou de um festival local de cinema (Festival Guarnicê) e venceu na categoria júri popular.

BIBLIOGRAFIA

- Autran, A. (2010). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje*. En: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. III – Cinema e Mercado (pp. 15-35). São Paulo (Brasil): Escrituras Editora.
- Caldas, L. A. O. (2016). *SUPEROTISMO NO MARANHÃO: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistência 1970/1980*. Dissertação de mestrado não publicada, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, Brasil.
- Canclini, N. G. (2006). *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. 1. Reimp. São Paulo (Brasil): Editora da Universidade de São Paulo.
- De Garay, G. (1999). *La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?* Revista Electrónica de Investigación Educativa, 1 (1). Recuperado de: 11%11%11%11%11%11<http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>.
- Moreira Neto, E. (1990). *O cinema dos anos 70 no Maranhão*. São Luís (Brasil): DAC/PRXAE/UFMA.
- Moreira Neto, E. (1977). *Primórdios do cinema em São Luís*. São Luís (Brasil): Cineclube Uirá.
- Sorlin, P. (1985). *Sociologia del cine – La apertura para la historia de mañana*. Traducción de Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica México.
- Turner, G. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo (Brasil): Summus.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

El arte de la adaptación en el cine argentino reciente

The adaptation of adaptation in the recent Argentine cinema

María Teresa Isabel Teramo*

Alfredo José Dillon **

RESUMEN: Nuestro trabajo indaga en los procesos de adaptación cinematográfica a partir de un corpus de películas del cine argentino reciente. ¿Qué aspectos tienen en cuenta los guionistas en la transposición? ¿Cada género literario requiere estrategias distintas o se trata de un proceso más o menos uniforme? ¿Cómo se seleccionan las obras? La propuesta es considerar la adaptación como objeto de estudio, con una premisa: todo proceso de adaptación implica la creación de una obra nueva, una escritura que surge como consecuencia de una lectura. Por medio de un análisis comparado, abordamos los mecanismos de enunciación en la literatura y en el cine, la construcción de las historias, el trabajo de resignificación narrativa, el uso de los tiempos, la configuración de espacios, la creación de voces; en síntesis, el diálogo entre la especificidad de una y otra arte.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, adaptación

ABSTRACT: The work explores the processes of film adaptation from a corpus of recent Argentine films. What aspects the writers take into account in the transposition? Does each fiction require different strategies or it's an uniform process? How are the works selected? The proposal is to consider the adaptation as an object of study, with a premise: every process of adaptation implies the creation of a new work, a writing that arises as a consequence of a reading. Through a comparative analysis, we observe the mechanisms of enunciation in the fiction, the construction of stories, the use of time, the configuration of spaces, the creation of voices; the dialogue between the specificity of one and another art.

KEY WORDS: cinema, literature, adaptation

TEMA CENTRAL

En el campo cultural, durante mucho tiempo, el prestigio histórico de la literatura ensombreció el arte cinematográfico, privado en sus orígenes de toda distinción. Con el correr de los años, el desarrollo del lenguaje cinematográfico alcanzó los mejores elogios de la crítica, además de la valoración académica. No se trata de hacer aquí una historia de los acuerdos y desacuerdos entre las dos artes, ni mucho menos de considerar la adaptación como objeto de conflicto, sino de estudio. Una aproximación a los mecanismos de enunciación en la literatura y en el cine, a la construcción de las historias, al trabajo de resignificación narrativa, al uso de los tiempos, la configuración de espacios, a descubrir la especificidad de una y otra arte.

La literatura experimenta el límite de la dimensión convencional y arbitraria del lenguaje, las palabras no se parecen en nada a las cosas que nombran; en cambio, en el cine, todo puede devenir signo, sentido, emoción. El poder evocador del cine, la magia del director para despertar sensaciones y mover a la emoción es una realidad que obliga a pensar el emplazamiento del lenguaje cinematográfico. Conocida es la réplica que Godard hizo a quienes con desprecio sentenciaban que "había mucha sangre" en su *Pierrot le fou*: "Pas du sang, du rouge!" (Godard, 1998:264); el cine no muestra la sangre, sino el rojo.

* Investigadora y coordinadora académica en la Maestría en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales de la UCA (Universidad Católica Argentina), Doctora en Ciencias de la Información rama Periodismo (Universidad de La Laguna), Argentina, (teramot@gmail.com / teramo@uca.edu.ar)

** Profesor e Investigador integrante del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la UCA, doctorando en Comunicación Social (UBA), Magister en Periodismo (Universidad de San Andrés), Argentina. (alfredojdillon@gmail.com / alfredo_dillon@uca.edu.ar)

La literatura alimenta el cine, pero a la vez asimila técnicas cinematográficas como el montaje, el punto de vista audiovisual, el trabajo del fuera de campo, en esa búsqueda de lo esencial de todas las artes que es la representación. La evolución de las prácticas culturales –gran desarrollo de series de televisión, comedias musicales, fanfictions, videojuegos, aplicaciones informáticas–, la multiplicación de soportes –pantallas de todo tipo–, el interés académico que se le otorga en nuestros días a la adaptación de la literatura al cine, pusieron en primer plano la relación entre estas dos disciplinas, cuya articulación suscita la atención del mercado.

OBJETIVOS

- Indagar en el proceso de la adaptación de la literatura al cine a partir de un corpus de películas argentinas recientes basadas en obras de autores argentinos.
- Observar los mecanismos que se ponen en juego en una transposición.
- Comparar los dos lenguajes: literario y audiovisual.
- Caracterización del estudio

Para encarar la investigación se tomaron como base de datos los anuarios sobre cine argentino elaborados por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). El corpus de análisis se conformó teniendo en cuenta tres criterios: la nominación a “Mejor guion adaptado” de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que otorga los Premios Sur, y la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, que otorga los premios Cóndor; se decidió, en segundo término, evitar la repetición de autores y, por último, se tuvo en cuenta la repercusión de los films en la taquilla. Asimismo se realizaron entrevistas en profundidad a cinco autores, directores de los films analizados: Lucía Puenzo, Marcelo Piñeyro, Francisco Márquez, Juan Jose Campanella, Miguel Cohan.

Entre los casos elegidos para trabajar la adaptación en el cine argentino reciente tratamos de abarcar las variadas circunstancias de transposición. Auténticas obras maestras cinematográficas partieron de obras literarias que, sin la película, probablemente hubiesen pasado desapercibidas. Por ejemplo, dos de las mejores películas de Alfred Hitchcock: *La ventana indiscreta* (1954) y *Psicosis* (1960), están basadas respectivamente en el cuento “*It had to be Murder*” que Cornell Woolrich (1942) publicó bajo el seudónimo William Irish, y en la novela *Psycho* (1959) de Robert Bloch. En la Argentina tenemos *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), adaptación que dio visibilidad a la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* (2005) y a su autor. A la inversa, libros convertidos en verdaderos éxitos comerciales como *Betibú* (2011) de Claudia Piñeyro y *Crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez –novelas policiales, género que históricamente atrae al público–, constituyeron material nada despreciable para el cine industrial y dieron origen a dos películas que –diferentes en su factura y compromiso autoral– lograron cierto éxito comercial.

Otras veces, el proceso de adaptación permite el rescate de un libro olvidado en el anaquel de una librería de usados, y opera una puesta en valor. La adaptación se relaciona así con la memoria. Tal es el caso de *La larga noche* de Francisco Sanctis (2016) de Andrea Testa y Francisco Márquez, quienes descubrieron en un puesto de Parque Centenario la novela homónima de Humberto Costantini, escrita en 1984 –y reeditada a partir del estreno del film–.

En la reconstrucción de la memoria colectiva de un pueblo resultan fundamentales los testimonios. El cine que los toma en cuenta, en tanto formas narrativas de la experiencia, da origen a un tipo de adaptación de fuerte impacto emocional. En este marco se ubica *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, basada en el relato testimonial de Claudio Tamburrini *Pase libre. La fuga de la mansión Seré* (2002).

Un caso particular de adaptación es la de aquellos autores que se adaptan a sí mismos en una exploración del material bajo diferentes puntos de vista. La película que trabajamos como sexto caso es *Wakolda* (2013) de Lucía Puenzo, basada en la novela homónima de la misma autora.

A *Wakolda*, sigue Aniceto (Leonardo Favio, 2008) que, además de permitirnos profundizar en la auto adaptación, ya que el autor recrea su anterior film *El romance del Aniceto y la Francisca...* (1967), basado a su vez en un cuento de su hermano Jorge Zuhair Jury, nos permite observar los mecanismos de adaptación hacia otro género denominado por el mismo director film-ballet.

Luego, resulta interesante incluir la adaptación de una obra de teatro ya que, como señala Bazin (2008), esta tarea creativa entraña desafíos distintos de los que presenta la narrativa. Aparentemente –y con error– se puede pensar que resulta una tarea más fácil porque, por ejemplo, el guionista ya cuenta con los diálogos escritos. Se eligió como octavo caso la película *El método* (2006) de Marcelo Piñeyro, basada en la obra teatral *El método Gronholm*, del dramaturgo catalán Jordi Galceran, estrenada en España en 2003 y mantenida en cartelera en los teatros porteños desde 2005 a 2007.

Por último, decidimos incluir *La patota* (2015) de Santiago Mitre, remake del film homónimo de Daniel Tinayre de 1960. Entendemos la remake como una forma de adaptación ya que, aunque no implique un cambio de medio, sí surge de un proceso en el cual “una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc.” (Sánchez Noriega, 2000: 23).

ENFOQUE Y/O METODOLOGÍA DE ABORDAJE

Cabe aclarar que este estudio es de carácter descriptivo, pues no busca entrar en debate teórico, sino reflexionar a partir de casos recientes en el cine argentino. Entendemos la adaptación como un proceso por el cual se procede a la transformación de los

elementos formales y argumentales propios de una determinada obra literaria, en elementos compositivos del lenguaje y el discurso audiovisual, proceso que da origen a una nueva creación estética. Este proceso se inicia con la selección y lectura de una obra. Ante ella convergen la mirada del guionista, el director y el productor. Las motivaciones oscilan entre las más altruistas, de rescatar una obra por sus valores artísticos (*La larga noche de Francisco Sanctis*, Aniceto), y los intereses económicos, generalmente a partir de una productora en busca de una exitosa respuesta comercial (*Betibú*, *Crímenes de Oxford*). En estos últimos casos no es demasiado frecuente que se tenga en cuenta la calidad literaria de la obra en sí, sino las ventas del libro, por lo general un best seller.

PRINCIPALES RESULTADOS: REFLEXIONES FINALES

El análisis de los nueve casos permite ratificar lo que los estudios sobre adaptación suelen afirmar como premisa: todo proceso de adaptación implica la creación de una obra nueva. Siguiendo las categorías de Genette (1989), inscribimos la adaptación en el campo de la intertextualidad, y entendemos por lo tanto que el hipertexto (el texto segundo) no debe considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del hipotexto (el texto primero). Por el contrario, cada hipertexto debe considerarse más bien como una obra original, autónoma del hipotexto.

En su conocido estudio sobre el gusto, Bourdieu (1998) consideraba la adaptación como un mecanismo de divulgación de las obras de la alta cultura, una suerte de proceso de “democratización”, cuyo consumo correspondía a lo que él llamaba la “cultura media” (1998: 326). Esta perspectiva, fundada en una valoración asimétrica del cine y la literatura como disciplinas de desigual jerarquía estética, resulta insostenible en el presente. En la era de la posautonomía (Ludmer, 2010) se debilita esa visión degradada de la adaptación cinematográfica como un texto de segunda.

A partir de la noción de intertextualidad, entendemos que la adaptación supone un proceso de escritura, es decir, de creación. Las condiciones de esa (re)escritura, por supuesto, son heterogéneas: la creación literaria no tiene otro límite que el de la imaginación, mientras que la creación cinematográfica está sujeta a restricciones económicas, que marcan límites muy claros para lo mostrable en la pantalla.

A lo largo del estudio no consideramos la fidelidad al original como un criterio de valoración de las adaptaciones, como sí lo hacía Bazin (2008) en su clásico artículo sobre *Diario de un cura rural* de Robert Bresson. De todos modos, a los fines del análisis, la fidelidad sí funcionó como un parámetro que nos permitió detectar las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto. Estas operaciones fueron el punto de partida para comprender la obra nueva bajo su propia ley, y no bajo la legalidad de la original. La relación entre ambos textos no fue planteada en términos de fidelidad o traición (en la línea de quienes entienden la adaptación como traducción), sino en función de un criterio de proximidad.

Nuestro trabajo se basó en un abordaje comparado de los textos, en el que la adaptación fue estudiada como proceso antes que como resultado. En ese sentido, vale la pena recordar que la intertextualidad supone no solo la “presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10), sino que también ha sido entendida por el posestructuralismo como un proceso cultural y semiótico. En función de esta concepción, el texto segundo se inscribe en una cadena de trasvases, absorciones y retomas que no acaban en él; su posición de hipertexto es solo relativa –y nunca definitiva–.

El caso de *El secreto de sus ojos* es representativo de esta dinámica no lineal, en función de la cual el hipertexto puede funcionar –y lo hace con frecuencia– como texto primero, que permite descubrir más tarde la versión original (en este ejemplo, la novela de Eduardo Sacheri). El vínculo entre hipotexto e hipertexto no indica una secuencia de lectura: ambos se potencian mutuamente, en un vínculo que es recíproco y no unidireccional. En este sentido es fundamental el aprovechamiento del paratexto, habitualmente utilizado por las industrias (editorial y cinematográfica) para subrayar los lazos entre las obras. Por ejemplo, son estrategias habituales reeditar la novela con una imagen de portada perteneciente al film (como sucedió con *La pregunta de sus ojos*), o consignar en los afiches de la película que “está basada en” la obra de un autor conocido (como en el caso de *Betibú*).

Por otra parte, la adaptación no involucra exclusivamente a dos –o más– obras (como el caso analizado de Aniceto, donde hay al menos tres escrituras en juego, o como las incontables versiones de clásicos como *la Odisea* o *Hamlet*). La transposición implica no solo una relación de intertextualidad entre distintas obras, sino que también pone en juego una serie de códigos culturales en los que se inscribe cada una de esas obras; códigos que definen el horizonte (Gadamer, 1991) de cada texto y que pueden rastrearse a partir de las huellas de sus condiciones de producción.

Esto es especialmente claro en algunos de los casos estudiados, como *La patota* o *La larga noche de Francisco Sanctis*: allí el proceso de adaptación implica la construcción de un diálogo entre dos épocas, dos tiempos históricos, atravesados por códigos culturales heterogéneos. La adaptación no puede aislar a la obra de la cultura –entendida como un sistema semiótico– en la que se inserta: en ese sentido, el proceso de adaptación puede definirse también como un diálogo entre dos –o más– conjuntos de códigos culturales.

En este sentido, las operaciones de transposición se realizan no solo sobre el estilo (autoral) sino también sobre los géneros, que son históricos, pero que además son específicos de cada disciplina artística. Resulta imposible trazar un sistema de equivalencias entre los géneros literarios y los cinematográficos: por tratarse de lenguajes distintos, las convenciones genéricas son diferentes en cada caso. El caso de *Betibú* es ilustrativo de que, aun cuando los nombres sugieren identidad –como en el policial negro y el film noir–, la constitución de cada género –literario o cinematográfico– es diversa.

Este entramado en el que se inserta cada obra supone que el proceso de adaptación comienza antes de conseguir los derechos del original; antes incluso de la redacción de los primeros borradores. En el momento de selección de la obra que se va a adaptar, ya se están poniendo en juego operaciones de transposición. Elegir una obra para reescribirla, para retomarla –es decir, para volver a traerla al presente–, implica una intención y una decisión en la que ya están en potencia buena parte de las decisiones que se tomarán después, en el proceso de escritura propiamente dicho.

La adaptación comienza en la selección de la obra porque, en definitiva, el origen del proceso no debe buscarse en el texto “original”, sino en una lectura: el autor escribe su lectura de la obra original. De ahí que cada proceso sea singular: si bien es posible establecer algunos desafíos recurrentes, estrategias comunes y obstáculos habituales, resulta muy difícil sistematizar las operaciones que se ponen en juego en una adaptación. De todas maneras, a continuación señalaremos ciertos elementos detectados en el estudio de casos, algunos de los cuales son mencionados también por la bibliografía referida al tema (Sánchez Noriega, 2000; Wolf, 2004; Sabouraud, 2010; entre otros).

Las adaptaciones de la literatura al cine suelen plantear una cuestión económica: el desafío de (re)escritura requiere habitualmente suprimir acciones, espacios y personajes. A diferencia de la novela, en la escritura cinematográfica todo es presente, afirmación y voz activa: esos tres recursos definen la economía del lenguaje fílmico. Sin embargo, hay que mencionar una excepción con respecto a esta tendencia a la supresión: la adaptación del teatro al cine entraña un desafío diferente. Como vimos al analizar El método, en este caso el proceso de adaptación suele operar en sentido contrario: se amplía el número de personajes, se enriquecen las acciones y subtramas, se dilata la temporalidad narrativa, se multiplican los espacios.

La literatura suele estar más abierta a las digresiones, mientras que el largometraje tiende a desestimarlas o minimizarlas, concentrando la acción en función de unos pocos ejes o líneas centrales. En el mismo sentido, la narración fílmica clásica parece menos proclive que la literaria a incorporar personajes secundarios, mientras que las condiciones de producción en ciertos casos pueden obligar a la reducción de los ambientes, concentrando la acción en una cantidad más limitada de locaciones.

Otra pregunta crucial que surge en el proceso de adaptación es por dónde empezar. Resulta fundamental el inicio elegido para la narración: ese comienzo es indicio de la lectura en función de la cual se construirá el texto. El comienzo instala el tono de la obra, presenta la mirada del director y anticipa el recorrido narrativo. Además, en la definición del comienzo ya se ha tomado otra de las decisiones centrales: cuál será el punto de vista, la focalización que regirá la narración. El caso de *Los crímenes de Oxford* muestra en el “incipit” un tono claramente distinto a la novela *Crímenes imperceptibles* y no se engañará al público que detecta una obra completamente diferente en su tono y conclusión final.

La transposición del narrador literario al relato fílmico es uno de los problemas más frecuentes de la adaptación. La narratología ha discutido sobre la figura del narrador cinematográfico (cfr. Gaudreault y Jost, 1995), que en ningún caso puede asimilarse al narrador literario, puesto que –siguiendo una distinción clásica–, la narración literaria consiste fundamentalmente en contar (diégesis), mientras que la narración cinematográfica se orienta a mostrar (mímesis). En nuestro corpus, el problema del narrador resulta especialmente importante en *Crónica de una fuga*, basada en *Pase libre*, una novela testimonial –es decir, narrada en primera persona– de Claudio Tamburrini.

Por otra parte, a diferencia de la narración literaria, la narración cinematográfica se sostiene sobre la creencia del espectador en la imagen: Comolli (2007) explicó esta producción de creencia a partir de la ontología de la imagen cinematográfica, según una concepción que entiende lo documental (el registro de un gesto, una palabra o un objeto) como parte de la definición misma del cine (todo plano tiene una dimensión documental, es decir, indicial). En este sentido, el cine no puede mostrar lo que no es, el relato no puede incorporar imágenes falsas (es interesante el caso de Hitchcock en *Psicosis*, recuperado por Sabouraud [2010], en el que este problema fue determinante para la construcción del punto de vista y los encuadres).

En relación con la focalización, un elemento que suele plantear desafíos –lo vimos especialmente en *La larga noche de Francisco Sanctis*– es la transposición de la voz interior. A partir del modernismo, en la narración literaria se volvieron frecuentes el monólogo interior, el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre: estos procedimientos suponen un reto para el lenguaje cinematográfico, inclinado a permanecer en la exterioridad de la acción. La representación cinematográfica de la voz interior del protagonista o del narrador-personaje suele poner en discusión el valor de la voz en off, que constituye un recurso deslegitimado en el cine contemporáneo. De las películas –que evitan este elemento– y de las entrevistas con los directores (Puenzo, Cohan, Campanella, Piñeyro, Márquez), surge que la voz en off es concebida como una suerte de atajo, que obturaría el desafío de resolver la representación con medios más “cinematográficos” –desde los encuadres hasta la actuación–. Así, las adaptaciones tienden a desestimar la voz en off, concebida habitualmente como un recurso que apela a la diégesis (literaria) en lugar de recurrir a la mímesis (cinematográfica).

Otro recurso deslegitimado en la adaptación es el flashback, que interrumpe la acción para dar lugar al pasado. Si bien Deleuze (1987) rechaza la idea de que la imagen cinematográfica siempre está en presente, lo cierto es que el tiempo fílmico está marcado por la acción, que necesariamente sucede en el momento en que la vemos –mientras que, en la literatura, el tiempo lo definen los verbos–. En consecuencia, el flashback (como la voz en off) suele ser percibido como otro atajo que simplifica el problema complejo del pasado en el presente, o de cómo incorporar el tiempo a la narración cinematográfica (problema al que Deleuze dedica el segundo tomo de su célebre estudio sobre cine). Solo en las películas que hacen del flashback su principio constructivo (como *Memento*, de Christopher Nolan, basada en un cuento del hermano del director) este recurso quedaría exento de cuestionamientos.

Finalmente, los diálogos –literarios o teatrales– se presentan como un elemento falsamente “facilitador” del proceso de adaptación: a priori, una posición ingenua podría sostener que no habría más que copiarlos, trasladándolos al guion sin modificaciones.

Del análisis surge, sin embargo, que los diálogos también exigen una reescritura: los ritmos del cine son distintos que los del teatro y la literatura; lo que en una obra literaria suena verosímil, puede quedar artificial o impostado al ser trasvasado a otro medio (y viceversa). En definitiva, la adaptación es una reescritura que, aun cuando pretende mantenerse fiel a la obra original, somete todos los elementos del hipotexto a una lectura en función de la cual serán revisados, transformados, absorbidos o descartados, para dar lugar a un texto nuevo, que solo por convención teórica podemos considerar “segundo”.

¿Por qué dar importancia a la adaptación en Latinoamérica? Porque probablemente pueda ocurrir lo que en otras latitudes. Al menos el 85% de las películas que obtuvieron el Oscar en la categoría “mejor película” en la historia del cine (SEGER, 2000), tendencia que se acentúa en los últimos años, son adaptaciones. A este dato podemos sumar el correspondiente a las series de televisión: el 95% de las series que obtuvieron el premio Emmy también son adaptaciones. Si analizamos la producción de los filmes sobre los que más se habla o la gente más recuerda parten de adaptaciones (desde *Harry Potter*, saga inglesa, pasando por *La bella y la bestia*, cuento de hadas francés, hasta las recordadas del cine argentino *Dios se lo pague* o la inolvidable y de más reciente factura *Esperando la carroza*). Si miramos las películas mejor puntuadas en IMDB que cuenta con millones de usuarios destacan las adaptaciones. Novelas, comedias, cuentos alimentan el cine universal desde que el cine irrumpió en la historia. Sin embargo, es hoy más que nunca cuando los productores buscan adaptaciones para sus películas. Sin duda se trata de un material más viable comercialmente porque la película cuenta, al salir, con sello de marca –el nombre de la obra literaria-. No obstante grandes adaptaciones han sido rotundos fracasos (SEGER, 2000). Adaptar de un medio a otro implica emprender un proceso complejo, un camino que lleva a observar, condensar, potenciar las historias. Nuestro estudio busca ser un aporte en este sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Comolli, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Godard, J.L. (1998), *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, t I (1950 - 1984), editor Alain Bergala Paris, Cahiers du cinema.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sabouraud, Frédéric (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Seger, Linda (2000). *El arte de la adaptación. Ficción y realidad en el cine*. Madrid: Rialp.
- Wolf, Sergio (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

PELÍCULAS ANALIZADAS

- Betibú** (2014) de Miguel Cohan, basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.
- El secreto de sus ojos** (2009) de Juan José Campanella, basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri. **Wakolda** (2013) de Lucía Puenzo, basada en su novela del mismo nombre.
- Crónica de una fuga** (2006) de Caetano, basada en el libro testimonial: *Pase libre, la fuga de la mansión Seré* de Claudio Tamburrini.
- La larga noche de Francisco Sanctis** (2016) de Andrea Testa y Francisco Márquez, basada en la novela homónima de Humberto Costantini.
- Aniceto** (2008) de Leonardo Favio, basada en su película *El romance del Aniceto y la Francisca*, basada en el cuento “El cenizo” de Jorge Zuhair Jury.
- Los crímenes de Oxford** (2008) de Alex de la Iglesia, basada en la novela *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez.
- El método** (2005) de Marcelo Piñeyro, basada en la obra teatral *El método Grönholm*, de Jordi Galceran.
- La patota** (2015) de Santiago Mitre, basada en la película anterior de Daniel Tinayre sobre guion de Eduardo Borrás.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

La puesta en escena en *Auto da Compadecida*: cine o televisión?

The mise en scène in *Auto da Compadecida*: cinema or television?

Rodrigo Cássio Oliveira*

RESUMEN: La película brasileña *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) es un ejemplo de la continuidad intensificada del cine narrativo de los años 1990-2000. Empezada en el cine moderno de los EEUU (años 1960 y 1970), la intensificación de las reglas de la continuidad narrativa clásica refleja cambios tecnológicos en el medio, incluyendo los efectos de la popularización de la TV y su hibridación con el cine. Según David Bordwell, hay en el cine narrativo clásico dos tipos de puesta en escena: levanta-y-habla y camina-y-habla. Nuestra hipótesis es que *Auto da Compadecida* desarrolla un tercer tipo de puesta en escena: el vuelve-y-habla. A través de él, los actores dan la espalda unos a otros (y también a la cámara), delimitando los cortes y correspondiendo físicamente a la fragmentación de los planos.

PALABRAS CLAVE: Puesta en escena, continuidad, clasicismo cinematográfico, televisión, cine brasileño.

ABSTRACT: The Brazilian movie *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) is an example of intensified continuity of 1990s and 2000s narrative cinema. Created by American modern cinema (1960s and 1970s), the intensification of classic narrative rules of continuity reflects some technological medium changes, including the popularization of TV and its hybridization with cinema. According to David Bordwell, there are two kinds of *mise en scène* in classic narrative movies: stand-and-deliver and walk-and-talk. Our hypothesis is that *Auto da Compadecida* develops a third kind of *mise en scène* in the field of intensified continuity: turn-and-speak. Through it, actors turn back to each other (and also to the camera), delimiting the cuts and corresponding physically to the shots fragmentation.

KEY WORDS: *Mise en scène*, continuity, classical cinema, television, Brazilian cinema.

INTRODUCCIÓN Y DISCUSIÓN TEÓRICA

La construcción del lenguaje clásico del cine estableció el sistema de continuidad desarrollado por las películas de la década de 1930 hasta la década de 1950 como un patrón de la ficción audiovisual. Este sistema tuvo éxito por la capacidad de ajustar la organización del sonido y de las imágenes a la narratividad. En él, el espectador, acostumbrado a la experiencia estética del cine clásico, se proyecta en la pantalla y se queda fijado en la acción. La diegese se presenta con mucha claridad; el montaje es, a menudo, invisible; las informaciones de la trama se explicitan, y la *mise en scène* (o escenificación) puede instalarse sin la intrusión de factores de dispersión.

Si bien es cierto que la continuidad clásica sigue siendo un patrón de narración en muchas películas contemporáneas, no se puede olvidar que la evolución de las tecnologías del cine (y otros medios) ocasionó transformaciones relevantes en el sistema. Según Bordwell (2013b), llamamos análisis del estilo cinematográfico a la diferenciación y calificación de estos modos de manifestación histórica de la narratividad en las películas. En particular, observamos aquí las transformaciones que resultan de la popularización de la televisión y sus productos de ficción, igualmente dependientes de códigos de lenguaje para la escenificación, pero no más alejados de la dispersión, sino acercados de ella.

Más que una nueva manifestación de la continuidad en otro medio, el lenguaje de la ficción televisiva originó formas híbridas con el lenguaje cinematográfico, como lo ejemplifica la película brasileña *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999). En efecto, de la década de 1970 hasta la década de 1990, se profundizó lo que Bordwell llama continuidad intensificada en el cine de narración en todo el mundo, cuyos principios son:

* Universidad Federal de Goiás, Doctor en Filosofía del Arte por la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, (rodrigocassiofug@gmail.com)

las técnicas de televisión (que desde la década de 1960 se apoyaron en el montaje rápido y los movimiento de la cámara), la necesidad de mirar la escena en las pequeñas pantallas de TV (por eso tantos close-ups), la influencia de directores famosos como Hitchcock y Leone, la nueva tecnología del cine (steadicam y edición en ordenadores) y cambios en la rutina de producción (por ejemplo, el uso de las cámaras con lentes largos) (BORDWELL, 2008, p. 57).

La película de Guel Arraes ejemplifica perfectamente algunas de esas características, como el uso de planos cerrados (incluso los close-ups) y el empleo de múltiples cámaras. De hecho, *Auto da Compadecida* fue producida al mismo tiempo para el cine y la televisión por la Red Globo, la mayor empresa brasileña de comunicación, logrando mucho éxito en Brasil. Incluso, el montaje rápido seguramente sorprendió la recepción de la película más que todas las demás características de su realización, impactando la escenificación.

La recepción crítica de la película en Brasil contrastó opiniones, al poner en cuestión el aspecto televisivo del montaje. En Contracampo, una de las revistas más respetadas del país, el crítico Ruy Gardnier (2000) escribió que “no se montó *Auto da Compadecida*, sino que la editaron”. Para él, la película de Guel Arraes desnudó la diferencia entre el procedimiento cinematográfico del montaje y la práctica televisiva de picotear las imágenes. Es decir, la continuidad intensificada en *Auto da Compadecida* fracasó en el cine por falta de ritmo cinematográfico, que no es lo mismo que la falta de detenimiento, pero sí la falta de un cambio adecuado de los tiempos fuertes para los tiempos débiles; “y en cine, el ritmo es todo”, remata Gardnier (2000).

Por otro lado, el conocido cineasta y comentarista Arnaldo Jabor celebró la película en el periódico Folha de São Paulo como “el mejor producto hecho por la Red Globo en 35 años”. Al reconocer el empleo de una mise en scène de “cortes frenéticos, con varias cámaras simultáneas”, Jabor subrayó que “los actores se llevan en el mismo ritmo de las imágenes, y nosotros sentimos que ellos están trabajando en sus elementos ideales” (JABOR, 2000). La crítica publicada en la Folha esbozó una visión histórica sobre la relación entre cine y televisión, sosteniendo la tesis de que *Auto da Compadecida* cumple la vocación audiovisual contemporánea, en cuanto rechaza el paradigma realista psicológico que había dominado en el período clásico del cine.

La escritura de la televisión, no obstante su ignorancia estética, supo señalar la aceleración del mundo actual de modo más preciso que en la lenta fluidez del cine tradicional. Hace 40 años, en el seno de la revolución gráfica y audiovisual, la TV influyó a Godard más que lo que Godard influyó a la TV (JABOR, 2000).

Los dos textos son ejemplos de la polémica crítica que *Auto da Compadecida* suscitó en fines de la década de 1990 en Brasil. Nuestro objetivo no es respaldar enteramente uno u otro juicio de valor, aunque a nosotros nos estimule la especulación más propositiva sobre el sentido estético de la comunicación del público con la película. Sin embargo, nos importa aquí analizar la hipótesis que el montaje extremadamente rápido de *Auto da Compadecida* lleva a una adaptación de los dos esquemas principales de escenificación que el cine clásico consagró en los años de su formación: el levanta-y-habla y el camina-y-habla.

Evidentemente, esta adaptación resulta de la necesidad de narrar, manteniendo una claridad enunciativa razonable para el espectador. Resulta, asimismo, que el ritmo de *Auto da Compadecida* es la condición de una experiencia de ajuste entre la continuidad intensificada y la mise en scène. Es cierto que Guel Arraes encontró una solución eficaz y muy interesante para esa experiencia.

METODOLOGÍA

En el libro *The Way Hollywood tells it*, David Bordwell expone sobre la aceleración de la Duración Media por Plano/D.M.P. (Average Shot Length/A.S.L.) en las películas de Hollywood. En la década de 1920, los planos duraban entre 4 y 6 segundos. Después de la introducción del sonido directo, entre las décadas de 1930 y 1960, la media aumentó entre 8 y 11 segundos. Las décadas siguientes tuvieron una aceleración creciente, hasta que al final de los 80 surgieron muchas películas con D.M.P. entre 3 y 4 segundos, así como la cantidad de planos, entre 1500 y 2000. “Hoy, las películas tienen una edición media más rápida que cualquier otro período del cine [...] y en la década de 2000 hay por lo menos una película, todos los años, con una D.M.P. menor que 2 segundos” (BORDWELL, 2006, p. 122).

Esa intensificación no expresa una ruptura con la formulación clásica del montaje, sino que “el mayor número de tomas refuerza la confianza en los principios de la continuidad [...] y cada toma es tan breve que hay que ser redundante en la indicación de quien está dónde, quien habla con quien, quien cambió de lugar en la escena, etc.” (BORDWELL, 2008, p. 50). En la obra *Figures Traced in Light*, de hecho, Bordwell examina dos directores cuyas películas aún utilizan planos-secuencias en la época de la continuidad intensificada (Theo Angelopoulos y Hou Hsiao-hsien). Estos son realmente ejemplos raros. Las pocas veces que el cine contemporáneo emplea los planos de larga duración, muestran que la escenificación dentro del plano (lo que Eisenstein llamó mise en shot) ha desaparecido de las películas más conocidas de las últimas décadas.

En ese contexto, Bordwell describe las dos maneras de escenificación que, no obstante la intensificación de la continuidad, siguen prevaleciendo en las películas narrativas. Más que las secuencias de persecución y tiroteos (y hay muestras de ambas en *Auto da Compadecida*), las acciones características de la escena clásica son el levanta-y-habla y el camina-y-habla. En ellas, los personajes se mueven delante de la cámara, levantándose o caminando por el espacio mientras conversan. “No importan las variaciones o alternativas. Esos esquemas son casi una segunda naturaleza para los cineastas” (BORDWELL, 2008, p. 45).

El estilo de las películas recientes, sin embargo, no consiente en que la escenificación elija coreografías complejas y de duración extendida como en el cine de las décadas de 1930 o 1940 – el ejemplo máximo de Bordwell es el diálogo de Walter e

Hildy en *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940). Tal es la diferencia estilística primordial de la continuidad intensificada: “En el cine contemporáneo, domina la estrategia del ‘levanta-y-habla’. Al poner a los actores en sus lugares, los directores dinamizan los diálogos mediante el montaje y otros artificios cinematográficos” (BORDWELL, 2008, p. 46).

ANÁLISIS DE *AUTO DA COMPADECIDA*

Hay muchas secuencias en *Auto da Compadecida* que ilustran su pertenencia al régimen de continuidad intensificada. Pero, en los límites de esa ponencia, vamos a comentar solamente una escena que ejemplifica bien la modulación de los esquemas del cine narrativo clásico en el estilo acelerado de la película.

La adaptación de la pieza de teatro homónima escrita por Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* es una película que intenta la representación del popular según un lenguaje humorístico de fácil asimilación, abarcando símbolos religiosos de matriz cristiana como principios de una redención de la experiencia social en el sertão nordestino.

En la escena que escogimos, de hecho, el protagonista João Grilo es arrastrado por el Padre João hasta el Obispo de la iglesia de Taperoá, interior del estado de la Paraíba, donde viven los personajes principales y donde ocurre la mayor parte de la acción. Grilo es un personaje muy despierto, que engaña a las personas poderosas de la ciudad, logrando lo que necesita para sobrevivir, aunque miserablemente. Él había llevado al Padre João a maltratar a Antônio Morais, un hombre rico e importante para las finanzas de la iglesia. La escena es la ocasión en la que el Padre João intenta que Grilo lo declare inocente ante el Obispo. Incluso, Grilo conoce otra cosa que había hecho el padre, y lo utiliza para librarse, poniendo a su perseguidor en apuros.

Para analizar la escena desde el punto de vista de la continuidad intensificada, la contextualización de la trama es suficiente. Ella explica la simulación de desfallecimiento del Padre João en cuanto Grilo insinúa que él ha participado del entierro de un perro y rezó en latín. Después, la insinuación de que el perro había dejado dinero para la iglesia cambia el comportamiento del Obispo y lleva al Padre João a despertar de su simulación. Así, la charla de João Grilo empieza y finaliza la acción, puesto que profundiza la crisis entre el Padre João y el Obispo, pero también restablece la armonía entre los dos religiosos, satirizando la volatilidad de los dos personajes. La escena dura 2 minutos y 13 segundos, y se realizó en 54 planos (D.M.P.: 2,4 segundos). Hay cerca de 25 planos hasta un segundo. De todos los planos, solamente dos duran más de 10 segundos. La mayor parte de ellos son muy cerrados, y se destacan los close-ups en los empleos del plano-contraplano de cortísima duración. Aquí tenemos el patrón de duración de la película.

¿Cómo ajustó Guel Arraes la escenificación a una duración media de planos tan corta? Nuestra interpretación es que el cineasta desdobló el esquema dominante levanta-y-habla en un tercer patrón de movimiento de los actores en el espacio escénico. Quizá este patrón podría llamarse vuelve-y-habla, o intensificación del *raccord* de movimiento (*match on action*), ya que elige como principio la reincidencia frecuente de este tipo de corte, conocido por los estudiosos del cine narrativo desde la codificación del lenguaje clásico. En este *raccord*, el movimiento de la persona empieza en un plano y termina en el plano siguiente. Sin duda, como señala Bordwell (2013a, p. 373) en *Film Art*, “el *raccord* de movimiento es una herramienta de la continuidad narrativa”.

La curiosidad está en que la función de este artificio es encubrir el corte, o mejor aún, suavizar el pasaje de un plano al otro, ya que “nuestro deseo de acompañar la acción fluyendo es tan fuerte que ignoramos el corte” (BORDWELL, 2013a, p. 373). Paradójicamente, entonces, una película como *Auto da Compadecida* intensifica el uso del *raccord* de movimiento para contener los disturbios indeseables de la intensificación de la continuidad. Esta, todavía, es el propio motivo de la gran cantidad de cortes.

CONCLUSIÓN

En la escena que destacamos, el *raccord* de movimiento ocurre 9 veces. La mayoría de las veces, los actores se dan la espalda unos a otros (y/o a la cámara), delimitando los cortes y correspondiendo físicamente a la fragmentación de los planos. El acto de volverse sustituye, así, el acto de levantarse, porque solo tres veces los personajes operan aquel procedimiento: dos veces en los desmayos del Padre João y una vez en cuanto el Obispo habla con Grilo.

Por supuesto, los desmayos del Padre João son las aplicaciones más características del esquema levanta-y-habla. Pero el camina-y-habla predomina en *Auto da Compadecida*, lo que la desvía de la tendencia del cine contemporáneo de continuidad intensificada. Por eso, puede que el vuelve-y-habla en la película de Guel Arraes compense las pocas ocasiones en que los personajes no están caminando. La secuencia del juicio final, en la segunda mitad de la película, diverge en ese sentido; es comprensible, así, que ella sea la más alejada de los principios estéticos de la primera mitad, y que haga un uso desmedido de efectos especiales.

El estilo de Guel Arraes lo presenta como un autor de la “imagen híbrida, en la que es cada vez más difícil establecer lo que es propio del cine y lo que es propio del vídeo” (FIGUERÔA, 2008, p. 150). *Auto da Compadecida* lo confirma, al contribuir para el desarrollo de la continuidad intensificada en el cine narrativo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, David (2013a). *A Arte do Cinema: uma introdução*. São Paulo, Editora da USP.
- Bordwell, David (2008). *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas (SP), Papirus.
- Bordwell, David (2013b). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas (SP), Editora da Unicamp.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Los Angeles, University of California Press.
- Figuerôa, Alexandre (2008). *Uma vida de mão dupla: cinema e televisão em Guel Arraes*. In: Figuerôa, Alexandre; Fechine, Yvana, Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro, Recife, CEPE Editora.
- Gardner, Ruy (2000). *Xuxakespeare ou Cinderela Bacana*. *Contracampo*. Retirado de <http://www.contracampo.com.br/criticas/autodacompadecida.htm>
- Jabor, Arnaldo (2000). *O Auto da Compadecida é o novo cinema brincante*. São Paulo, Folha de São Paulo, 26 septiembre.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Conexiones inesperadas: el encuentro entre Paysandú y Jacarézinho

Unexpected connections: Paysandú meets Jacarézinho Conexões inesperadas: Paysandú encontra Jacarézinho

Juieta Keldjian Etchessarry*
Solange Straube Stecz**

RESUMEN: Se abordan las conexiones entre dos filmes sobre las ciudades Paysandú (Uruguay) y Jacarézinho (Brasil) producidos en la década de 1940. Ambos documentales constituyen un punto de partida para los estudios comparados de cine en América Latina.

PALABRAS CLAVE: preservación audiovisual, informativos cinematográficos, catalogación colectiva.

Hacer historia comparada del cine en América Latina no es una tarea fácil o frecuente. Comparar exige acceso a las películas, análisis de documentos, recursos e investigadores interesados en el mismo tema. La historia comparada del cine latinoamericano es, citando a Paulo Paranaguá, una secta o una sociedad secreta de pocos miembros, en la cual se incluye. Su primer libro "Cine en América Latina, lejos de Dios y cerca de Hollywood" de 1985, es una especie de síntesis de la producción en el continente. Existen trabajos panorámicos donde las distintas filmografías nacionales tienen su espacio, y que generalmente son analizadas a partir de la producción de ficción. Pero el poco, o ningún cuidado con la preservación del cine en la región, hace que la mayor parte de la producción, aunque se trate de cineastas conocidos, pase inadvertida. Además, los estudios históricos anteriores a los años setenta, desconocían la legitimidad de las películas como documento, considerándolas un producto de la industria del entretenimiento sin valor para un análisis historiográfico.

Y qué decir de los camarógrafos desconocidos que circulaban por el interior de los países, buscando oportunidades de trabajo a través del registro de acontecimientos políticos o sociales, de paisajes o personas, siguiendo los modelos de las "vistas animadas" de los albores del cine. Filmes institucionales, de propaganda, publicitarios, o de familia, cuyo registro está prácticamente ausente de la filmografía mundial, ofrecen una preciosa oportunidad para acceder a la memoria de una época, sus estructuras sociales y políticas económicas.

Del azar y del interés de dos investigadoras, una uruguaya y otra brasileña, nació el encuentro inesperado de Paysandú y Jacarézinho, dos ciudades distintas ubicadas a casi dos mil kilómetros de distancia y vivas en dos películas producidas por diferentes autores, pero con una estructura semejante, probablemente con los mismos objetivos. Estas características que las emparentan, además permiten una conexión que abre posibilidades para un estudio latinoamericano, ya sea comparándolas en su stricto sensu, o al menos aproximándolas por su riqueza y memoria viva. *Paysandú: Bella y Heroica Ciudad del litoral* (c.1942-45), preservada por la Universidad Católica del Uruguay, encontró a *Jacarézinho, cidade rainha do norte do Paraná* (1947), depositada en el acervo de la Cinemateca de Curitiba. Ambos documentales, producidos casi contemporáneamente, constituyen un punto de partida para un ciclo de estudios sobre la ciudad en América Latina, todavía desconocido. Las dos películas están siendo estudiadas por la UCU, en el Archivo Audiovisual Dina Pintos, y por la Cinemateca de Curitiba, en un proyecto que apunta a encontrar enlaces que permitan ampliar los estudios de este tipo de cine.

* **Doctoranda en Comunicación por la Universidad de Navarra.** Mag. en Comunicación y cultura por la Universidad Católica del Uruguay (UCU), profesora de alta dedicación del Departamento de Comunicación de la UCU. Uruguay, (jukeldji@ucu.edu.uy).

** **Doctora en Educación por la Universidade Federal de São Carlos,** profesora del curso de Cine y Audiovisual / Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/BR. Miembro del Comité Memoria del Mundo - MOW Brasil/ UNESCO. Brasil, (solange.stecz@gmail.com)

¹ Paulo Antônio de Paranaguá es crítico e historiador brasileño, referencia para los estudios del cine latinoamericano. Autor de "Cine documental en América Latina" (2003), "O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood" (1985).

JACARÉZINHO

La película *Jacarézinho, a cidade rainha do norte do Paraná*², producida entre mayo y junio de 1947, en 35mm, tiene 1 hora y 20 minutos de duración (10 rollos), y se conserva en la Cinemateca de Curitiba desde la década de 1980. Su análisis integró un proyecto de estudios de cine de periodistas paranaenses, que dio como resultado una publicación del Centro de Investigadores de Cine Brasileño.

En el Brasil de los años 1940 son frecuentes las películas rodadas por el interior del país, que registran ciudades y pueblos, sus organismos públicos, familias de renombre, haciendas y establecimientos comerciales. En el sur y suroeste del país, el desarrollo y riqueza vividos durante el llamado ciclo del café³, incentivó el uso de uno de los más nuevos vehículos de comunicación – el cine – para registro de los acontecimientos en torno a la clase dominante. Ahí se entrelazaban los intereses de esta clase con los camarógrafos que querían ganar dinero con un tipo de producción que se conoció como “cinema de cavação”⁴. Esta práctica cinematográfica existía como tal desde de la década de 1910.

La realización de películas por encargo era una forma utilizada por algunos cineastas para financiar sus experimentos artísticos en películas de ficción. Gilberto Rossi, un italiano que llegó a Brasil en 1911 con intenciones de hacer películas de ficción -las llamadas películas de argumento-, fue el principal exponente de lo que se volvió conocido como “cavação”⁵, un movimiento que perduró en el cine brasileño por muchas décadas y que fue definido por Rita Galvão como un tipo de cine documental, de propaganda, comercial o un cine periodístico hecho por encomienda.

En el interior paulista era común la encomienda de películas por hacendados, prefectos que pretendían llegar a diputados o pequeños comerciantes que querían promocionar sus establecimientos (Galvão, 1973). Otros cineastas del periodo que tienen una importante producción en la “cavação” son João Stamato, Arturo Carrari en São Paulo, y Botelho, Leal y Paulo Benedetti, en Río.

...Oscinegrafistasfaziamcavação dedocumentários,filmezinhos depropagandapolítica oucomercial,jornais cinematográficos. Lutando pela subsistência, e muitas vezes digladiando-se entre si, estes nossos homens de cinema tinham poucos escrúpulos quanto à forma de arranjar dinheiro; iam procurá-lo onde quer que o dinheiro se encontrasse (Galvão, 1973) ⁶.

En el estado de Paraná, al sur del país, la situación era prácticamente la misma. Sin tradición en películas de ficción, el cine paranaense se componía por las películas realizadas por Annibal Requião, Arthur Rogge e João Baptista Groff. A inicios de los años 1940, Groff trabajaba para el interventor Manoel Ribas filmando obras de su gobierno, carreteras y las primeras ciudades del Norte de Paraná. Al final de la década, la Compañía de Desarrollo del Norte de Paraná registró su trabajo de colonización y la Rilton Filmes de Londrina cubrió la región con noticias cinematográficas hechas bajo encomienda (Xavier, 1980). La unión entre el Norte paranaense y São Paulo era muy fuerte, principalmente a través de la carretera Ferro Sorocabana. Estos filmes se han convertido en importantes registros del interior del país.

Jacarezinho, a cidade rainha do norte do Paraná, filmada en 1947, busca promover esta ciudad del norte paranaense y fue realizada por Agiz Carneiro Bechara de la Metrópole Filmes de São Paulo. Prácticamente todas las ciudades a lo largo de la vía férrea fueron filmadas por la Metrópole Filmes, que se dedicaba a la realización de reportajes por el interior, conforme lo afirmó Agiz Bechara (Stecz e Penteado Lopes, 1988). Interesado en realizar lo que llamó de “reportaje comercial”, Bechara contactó al prefecto Levy Taborda, apenas fue electo para un mandato que resultó fugaz (de abril y noviembre del mismo año). Firmó un contrato con la Prefectura, que preveía la exhibición de la película para los habitantes de la ciudad y la entrega de una copia a la Municipalidad. Con esa carta de presentación, Bechara procuró el apoyo del comercio local y vendió participaciones en la película, aunque no se encontraron registros de los valores pagados por la Prefectura o por particulares.

La descripción del proyecto de Bechara se encuadra perfectamente en el concepto de *cavação* descrito por Galvão (1973), para quien este tipo de películas significaba también:

(...) vender ao Governo do estado os filmes que já haviam sido pagos pelos fazendeiros e que não eram refeitos durante as sucessivas campanhas do café, ou filmar estradas que servissem para aumentar o crédito dos governadores que haviam construído. E também significava receber o dinheiro das encomendas, rodar a máquina sem filme e sair correndo da cidade antes que o logradouro percebesse a tapeação (Galvão, 1973) ⁷.

² En español “Jacarézinho, ciudad reina del norte de Paraná” (NT)

³ En la segunda mitad del siglo XIX, el café se tornó el principal producto de exportación de Brasil, siendo también muy consumido en el mercado interno. Los hacendados paulistas hicieron gran fortuna con su comercio. Las mansiones de la Av. Paulista (São Paulo) reflejaban muy bien su éxito. Buena parte de los lucros del café fue invertida en la industria principalmente en São Paulo y Río de Janeiro, favoreciendo el desarrollo de este sector y la industrialización de todo Brasil. Muchos inmigrantes europeos, principalmente italianos, llegaron para aumentar la mano de obra en los cafetales de São Paulo.

⁴ En español “cine de excavación” (NT)

⁵ En español “excavación” (NT)

⁶ “Los cineastas hacían “cavação” de documentales, cortos de propaganda, publicitarios o periodísticos. Luchando por la supervivencia y muchas veces peleándose entre ellos, estos hombres de cine tenían pocos escrúpulos a la hora de buscar dinero, iban donde se lo encontrasen. (Galvão, 1973).

⁷ “(...) vender al Gobierno del estado las películas que ya habían sido pagadas por los hacendados y que no se volvían a rodar durante las sucesivas campañas del café, o filmar carreteras que servían para aumentar la credibilidad de los gobernadores que las habían construido. También significaba recibir dinero de las encomiendas, rodar la cámara sin película e irse corriendo de la ciudad antes que el estafado se diera cuenta del engaño” (Galvão, 1973).

La película está dividida en bloques temáticos y su estructura contiene aspectos de la ciudad, comercio, servicios y su vida social.

Realizado con un interés exclusivamente comercial y con elementos que lo incluyen en la categoría de “*cine de cavação*”, un equipo tres personas como máximo y poco equipamiento técnico, estas imágenes que registran las autoridades locales, familias de clase media y alta, y prósperos comerciantes, presentan aspectos que traspasan su interés como curiosidad de una época y se transforman en rico objeto para los estudios del cine.

PAYSANDÚ

Movidos por intereses similares, los Estudios CINESON de Montevideo llegaron a Paysandú -en el litoral de Uruguay, frontera con Argentina- para realizar una “filmación de los aspectos más interesantes de Paysandú” (El telégrafo, 17/01/1938). Carlos Alonso, reconocido director cinematográfico, visitó el diario con el objetivo de promocionar otra película de similares características que estaba realizando en la vecina ciudad de Salto y aprovechó el momento para anunciar el proyecto. El mismo diario, retoma el anuncio en otro artículo de 1941. Sin embargo, en los años siguientes no se volverá a hacer mención sobre ella o su estreno.

Paysandú bella y heroica ciudad del litoral permaneció desconocida para filmografía uruguaya, hasta que, en el año 2016, a instancias de una donación particular, llegan al Departamento de Comunicación de la UCU, ocho latas de 35mm, con imágenes de la ciudad de Paysandú, en apariencia documentales, en copia positiva de proyección con sonido óptico.

Conforme se avanzó en la inspección del material filmico, se constató que se trataba de una producción de carácter informativo-documental, de una duración aproximada de 57 minutos. La película registra los sitios de interés turístico, algunas personalidades ilustres, espacios urbanos, principales edificios y comercios. Documenta una pujante ciudad industrial, moderna y dinámica. Las únicas informaciones que aparecen a lo largo de la película son: el título, *Paysandú: bella y heroica ciudad del litoral*; el nombre de la casa productora, CINESON; y el cierre con el clásico rótulo de “Fin”. En cambio, no aparece información sobre créditos de realización o fechas.

Dado que el soporte de nitrato de celulosa requiere un protocolo de seguridad específico para su manipulación, y que algunos de los rollos presentaban roturas en las perforaciones y en varios fotogramas, se acudió al asesoramiento técnico de la Cineteca Nacional de México, institución que cuenta con vasta experiencia en el área de la conservación filmica. El acuerdo con la Cineteca permitió reparar y acondicionar la película para obtener una copia digital de alta resolución.

A partir de la copia digital, se pudo asignar un orden a los rollos, aunque no fue posible determinar si la película estaba completa. La digitalización también permitió la reproducción del sonido. De acuerdo con las posibilidades técnicas de la época, la película no cuenta con tomas de sonido directo, sino que está compuesta por una voz narradora (*voice-over*) que describe el contenido de lo que se ve en la imagen, acompañada por un fondo musical y ocasionalmente, algunas recreaciones sonoras (efecto *foley*). El estilo de la locución y su contenido lo aproximan al género de los noticieros cinematográficos, aunque curiosamente, el texto no menciona fechas o datos útiles para aproximar la realización de la película.

LA ACTUALIDAD EN PANTALLA GRANDE

A diferencia de sus vecinos Brasil y Argentina, Uruguay no consolidó una industria cinematográfica, ni siquiera durante los años de auge económico. Si bien la investigación aún reclama un estudio en profundidad sobre las políticas públicas y la actividad del empresariado uruguayo, los estudios coinciden en la ausencia de las primeras y la falta de riesgo de los segundos.

En un artículo titulado “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada”, Antonio Pereira (2009) refiere la existencia de tres noticieros cinematográficos: Max Glücksmann (1913 - 1931), EMELCO (c.1940 - c.1950) y Uruguay al día (1948 - c.1965). Los dos primeros fueron producidos por empresas instaladas en Argentina con sucursales en Montevideo, mientras el último fue un emprendimiento uruguayo. En ese mismo artículo se plantea la cuestión del modelo de gestión de las empresas informativas. Reconoce, que generalmente se señala dos modelos de producción: las financiadas por los estados nacionales y aquellas pertenecientes a casas productoras consagradas en la industria (generalmente, grandes compañías de Hollywood) destinados a audiencias globales. Uruguay constituye un caso particular; al decir de Pereira, “los noticieros cinematográficos uruguayos eran básicamente una actividad comercial con fines informativos” (Pereira, 2009, p. 80). El modelo de comercialización, que permitía sustentar la actividad y producir ganancias, llevó a la estructuración de los contenidos dependiendo de las necesidades comerciales: espacios auspiciados por completo por una marca o producto, y la realización de reportajes por encargo.

El funcionamiento era tan sencillo como eficaz; cuando llegaba la hora de distribuir los noticieros, estos ya estaban prácticamente vendidos. Para ello se valían del hecho de que un gran número de las notas habían sido pagadas por empresarios e industriales con anterioridad. Es decir, varias de las noticias que se presentaban hacían referencia a la inauguración de firmas comerciales, a los avances de una determinada empresa del rubro, etcétera, lo que hoy en día llamaríamos noticias empresariales. Además, como es obvio, vendían publicidad para auspiciar diferentes segmentos, etc. (Pereira, 2009, p. 81)

Es de suponer que la producción de los noticieros, de frecuencia semanal, proyectados en las salas de cine previo a la película de estreno, haya dado pie para la producción de programas especiales o largometrajes; producciones de más largo aliento con un tema monográfico, pero manteniendo la estructura de producción y financiamiento. *Paysandú bella y heroica ciudad del litoral* es ejemplo de ello. En un artículo del diario “El telégrafo” donde se anunciaba la próxima realización del film, se invitaba a apoyar financieramente el proyecto:

Extensos metrajes habrán de destinarse a la presentación del comercio e industrias sanduceros y de la ganadería y agricultura del departamento y de las zonas de influencia de Paysandú, aspectos estos que deberán ser retribuidos mediante determinada tarifa por los establecimientos que acepten su inclusión, pues radicaré en su apoyo la financiación de la obra. (El telégrafo, 30/10/1941).

Estas características emparentan a Paysandú con el “cinema de cavação”, conceptualizado por Galvão (1973), aunque para los cineastas y técnicos en Uruguay, estas producciones comerciales e institucionales representaban su principal actividad económica, y no actividades intermedias para financiar nuevas películas.

INVOLUCRAR A LA COMUNIDAD EN LA INVESTIGACIÓN: EL PROYECTO CINE CASERO

En paralelo al trabajo de digitalización y la recuperación material de la película, el proyecto Cine Casero del Departamento de Comunicación, realizó una serie de talleres en la ciudad de Paysandú con el cometido de hacer partícipe a la comunidad en la investigación histórica y del contexto de producción de la película. Esta investigación se realizó bajo la modalidad de catalogación colectiva.

La catalogación colectiva, también llamada catalogación social, permite que los públicos de los productos audiovisuales participen de la descripción de los contenidos agregándoles valor. Se trata de enriquecer las herramientas de investigación a partir de las vivencias personales: los espectadores pueden identificar personas, ubicar de sitios, barrios, monumentos, edificios, hacer reseñas y compartirlas, completar los comentarios realizados por expertos (fuentes calificadas como historiadores, investigadores, docentes, periodistas, etc.) con datos que provienen de tradiciones orales, pueden formar grupos de interés, iniciar discusiones en torno a las imágenes de su preferencia, e interactuar con otros a través de foros, etc.

Las actividades de catalogación colectiva están inspiradas en experiencias provenientes de la didáctica del patrimonio y audiencias participativas, también conocidas como estrategias crowdsourcing. Las prácticas crowdsourcing en el campo cultural tienen su origen en las iniciativas de financiamiento colaborativo -crowdfunding- de principios de los años 2000. Si bien existen diferencias entre la catalogación colectiva y las actividades que persiguen el involucramiento de las audiencias para aumentar el interés o rating, tomamos como punto de partida la participación social en términos generales para diseñar esta experiencia inédita en Uruguay. La diferencia fundamental reside en que para que la catalogación colectiva tenga como resultado la ampliación del conocimiento útil sobre la historia y la cultura, los archivos buscan contribuciones del público con trabajo o información, que posteriormente verifican y normalizan antes de incorporarlas a sus procesos de tratamiento documental. En cambio, las actividades de participación y compromiso social, buscan incrementar el interés del público y promover la conversación en torno a un producto cultural, por ejemplo, a través de redes sociales. Se trata de procesos con distintas finalidades, pero que resultan complementarios (Spindler, 2014). Algunas de las iniciativas más destacadas son *#BigArtRide* (del Netherlands Institute for Sound and Vision), *Europeana Film Gateway* (de la Unión Europea) y el Mapa sonoro de México (de la Fonoteca Nacional de México).

Inspirados por estas experiencias, entre junio y noviembre de 2017, se realizaron 4 talleres en la ciudad de Paysandú, con públicos diferenciados: expertos y referentes locales, adultos mayores, jóvenes y finalmente, niños en edad escolar. Los datos aportados por los participantes fueron enriquecidos con la investigación en los archivos locales. En el diario El Telégrafo, se identificaron artículos relativos al rodaje de la película. Pero quizás el efecto más impactante fue el reconocimiento de algunos de los participantes de sus familiares -padres o abuelos- y hasta el caso excepcional del auto-reconocimiento. Un vecino identificó el negocio familiar, reconociendo a todos los que aparecían en escena y a él mismo, a la edad aproximada de 3 años. El proyecto se cerró con la proyección pública, al aire libre, de la película digitalizada. Durante la proyección, un público más amplio participó y enriqueció la catalogación de la película, a través de la página en Facebook del proyecto. Los comentarios recogidos comprueban que el acceso de la ciudadanía a los bienes culturales, tales como las imágenes históricas contenidas en esta película, ponen en evidencia aspectos afectivos, emocionales, lúdicos y educativos que vinculan a la comunidad con su pasado y favorecen los lazos de pertenencia.

A pesar de no haber completado aún el proceso de catalogación colectiva, en el sentido definido más arriba, gracias a este ejercicio colectivo de investigación se obtuvieron nuevos datos. Por ejemplo, que la película sobre Paysandú formó parte de un proyecto más ambicioso titulado *El gran film del Uruguay*, y que no pudo llevarse a cabo en su totalidad. La productora CINESON habría realizado varias películas de distintas ciudades del interior del país, con el objetivo de presentarlas en formato de serie cinematográfica. Esto permite explicar la existencia de 16 películas sobre ciudades y pueblos del interior del país en el catálogo del Archivo Nacional de la Imagen. Esta línea de la investigación permanece abierta y permitirá ampliar el conocimiento sobre las prácticas informativas y cinematográficas en Uruguay durante la primera mitad de siglo veinte.

CONCLUSIÓN

Con el objetivo de establecer conexiones, este trabajo busca fomentar lecturas complementarias en la producción cinematográfica en la región, así como lo reclama Antonio Paranaguá. Los estudios fílmicos latinoamericanos se han desarrollado en torno a las filmografías nacionales -tarea aún en ciernes para algunos países de la región-. Pero la utilización -cada vez más frecuente- de métodos comparativos posibilitan el cruce de ejes transnacionales y habilitan hipótesis derivativas.

En una reciente investigación sobre la ciudad latinoamericana en el cine silente, el profesor Nilo Couret de la Universidad de Michigan compara los casos: *Buenos Aires* (Max Glücksmann, Argentina, 1927-1928); *El corazón de una nación* (Edmundo Urrutia, Chile,

1928) y São Paulo, Sinfonía da Metrópole (Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929) y encuentra en ellos una estructura narrativa derivada de las sinfonías de las ciudades europeas de la década de 1920. Estas derivaciones son estudiadas por Couret en sus particularidades y permiten valorar los filmes latinoamericanos más allá de simples “reconstrucciones acríticas de modelos europeos con un poco de color local ornamental” (Couret, 2017).

Proponemos sumar a esta secuencia de derivaciones un estudio que integre a películas como *Jacarézinho* y *Paysandú*, en tanto producciones que, manteniendo la ciudad como proyecto moderno, innovan en las estrategias de producción. Considerando sus formas de financiamiento, y a la luz del desarrollo histórico de los medios, estas producciones cobran importancia para el estudio de los modelos de financiamiento y organización de los primeros informativos televisivos y de la publicidad.

Las metodologías comparativas requieren la revisión de las fuentes documentales clásicas y la innovación de herramientas de investigación para los estudios del cine. Así, las metodologías *crowdsourcing* comentadas en este trabajo, permitieron -en el caso del trabajo de recuperación de *Paysandú: bella y heroica*- ampliar las limitadas posibilidades de las fuentes con las que se contaba, a través del acceso a las imágenes y su difusión pública. Encontramos aquí una oportunidad para ampliar el conocimiento sobre el cine y el audiovisual en América Latina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Couret, N. (20 de julio de 2017). *La rapsodia de la ciudad: La ciudad latinoamericana en el cine silente, 1927-1929*. En: Modernidades, (in) dependencias, (neo)colonialismos. Conferencia de la Latin American Studies Association (LASA), Sección Cono Sur, Montevideo.
- Galvão, M. R. (1973). *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.
- Paranaguá, P. (1985). *Cinema na América Latina, longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: L&PM
- Pereira, A. (2009). *Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada*. Cuadernos del Claeh. (98). 69-88.
- Spindler, R. P. (2014). *An Evaluation of Crowdsourcing and Participatory Archives Projects for Archival Description and Transcription*. Tempe: Arizona State University Libraries.
- Stecz, S. e Penteado Lopes, T. (1988). *Jacarezinho a cidade rainha do norte do Paraná*. Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Número 4, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Fundação do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro. 41-74
- Xavier, V. (1980). *Cinema Paranaense*. Revista Referência em Planejamento, V. 3 – n.o 13. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, 11-20.

ARTÍCULOS DE PRENSA

- La película de Paysandú*. (17 de enero de 1938). El telégrafo, sin número de página.
- Será exhibida en ésta una película sobre Salto. Próximamente será filmada nuestra ciudad. (11 de julio de 1941). El telégrafo, sin número de página.
- Se hará un film de Paysandú*. (30 de octubre de 1941). El telégrafo, sin número de página.
- Traducción de las páginas 1 a 6: Graziela Braz Camilo
- Extensión: 19756 caracteres sin espacios (texto, notas y referencias)



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

La inclusión de las principales características del trabajo científico en los audiovisuales de divulgación

The inclusion of scientific work's main features to science documentary films

inclusão das principais características do trabalho científico em audiovisual de divulgação

*Marcela Martínez Rodríguez **

RESUMEN: El equipo de personas que produce audiovisuales de divulgación de la ciencia generalmente cuenta con poco tiempo para reflexionar sobre los objetivos divulgativos y filosóficos que pretenden tales producciones. En esta ponencia presento una lista con ocho características principales del trabajo científico, que propongo incorporar al proceso de producción de audiovisuales de divulgación para que el contenido refleje la labor científica real actual. Para concretar esta lista de características retomé el término Naturaleza de la Ciencia (NdC), que surgió en el ámbito de la didáctica de la ciencia, cuyos principios modifiqué y adapté a la divulgación audiovisual. La intención es que estas características sean consideradas en la planeación de los audiovisuales de divulgación con la finalidad de mejorar la comprensión de la labor científica y establecer mejor sus alcances y límites.

PALABRAS CLAVE: audiovisuales, divulgación científica, Naturaleza de la Ciencia

ABSTRACT: Science documentary films production crew usually have no occasion to consider the philosophical objectives such films intend. In this paper I pose a list with eight main characteristics of scientific work, which I recommend to bear in mind accompanying science documentary films production, with the purpose that content reflects current scientific work. In order to particularize this list of characteristics, I selected the term Nature of Science (NoS), emerged in science education, whose principles I adjusted and tailor for science dissemination purposes. If these eight characteristics are considered in the making of science documentary films, the understanding of scientific work, as well as its reaches and limits, will improve.

KEY WORDS: science documentary films, science dissemination, Nature of Science

TEMA CENTRAL

La incorporación de las principales características de la labor científica en los audiovisuales de divulgación de la ciencia.

OBJETIVOS

Proponer la incorporación de una lista de 8 características principales de la labor científica en los audiovisuales de divulgación científica.

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO O DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA.

En México la producción y exhibición de audiovisuales de divulgación científica es reducida. Canal Once, Canal 22, TeVeUNAM, Canal 30.1 y Televisa (una de las televisoras con mayor audiencia en el país) son las principales cadenas que producen (o co-producen) y transmiten audiovisuales de divulgación. Otras instancias dedicadas a la divulgación de la ciencia, como TeVeUnam, la Dirección General de Divulgación de la Ciencia DGDC (ambas de la Universidad Nacional Autónoma de México), el Consejo Nacional de Ciencia y

* Posgrado en Filosofía de la Ciencia UNAM, doctorante, México. (mar_c33@hotmail.com)

Tecnología (CONACyT) y las áreas de comunicación de universidades como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) o el Instituto Politécnico Nacional (IPN), también destacan en la producción de audiovisuales de divulgación.

Entre 2005 y 2013 trabajé en el Departamento de Televisión de la Dirección General de Divulgación de la Ciencia (DGDC). A lo largo de ocho años laboré en diferentes áreas de la producción: desde la investigación hasta el montaje y la edición, pasando por el diseño, la elaboración de guion, la producción y la asistencia de realización de spots, cápsulas, programas de televisión y documentales de divulgación cuyo objetivo general era mostrar la importancia de la labor científica de la UNAM. A partir de esta experiencia pude observar que a lo largo de la planeación y producción del audiovisual no había tiempo para reflexionar sobre las características de la ciencia que este tipo de audiovisuales transmite. Es decir, quienes desarrollan estos materiales (coordinadores de proyectos, productores, realizadores, guionistas, editores, etc.) generalmente cuentan con poco tiempo para reflexionar y establecer los objetivos divulgativos y filosóficos que se pretenden alcanzar con tales producciones. La presente ponencia permitiría incluir las principales características del trabajo de los científicos, para que así el contenido divulgado refleje la labor científica real actual, y no una labor idealizada o con tendencias positivistas.

ENFOQUE Y/O METODOLOGÍA DE ABORDAJE.

En esta ponencia presento una lista con 8 características principales del trabajo científico, que propongo incorporar a la producción de audiovisuales de divulgación de la ciencia para que el público aprehenda mejor las implicaciones de la ciencia, que conciba una labor científica más apegada a la realidad, para que reconozca sus alcances y limitaciones. Para concretar esta lista de características retomé el término Naturaleza de la Ciencia (en adelante NdC¹), que surgió en el ámbito de la didáctica de la ciencia en Estados Unidos². En un trabajo de investigación que desarrollé entre 2015 y 2016³ llevé a cabo una crítica, desde la filosofía de la ciencia, a los principios que constituyen el término NdC. Esta crítica derivó en un listado de ocho características principales de la labor científica, misma que propongo incluir en la planeación de los audiovisuales de divulgación para que los realizadores de estas producciones tengan mayor claridad respecto a los elementos más destacados de la labor científica, pues la concreción es apremiante en divulgación.

La divulgación de la ciencia consiste en comunicar el conocimiento científico de manera accesible a diversos públicos, por lo tanto implica la transmisión de información entre una persona con mayor conocimiento sobre un tema, hacia otro individuo que desconoce el mismo. La divulgación se diferencia de la difusión porque esta última implica la transmisión de conocimiento entre especialistas de la misma área (Sánchez, 2010, p.17). Tanto la difusión como la divulgación constituyen actos de comunicación, debido a que en ellos se implica un diálogo o intercambio de saberes (Estrada, 2002, p.139).

Lo que aquí denomino divulgación se designa de diferente manera en otros países, dependiendo del idioma o los objetivos, los términos más comunes son: comunicación de la ciencia, difusión de la ciencia, divulgación de la ciencia, popularización de la ciencia, alfabetización científica, periodismo científico, comunicación pública de la ciencia, comunicación social de la ciencia, vulgarización de la ciencia y entendimiento público de la ciencia. La divulgación de la ciencia es una "labor multidisciplinaria, cuyo objeto es comunicar, utilizando una diversidad de medios, el conocimiento científico a diversos públicos voluntarios, recreando ese conocimiento con fidelidad y contextualizándolo para hacerlo accesible" (Sánchez, 2010, p.24).

La divulgación precisa una recreación del conocimiento científico, por medio de la utilización de un lenguaje comprensible y la ayuda de diversos recursos comunicativos, para hacer las ideas accesibles al público, en este sentido el audiovisual es uno de los mejores medios para divulgar las características de la ciencia, así como la forma en que se realiza, su contexto, y las personas que se dedican a ella. La concreción del término NdC podría aprovecharse en el ámbito de la divulgación para que las personas que elaboran audiovisuales de este tipo tengan conocimiento de algunos elementos de la labor científica.

Para analizar, criticar, y replantear los principios del término NdC, llevé a cabo un análisis bibliométrico que me ayudó a conocer aspectos cuantitativos y cualitativos. Posteriormente hice un rastreo de los orígenes del término. A partir de lo anterior observé que el ámbito en que surgió y se desarrolló es principalmente la didáctica de la ciencia. Realicé una breve compilación de los estudios alrededor de este término para conocer su transformación a lo largo del tiempo. Con base en lo anterior critiqué y reconstruí los principios del término para así conformar un listado de ocho características principales de la labor científica que adapté a la divulgación en audiovisuales. En esta ponencia expongo la definición del término NdC, menciono los estudios más destacados sobre este, y finalmente presento la lista de características que propongo incorporar en la producción de audiovisuales de divulgación.

De acuerdo con Norman G. Lederman (2006) el término NdC se refiere a los fundamentos epistemológicos, las actividades de la ciencia y las características del conocimiento que resulta de estas. A grandes rasgos, esto incluye los procesos de la investigación científica y el conocimiento resultante.

¹ Aunque el término original que se encuentra en la literatura es *Nature of Science* (NoS), emplearé su traducción al español: Naturaleza de la Ciencia (NdC) ya que así fue mencionado por José Antonio Acevedo Díaz (Acevedo, et.al., 2005), uno de los investigadores que más ha escrito en español sobre este tema.

² La NdC surgió con la intención de que los alumnos de educación elemental aprendan nociones básicas sobre la labor científica, pero también de que se convirtieran en adultos con los conocimientos mínimos sobre la ciencia y su quehacer.

³ Producto de mi estancia en el Máster en Filosofía, Ciencia y Valores que imparte la Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibertsitatea) UPV-EHU, en San Sebastián, España.

⁴ Norman G. Lederman es biólogo y actualmente es profesor de Matemáticas y Educación en Ciencia en el Illinois Institute of Technology, ha dedicado gran parte de su trabajo académico al estudio del término NdC en ámbitos pedagógicos con estudiantes y profesores, por lo cual se le considera un azeado estudioso de este tema.

NATURALEZA DE LA CIENCIA NdC

PROCESOS DE LA CIENCIA

Actividades de recolección, análisis de datos y obtención de conclusiones

INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Engloba varios procesos científicos realizados de manera cíclica

CONOCIMIENTO CIENTÍFICO

Consiste en el resultado de la investigación científica

En principio, el término NdC surge a raíz de la inquietud por saber si la educación en ciencia incluía no sólo datos científicos, sino además una explicación sobre qué es la ciencia, cómo funciona dentro y fuera de las comunidades que la desempeñan, qué elementos la constituyen, cómo se desarrolla el conocimiento que produce, y cuál es su relación con la sociedad (Acevedo et al., 2005, p. 122).

Los científicos y principalmente los profesores de áreas científicas, han sido los más interesados en este tema. En un primer momento (aproximadamente entre las décadas de los 50 y los 60) se realizaron estudios para conocer la concepción que tenían estudiantes y profesores sobre la ciencia. En general los resultados de estos estudios arrojaron que ambos detentaban concepciones positivistas de la ciencia⁵. Por ejemplo, entre las investigaciones más destacadas de este período está la de Leland L. Wilson quien, a partir del desarrollo y validación de un cuestionario sobre actitud científica (Science Attitude Questionnaire), reportó que los estudiantes creían (believe) que el conocimiento científico era absoluto, y que el objetivo primario de los científicos era develar verdades y leyes naturales (Wilson, 1954, pp.159-164).

Posteriormente (entre los años 60 y los 90) se evaluaron, y reformaron, los planes de estudio con la finalidad de mejorar las concepciones de los estudiantes (Klopfer y Cooley, 1963); estos nuevos planes incluían la enseñanza de la NdC de manera implícita (por medio de actividades y prácticas en el salón de clases, para que los estudiantes tuvieran una idea del trabajo científico y desarrollaran habilidades para desempeñarlo). Sin embargo, los investigadores se dieron cuenta de que, aún con el mismo plan de estudios, existían diferencias significativas en la comprensión de los estudiantes, dependiendo de los profesores que impartían las clases (Yager, 1966).

A partir de los estudios anteriores comenzó lo que podría denominarse una tercera etapa (a mediados de la década de los 80), cuya atención se centró en evaluar y desarrollar técnicas para mejorar las concepciones de la ciencia en los profesores (Lederman, 1992). Asimismo la enseñanza de la NdC comenzó a ser explícita pues los planes de estudio comenzaron a incluir aspectos de la historia y la filosofía de la ciencia, así como actividades que conducían a la reflexión sobre las implicaciones de la ciencia y el conocimiento en la sociedad.

A partir de lo anterior es posible observar que en un principio la NdC surgió como un término que intentaba definir los elementos característicos de la ciencia. Consistía, principalmente, en una propuesta para que la enseñanza no quedara en la mera recolección de datos duros, sino que incluyera una reflexión sobre la ciencia, su quehacer y la gente que trabaja en ella. A lo largo de estos estudios, los investigadores también se dieron cuenta de que la enseñanza de la historia, de la filosofía, de la sociología de la ciencia, y de las prácticas en el salón de clases, aportaban elementos valiosos para que los estudiantes comprendieran y aprendieran más sobre el quehacer científico. Las conclusiones de los estudios de la NdC, llevados a cabo entre la década de los ochenta y hasta principios del siglo XXI, condujeron a la concreción de temas principales que diversos investigadores consideran básicos y que denominan principios (tenets) de la NdC⁶. Los estudios más destacados que consensuaron las principales características y contenidos de la NdC son: McComas y Olson, 1998; McComas et al., 1998; y Osborne et al., 2003. En una investigación previa (Martínez, 2016) llevé a cabo una revisión de estos principios, los analicé y reconstruí hasta concretar una lista de 8 características principales de la labor científica que presento en la siguiente sección.

PRINCIPALES RESULTADOS, REFLEXIONES Y CONCLUSIONES.

Con base en mi crítica y reestructuración de los principios de la NdC, propongo una lista de ocho características principales de la labor científica. La intención es que estas características sean consideradas en la planeación de los audiovisuales de divulgación con la finalidad de mejorar la comprensión de la labor científica y establecer mejor sus alcances y límites.

1. PROVISIONALIDAD DEL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO. La labor científica es un proceso, por lo tanto el conocimiento resultante nunca está terminado, así que no es absoluto, tiene un carácter provisional debido a que siempre está sujeto a revisión, pues en cualquier momento se puede presentar nueva información. La evidencia acumulada sobre una determinada

⁵ Entre estas concepciones positivistas se encuentran: hablar de un único método científico válido, basarse en datos observacionales o medibles para generar conocimiento, enfatizar la verificación, por mencionar algunos.

información apoya, fortalece y justifica una ley o una teoría, pero no las puede probar, ya que no hay forma de demostrar que son verdaderas. Además, la aceptación del conocimiento científico nuevo nunca es inmediata, particularmente cuando es muy diferente a lo planteado tradicionalmente.

Un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en varios capítulos de la serie *Cosmos: a spacetime odyssey*, producida por National Geographic Channel en 2014. Particularmente, en el capítulo cuatro se aborda la historia del largo proceso del “descubrimiento” del electromagnetismo, alrededor del cual ocurrieron numerosos acontecimientos que van desde Newton hasta Einstein, pasando por Faraday y Davy. Este episodio aborda la vida de Faraday, su incursión y algunas aportaciones a la ciencia (como el motor eléctrico, el transformador y la labor divulgativa). También se mencionan sus intentos y fracasos a lo largo de varios años que le tomó describir el fenómeno que ahora denominamos electromagnetismo. Asimismo el audiovisual muestra el contexto cultural en el cual vivió Faraday, y la forma en que este influyó en su labor.

2. DIVERSIDAD DE MÉTODOS. No hay un método único o universal en la labor científica, la forma en que los científicos desarrollan su trabajo, para generar conocimiento, no puede resumirse en una serie de pasos porque es muy diferente para cada área, incluso en una misma área existen diversidad de procedimientos que dependen de la forma particular de trabajo en cada grupo de investigación. No existe un único método capaz de resolver cualquier problema o pregunta, ya que existen temas que quedan fuera de su ámbito, como las cuestiones morales, éticas, estéticas u otros que implican la intersección de diversas áreas cuyo abordaje se complejiza, por lo cual la aproximación no puede ser únicamente desde la ciencia. Por otro lado, los experimentos no son la única herramienta que emplean los científicos, pero en muchas ocasiones este recurso es el más aludido en los audiovisuales de divulgación.

3. OBSERVACIÓN, DEDUCCIÓN, INDUCCIÓN Y CREATIVIDAD. La labor científica implica más que sólo acumulación de observaciones, e interpretación de esas observaciones por medio de deducciones. En efecto los científicos interpretan la evidencia empírica con ayuda de la inducción. Pero, una gran cantidad de evidencia y las inferencias lógicas (deducción, inducción y abducción), no son suficientes para llegar a conclusiones y generar conocimiento. Los científicos emplean la creatividad y la imaginación a lo largo de sus investigaciones, se aventuran a hacer propuestas sobre los patrones que observan, y con base en esto proponen leyes e inventan teorías. La influencia de las tradiciones y grupos de investigación a los cuales pertenecen los científicos influyen y determinar su manera de observar.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el documental estadounidense de 2009, *Naturally Obsessed: the making of a scientist*, dirigido por Richard y Carole Rifkind. Este material aborda el trabajo de diversos investigadores, principalmente, doctorantes y posdoctorantes, en un laboratorio de biología molecular de la Universidad de Columbia. A lo largo del relato se puede observar la ansiedad, el cansancio, la frustración y el constante estrés al cual están sometidos los estudiantes. Pero también muestra la constancia, las habilidades y, por supuesto, el proceso creativo y el trabajo en conjunto que realizan. Así como las diferentes etapas y herramientas que emplean en el proceso de la investigación.

4. DIFERENCIACIÓN ENTRE HIPÓTESIS, LEYES Y TEORÍAS. Las hipótesis más que conjeturas son predicciones, y estas pueden derivar en teorías o leyes mediante la acumulación de pruebas y su eventual aceptación por la comunidad científica. Pero las teorías y las leyes no guardan una relación jerárquica porque son dos tipos de conocimiento diferente. Las leyes son generalizaciones de las relaciones en fenómenos de la naturaleza. Las teorías son explicaciones inferidas a partir de las generalizaciones en los fenómenos de la naturaleza. No hay forma de que una teoría se convierta en una ley, o viceversa. Las leyes y las teorías, al igual que cualquier conocimiento científico, son susceptibles a cambios, por lo tanto son provisionales.

Incluir la diferenciación entre estos conceptos en los audiovisuales de divulgación es importante porque ayudaría a erradicar varios mitos, por ejemplo que las teorías tienen menor jerarquía que las leyes, y que por lo tanto no son propuestas serias o verdaderas. Esto es algo que frecuentemente utilizan los creacionistas para denostar la teoría de la evolución, pues argumentan que sólo se trata de una teoría, como si una teoría no fuera demostrable.

5. MODELOS CIENTÍFICOS. Los modelos no son copias exactas de la realidad, pero ayudan a entenderla y describirla. La consideración de si los modelos son, o no, una representación genuina de la realidad, implica la toma de postura entre el realismo y el instrumentalismo. Por un lado el realismo considera que las representaciones describen realmente algún fenómeno en la naturaleza. Por otro lado, el instrumentalismo considera que los modelos son sólo herramientas que sirven para tener en mente una idea que ayude a representar la realidad, y así poder trabajar con ella. Quizá el debate realismo versus instrumentalismo no se alcance a reflejar en una producción audiovisual de divulgación; sin embargo, quizá se pueda especificar si los modelos se emplean en tanto copias de la realidad, o como representaciones que ayudan a los científicos a trabajar con ella. En el documental *Particle Fever*, dirigido por Mark Levinson en 2013, los investigadores describen a la audiencia el proceso de cambio de los modelos atómicos a lo largo de la historia, al tiempo que dejan claro que se trata de abstracciones que les ayudan a trabajar con otros planteamientos físicos complejos.

6. CONTEXTO SOCIAL Y SUBJETIVIDAD. En tanto que es realizado por personas insertas en un determinado contexto social, la labor científica y el conocimiento que resulta de esta, están influenciados por aspectos sociales y culturales de ese mismo contexto, aunque al mismo tiempo también influyen en él. Los científicos tienen numerosas preconcepciones, ideas, valores, creencias personales y bagaje cultural, que influye en las interpretaciones de las observaciones que

realizan, así como en el desempeño de su trabajo. El trabajo científico es una actividad humana, por lo tanto es parte de una tradición intelectual, social y cultural; así que no sólo está conformada por hipótesis, leyes y teorías, también hay otros elementos en juego como los mismos científicos, las instituciones, el financiamiento, la creatividad, los diversos intereses y las controversias.

7. LABOR CIENTÍFICA EN EQUIPO. Gran parte del trabajo científico es realizado por equipos de investigadores, la idea de que los científicos trabajan en solitario es errada. Generalmente, para conectar los puntos y observar patrones, se requiere trabajo en equipo como en casi cualquier otra labor humana. En tanto que es producto un trabajo en equipo, la labor científica implica un largo proceso de negociación.

8. DIFERENCIA ENTRE CIENCIA Y TECNOLOGÍA. No todo el conocimiento científico deviene en tecnología, también se lleva a cabo investigación cuyo objetivo no es construir o inventar tecnología que “beneficie” a la sociedad. Mucho trabajo de investigación se realiza para seguir conociendo fenómenos naturales y otros aspectos del entorno. La distinción entre la ciencia y la tecnología ayuda a entender que la ciencia no sirve sólo para solucionar problemas, o para mejorar el modo de vida de las personas.

Mi propuesta de integrar estas 8 características principales del quehacer científico (a partir de los principios de la NdC) al ámbito de los audiovisuales de divulgación, tiene por objetivo hacer más eficiente la labor de los divulgadores, pues pretende afinar la comprensión de la ciencia en tanto proceso inserto en un contexto social y cultural determinado, que influye en el conocimiento que produce. Estoy convencida de que esto ayudará a que la ciencia que se divulgue deje de tener características poco apegadas a la realidad actual, a que deje de concentrarse únicamente en el conocimiento producido; ayudará a explorar otras áreas de la labor científica que son igualmente importantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, J.A; Vázquez, A; Martín, M; Oliva, J.M; Acevedo, P; Paixao, M.F., y Manassero, M.A. (2005) *Naturaleza de la ciencia y educación científica para la participación ciudadana. Una revisión crítica*. EN: Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias, (Vol.2 No.2) pp. 121-140.
- Estrada, L. (2002) *La divulgación de la ciencia*. EN: Antología de la divulgación de la ciencia en México. México: UNAM, pp. 138-151.
- Klopfer, L. y Cooley, W. (1963) *The history of science cases for high schools in the development of student understanding of science and scientists*. EN: Journal of Research in Science Teaching, (Vol.1 No.1) pp. 33-47.
- Lederman, N.G. (1992) *Students' and teachers' conceptions of the nature of science: a review of the Research*. EN: Journal of Research in Science Teaching, (Vol.29 No.4) abril, pp. 331-359.
- Lederman, N.G. (2006) *Nature of science: past, present, and future*. EN: Handbook of Research in Science Education, (Vol. 2) pp. 831-879.
- Martínez, M. (2016) *La incorporación de los principios del término Naturaleza de la Ciencia (NdC) a las producciones audiovisuales de divulgación científica*. Tesis de maestría. México: UNAM.
- McComas, W. F., Clough, M.P y Almazroa, H. (1998) *The role and character of the nature of science in science education*. EN: *The nature of science in science education: rationales and strategies*. Nueva York, Boston, Dordrecht, Londres y Moscú: Kluger Academic Publishers, pp. 3-39.
- McComas, W.F y Olson, J.K. (1998) *The nature of science in international science education standards documents* EN: *The nature of science in science education: rationales and strategies*. Nueva York, Boston, Dordrecht, Londres y Moscú: Kluger Academic Publishers, pp. 41-52).
- Osborne, J; Collins, S; Ratcliffe, M; Millar, R., y Duschl, R. (2003) *What “ideas-about-science” should be taught in school science? A Delphi study of the expert community*. EN: Journal of Research in Science Teaching. (40), septiembre, pp. 692-720.
- Sánchez, A. M. (2010) *Introducción a la comunicación escrita de la ciencia*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Wilson, L. (1954) *A study of opinions related to the nature of science and its purpose in Society*. EN: Science Education, (Vol.38 No.2) pp.159-164.
- Yager, R.E (1966) *Teacher effects upon the outcomes of science instruction*. EN: Journal of Research in Science Teaching, (Vol.4 No.4), pp. 236-242.

FILMOGRAFÍA

- Downs, H., y Lipworth, J. (Productores) y Rifkind, C., y Rifkind, R. (directores). (2009) *Naturally Obsessed: the making of a scientist* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: ParnassusWorks
- Hanich, L., y Holtzman, S. (Productores). (2014). *Cosmos: a spacetime odyssey*. [serie de televisión]. California, Estados Unidos: Cosmos Studios, Fuzzy Door Productions, National Geographic Channel y Six Point Harness.
- Kaplan, D., Levinson, M. (productores) y Levinson, M. (director). (2013) *Particle Fever* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Anthos Media.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

La perversión de la mirada: política y mujer en El estudiante (2011), de Santiago Mitre.

The Perversion of the Look: Politics and Women in El estudiante (2011), by Santiago Mitre.

*María Valdez**

RESUMEN: este trabajo analiza la construcción de la relación entre política y mujer en el film argentino *El estudiante* (2011), de Santiago Mitre. Se examina el uso de la voz over como principio estructurante de la puesta en escena y se revisa de qué modo la voz compone una mezcla indiferenciada entre empobrecimiento de la acción política y sometimiento de la mujer.

PALABRAS CLAVE: cine argentino, política, mujer.

ABSTRACT: This paper analyzes the construction of the relationship between politics and women in the Argentine film *El Estudiante* (2011), by Santiago Mitre. The use of voice-over is examined as the structuring principle of the mise-en-scène and how the voice composes an indistinguishable blend of the impoverishment of political action and female subjection is also studied.

KEY WORDS: Argentine cinema, politics, women.

INTRODUCCIÓN

Estrenada en Argentina el 1 de septiembre de 2011, *El estudiante*, ópera prima de Santiago Mitre, se alzó como un modelo renovador y potente que gozó de los fervores tanto de la crítica cinematográfica como del público argentino. La película obtuvo galardones fuertes a escala nacional e internacional y se posicionó como una propuesta revulsiva que cuestionaba la militancia política dentro del ambiente universitario argentino y que establecía, en este sentido, una lectura política de la educación pública universitaria y de los costes y consecuencias de la participación estudiantil. El objetivo central de estas páginas es analizar, en cambio, a *El estudiante* como un film que pervierte el sentido de la política. En segundo lugar, indagar la unificación de la dupla política/mujer y su concomitante construcción peyorativa en el film.

Entiendo la política como conflicto irresoluble que tensiona la relación entre la acción política y la conciencia dramática del hombre público, acorde a las postulaciones teóricas de Eduardo Rinesi (2011). Desde esta perspectiva, analizo la puesta en escena del film en relación con el uso de la voz over que estructura la narración. En el marco del análisis fílmico, la puesta en escena responde a los elementos compositivos que se encuentran dentro de un encuadre y atañe al logro efectivo de la acción cinematográfica (Carmona, 1991, p. 127-137). Examinó el uso de la voz over, "aquella voz que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas, emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film" (Carmona, 1991, p.108), que aparece como principio estructurante de la organización narrativa. Al mismo tiempo, observo las construcciones de sexo y género que promueven la *performance del gender* en el caso femenino (Butler, 2002) y las pienso como formas de construcción política (Butler, 2006) negadas en el film.

Ese trabajo surge a partir de cuestionamientos respecto de los modos en que el cine argentino contemporáneo asume una mirada sobre la política y proviene de inquietudes aparecidas durante el desarrollo de mi tesis doctoral. En este sentido, se trata de una construcción analítico-teórica de corte hermenéutico aplicado al cine.

* Doctora de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. (mvaldez@unq.edu.ar)

LA VOZ OVER

El estudiante narra la historia de Roque Espinosa (Esteban Lamothe), un joven de provincia que llega a la ciudad de Buenos Aires para ingresar a la universidad. Allí conoce a Paula Castillo (Romina Paula), profesora y militante política que introduce al joven en la participación política universitaria. A medida que se afianza la relación amorosa, Roque crece dentro de las filas del partido político Brecha, gracias a la confianza de Alberto Acevedo (Ricardo Félix). Este docente de amplia trayectoria, líder de la agrupación política y con recorrido dentro de la arena política a escala nacional, ha sido amante de Paula. La buena fortuna de Roque se trunca cuando es víctima de una trampa oficiada por su líder y sus compañeros. Alejado de la actividad política, Roque encuentra una oportunidad de vengar su afrenta.

Este resumen argumental sirve de preámbulo para pensar de qué modo la voz over funciona como maniobra ideológica y como recurso para estereotipar negativamente la política en *El estudiante*. La voz over estructura y organiza la totalidad del discurso fílmico. Su presencia establece un anclaje fuerte: comenta, narrativiza y en su contrapunto con la imagen instaura un posicionamiento estético y ético respecto de los hechos narrados. Son seis las apariciones de la voz que describimos y sobre las que anoto cuestiones referidas a la puesta en escena, a saber:

Aparición nº1. 00:05:43h.

“Roque Espinosa. Llega a Buenos Aires para cursar una carrera universitaria por tercera vez. Durante los primeros meses va a clases, escucha. Recorre un poco perdido los pasillos. Todavía no comprende del todo el lugar adonde acaba de llegar. La Walsh. El mate. La vertiente. Contrahegemonía. En acto. PO. Prisma. La juntada. MST. La mella. Brecha. Ninguno de esos nombres, por ahora, le dice nada. Sin embargo ese, y no el del estudio ni las materias ni los profesores será el universo de esta historia.”

La voz presenta al personaje y lo ubica en el mundo de la universidad pública. Si bien el texto fílmico nunca señala de qué universidad se habla y, dentro de esta, qué unidad académica es la que elige Roque, el universo simbólico que construye el film refiere a la Universidad de Buenos Aires. Por otra parte, las asignaturas a las que asiste Roque o los comentarios de sus compañeros evocan carreras cercanas al trabajo social, las ciencias políticas o la sociología¹.

La puesta en escena organiza un recorrido por el interior de la facultad hecho de recortes, yuxtaposiciones, fragmentos espaciales donde destaca la muestra pormenorizada de los afiches de las agrupaciones políticas estudiantiles. *El collage* y el caos iniciales se yerguen como el espacio interior donde la acción se anuda y donde la acción finaliza con un plano general del exterior del edificio educativo gris y sólido. Adentro, desconcierto y anarquía. Afuera, uniformidad y rigidez.

Merced a este inicio y a partir de acá, aparece constante la mirada entre atónita y azorada de Roque. Pero... ¿acaso no es su tercera carrera universitaria? ¿Por qué, entonces, el empeño del discurso fílmico en ligar lo provinciano a una suerte de inocencia pasmada? ¿Es tan cándido Roque, tan “provinciano” como él mismo dice ser cuando, en poco tiempo, se hace de casa, comida y hasta ejercita sexualmente cuando quiere y con quién quiere? ¿Es verdad que no comprende el espacio y sus reglas, como arguye la voz, mientras la puesta en escena lo autoriza como un sujeto hábil?

Aparición nº2. 00:13:11h.

“Paula Castillo. 29 años. Profesora adjunta de una materia importante. Cursó sus estudios en el Nacional Buenos Aires, donde inició su actividad política. A los 16 años se afilia al PC. A los 17 se pasa al MST. De los 18 a los 21, nada. Después, ya en la facultad, se suma a un frente de izquierda independiente en donde sigue por cuatro años hasta que decide dejar la vida política para siempre. Dos años después, funda con varios compañeros la agrupación Brecha en donde milita hasta hoy. A través de ella, a través de la relación con Paula, la política se mete en la vida de Roque por primera vez”.

La puesta en escena juega ahora con un simulacro de homologación de la mirada del espectador con el punto de ocularización situado en Roque Espinosa. Se trata de “mirar con Roque” al objeto de deseo, a Paula. No se establece otra posibilidad más que la de construir un objeto para la mirada. Y ese objeto es Paula. La mujer, en el contrapunto entre imagen y sonido, queda enlazada a la política; ella es la política y la potencia de lo político para Roque. Sin embargo, la relación causa/efecto enunciada por la voz (Paula/la política se “meten” con Roque) es invertida por la relación entre los planos. La organización de la mirada y la construcción de la mujer como objeto-ligado al canon más tradicional de la representación de la infatuación amorosa por más que, en este caso, aparezca disgregada por la invectiva política- altera y contradice a la voz over: es Roque quien se “mete” con Paula.

¿Qué significa este trastorno entre la voz y la planificación? ¿La política como infatuación amorosa? ¿Es que acaso no existe lectura/elección crítica en el joven? ¿Cuál es la intención de unir política y afecto? Pero, además, ¿cómo leer los ojos siempre atentos de Roque en esta mescolanza de la mirada amorosa/política?

¹ Para el espectador argentino, sobre todo el de la ciudad de Buenos Aires, los exteriores filmados son referenciales y claros: se trata del edificio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, situado en pleno centro urbano. En ella se imparten las carreras de Trabajo Social, Sociología, Ciencias Políticas, Relaciones de Trabajo y Ciencias de la Comunicación.

Aparición nº3. 00:31:32h.

“Alberto Acevedo. Titular de la cátedra Pensamiento Social Latinoamericano. Miembro del Consejo Superior de la Universidad. Del claustro de profesores. El 16 de abril de 1986 en un intenso discurso el entonces presidente Alfonsín invitaba a los argentinos a avanzar hacia el sur, hacia el mar, hacia el frío. Se inauguraba el proyecto Patagonia que establecía el traslado de la Capital federal a los territorios de Viedma, Carmen de Patagones y Guardia Mitre en el sur argentino. El proyecto, un viejo anhelo federal, consigue ser sancionado un año más tarde, después de meses de negociación y discusión en el Congreso. Los altos costos, la inestabilidad económica, la fragilidad política del gobierno hicieron que el proyecto fracasase. Sin embargo la ley de traslado nunca fue derogada por el congreso. El nombre de Alberto Acevedo es uno de los cinco que figuran al pie del documento”.

La puesta en escena juega con la relación plano/contraplano entre Roque y Alberto. Funcionan casi como espejos. La acción permite desentrañar cómo se “miran” mutuamente, cómo se escrutan y sopesan la tensión de la contemplación mutua. Todavía la puesta en escena no borra el límite del encuadre para que el espectador iguale al uno o con el otro, pero el proceso de unificación ya está iniciado. Además, aparece la primera mención de la historia argentina donde Acevedo queda ligado a la figura del ex presidente argentino Raúl Alfonsín ². La ligazón de Acevedo a un hecho histórico edifica al hombre como un estratega de amplio espectro político en tanto y en cuanto su nombre se convierte en firma dentro de un documento. Esta ficción de lo individual vuelto firma en un proyecto gubernamental da cuenta de la función de Acevedo: aunque parezca fracasar, su función en un entorno jamás es derogada.

Aparición nº4. 00:42:38h.

“Así es entonces la nueva vida de Roque. Se esfuerza por seguir cursando pero empieza a reconocer que su interés ya no está en las clases sino afuera en las reuniones y asambleas del centro de estudiantes, en las actividades y discusiones que realiza con la agrupación. Aunque sigue estudiando entiende que su verdadero trabajo y su verdadero talento está (sic) en el manejo de la gente. La táctica y la estrategia. La ejecución y la toma de decisiones. Discutir ideas, pensar alianzas, hacerse amigos, dar órdenes. Es decir, la política”.

Un movimiento de cámara que comienza algunos segundos antes de que surja la voz acompaña el descenso de Roque por las escaleras externas del edificio de la facultad. Es un descenso real que lo lleva desde un piso superior a la planta baja del edificio. Pero también es un descenso simbólico: el movimiento hacia abajo acompaña la definición que funda y conjura qué es la política. “Entrar” en política es audiovisualmente descender. Este fragmento es el único que condensa la complementariedad de la voz con la imagen y elabora una deixis catafórica audiovisual donde el “así” despliega el descenso como modo unívoco de la política.

Aparición nº 5. 01:11:50h.

“Pasaron 4 meses. Roque ya no estudia. Hace casi un año que no va a clase. Se gana la vida haciendo encuestas para un centro de investigaciones. Evidentemente un trabajo conseguido por alguien de la agrupación. El resto del tiempo trabaja para la candidatura de Acevedo. Ya es para todos su hombre de confianza. Su puntero. Sin embargo, las cosas no van según lo planeado. La estrategia de Acevedo empieza a mostrar grietas, resistencias, enemigos inesperados. No existe un plan perfecto y Acevedo, de pronto, empieza a mostrarse débil. Roque y todos los miembros del equipo trabajan intensamente en la construcción de un frente electoral que les permita revertir la votación y llegar a la rectoría.”

Las dos escenas que ilustra la voz –Roque haciendo una encuesta a una anciana y Roque viajando en colectivo mientras habla por su teléfono móvil– refuerzan la figura del joven como operador político. El juego visual lo catapulta inmediatamente a la escena posterior, la de una reunión de la agrupación política. La política se trabaja, se argumenta y, aparentemente, se discute. Pero está alejada tanto del universo del estudio como del universo del trabajo. Y este último, conjuntamente, aparece como una prebenda del partido político.

Aparición nº6. 01:36:02h.

“En 1897 el político Lisandro de la Torre abandona la Unión Cívica Radical. Acusa al caudillo bonaerense Hipólito Yrigoyen de tener una actitud hostil y conspiradora y de anteponer sus intereses personales a los nacionales y del partido. Yrigoyen reacciona desafiándolo a duelo, dejándole a su rival la elección de las armas. De la Torre, experto en esgrima, elige la espada. El duelo deja una cicatriz en la mejilla de Lisandro de la Torre quien desde entonces y por esa razón siempre usó barba.”

Ajenos al hilo del relato, los comentarios de la voz cifrados en un hecho del pasado histórico argentino acompañan una cena de la pareja. Esta escena prenuncia la revancha de Roque Espinosa. El espacio aparece fragmentado y, en el reencuadre final, una imagen de *El sacrificio de Isaac*, de Caravaggio, flanquea a la pareja.

¿De qué sacrificio se trata? ¿Del de Roque, traicionado? ¿Del de Acevedo que se avecina? ¿O no será, tal vez, el de la política entendida como conflicto y desplazada hacia un cuerpo femenino, el de Paula Castillo? La traición de Acevedo se desliza en la ficción de la historia política que, a la vez, es un duelo. Un duelo entre Roque y Acevedo quienes, más allá de lo político, se han batido por Paula. Este es el duelo no verbalizado y que sintetiza el acto individual político de dominio sobre la mujer.

² Raúl Alfonsín (1927-2009). Período presidencial: 10 de diciembre de 1983-08 de julio de 1989.

POLÍTICA Y MUJER

En su extenso análisis sobre la política, Eduardo Rinesi (2011) recuerda que la tragedia es un modo de lidiar con el conflicto. A la vez, el conflicto es el elemento constitutivo de la política. El centro del planteo de Rinesi es que el conflicto es irresoluble e inevitable.

El autor separa muy bien la política de la filosofía política (que niega la irreductibilidad del conflicto) y acuerda con Roberto Espósito o Jacques Rancière quienes, a grandes rasgos, colocan a la filosofía política como un opositor radical a la práctica política (Espósito, 1996) o como una instancia de desacuerdo total con la práctica política (Rancière, 1996).

Rinesi se encarga de poner en discusión la función de la acción política que tiene sus bases y su historia en Nicolás Maquiavelo (1988), versus el papel de las instituciones políticas que tan concienzudamente plantea Thomas Hobbes (1979). Ambos son los comúnmente llamados padres de la teoría política. Rinesi lee a estos autores y concientiza acerca de cómo lo institucional ha funcionado mejor en desmedro de la acción política. Al mismo tiempo, el autor relee cómo Maquiavelo liga la acción política a la elección a entre dos posicionamientos diferentes. Por una parte, la moral que se sostiene sobre la necesidad de construir una comunidad humana satisfactoria (moral en tanto moral). Por la otra, la moral cristiana que apunta a la salvación individual (el alma propia).

Repasar estos conceptos nos sirve para acercarnos al uso y la función de la voz *over* en *El estudiante*. La película propone un camino ficcional donde el logro individual queda taponado por el aparente camino de aprendizaje que atraviesa Roque Espinosa. Este espesor solapado de lo individual posee aristas. ¿Qué es Roque Espinosa sino la edificación de un modelo individual? Su camino enlaza los escarceos del oportunismo sexual a las lucubraciones del oportunismo político. La voz *over*, en su última intervención, trampea al espectador y edifica, por la ficcionalización del hecho histórico, el lugar donde se inscribe la acción individual del personaje. En otras palabras ¿en qué momento la voz *over* habilita el traspaso de Alberto Acevedo a la figura de Roque Espinosa? ¿Puede Roque ocupar el lugar de Acevedo? Por supuesto, el final del film lo acredita. No se trata de una toma de conciencia y una responsabilidad política los que disparan el “no” de Espinosa al pedido luctuoso de Acevedo para extinguir la protesta universitaria. Se trata de una venganza que se disfraza de reparación de una injusticia. Pero ¿dónde se ha producido este traspaso? ¿Qué ha silenciado el film o, mejor, dicho, qué ha silenciado la voz, pero que queda expuesto en su rampante brutalidad?

Me refiero a la venganza respecto de y sobre el cuerpo femenino. ¿Acaso Paula no es la prenda de negociación entre Roque y Acevedo? ¿Cómo olvidar que la mujer es construida, sospechada, marcada, al inicio del film como la amante del profesor? En un juego confuso y liviano el cuerpo femenino se convierte, se confunde y se propone como toma y daca de la acción individual desplazado a la falsa toma de conciencia final de Roque Espinosa.

¿Puede Paula, parafraseando a Gayatri Spivak (1998), evitar su subalternidad? En primer lugar, la voz que vehiculiza el recurso de la voz *over* es una voz masculina, precisa y palmaria: establece el “tono” del film y sobrevuela las pequeñeces de la trama. En segunda instancia, el flagrante silenciamiento de la mujer queda delimitado por su condición de representación representada: el espacio innominado de la arenga política que presenta al personaje o el aula son espacios de representación puros donde la joven es construida a la vista de un público siempre atento.

En un momento del film, Paula explica a sus alumnos las tres preguntas que Kant se hace sobre el hombre y que resumen la densidad de la obra del filósofo: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me está permitido esperar? El brevísimo acontecimiento es una excusa para presentar la visita de Ernesto, padre de Roque, y la cena familiar a la que se suma posteriormente Acevedo. En boca de Paula, las preguntas kantianas quedan respondidas mediante la puesta en escena que pauperiza el sentido de la pregunta por el hombre (¿o por la mujer?) y por el accionar político y lo reduce a una puja por el dominio sexual. El empobrecimiento de la política se basa en los relatos juveniles de Ernesto y Acevedo, donde el amasijo de los hechos narrados se mezcla con las observaciones sobre las mujeres. Ernesto funciona como espejo generacional de Acevedo. Uno, el padre biológico. El otro, el padre putativo político. Este primer duelo entre hombres funciona como excusa narrativa para desplazar la rivalidad sexual entre Acevedo y Roque. Esta competencia político/sexual se desvía, además, a la conversación entre Roque y Paula respecto de sus aventuras amorosas. Acevedo funciona como testigo, pero es un testigo atento, en primer plano, y cuya mirada deseosa tiene como epicentro a Paula. Apenas unos segundos antes, un plano general parece gritar el problema: Roque, Paula y Acevedo caminan por la calle. Ella, a la derecha del joven, se traslada y se ubica entre los dos hombres. Acevedo la abraza. Casi es el último gesto de conmiseración de Roque hacia el padre putativo: dejarlo abrazar a la mujer que ahora es suya. En profundidad de campo, en el fondo del plano, se yergue silenciosa la Pirámide de Mayo, primer monumento patrio argentino y fállica síntesis de la práctica política que habilita el film. Entonces ¿qué puede saber Paula? Que es prenda entre hombres. ¿Qué debe hacer? Sacar partido. ¿Qué le es dable esperar? Nada.

El estudiante propone, así, una adecuación de la política al dominio de un cuerpo negando la *performance* que politiza el accionar femenino. No se trata de un cuerpo político, sino de la política reducida a la territorialidad de un cuerpo que es mera superficie. El cuerpo femenino, a su vez, es construido como cuerpo a ser horadado, penetrado por el accionar político individual. En este sentido, en el film no hay conflicto; hay reducción pedestre del sentido de la política y posicionamiento peyorativo respecto de la mujer. Unidas y aniquiladas, desprestigiadas y subyugadas, política y mujer constituyen una unidad de sentido amparada, avalada y sostenida por la aparente neutralidad de la voz *over* que domina el film.

CONCLUSIONES

La supuesta reflexión crítica que realiza *El estudiante* sobre la participación política en el ámbito universitario utiliza a la institución pública como un constructo confuso y fragmentado. La aserción ideológica del texto fílmico descansa sobre este desprestigio

de la educación y de la intervención del espacio público como hecho nocivo. ¿Qué estudia *El estudiante*, sino la elaboración y puesta en valor de la confusión y el perjuicio sobre prácticas políticas y performáticas que aúnan mujer, educación pública y acción a partir del conflicto?

En *El estudiante* la política es perniciosa porque descalifica toda interpelación que potencie la acción. Además, las estrategias condenatorias y estigmatizantes del film que edifican el vaciamiento de la educación pública universitaria comulgan conjuntamente con el sostenimiento de que la educación en tanto acción política no debe existir. La síntesis de este doblete perverso es la política y, concomitantemente, la mujer. La propuesta del film arrasa con la mujer, destruida como sujeto de acción política y subsumida dentro de un paradigma educativo normativo y patriarcal. La estrategia del uso de la voz over es clave para esto. Sus tres primeras intervenciones dibujan un triángulo amoroso (Roque, Paula y Acevedo). La cuarta, esquematiza a la política y la reduce a un modo adverbial audiovisual ("así") que se instituye como verdad y que funciona como desplazamiento de la táctica y estrategia de la intriga amorosa. Las últimas dos intervenciones de la voz over inscriben al duelo y a la traición como un légamo pegajoso: historia ficcional, historia política argentina, historia de la educación pública universitaria elaboran un magma indiferenciado bajo la aparente toma de conciencia final de Roque. En el centro, Paula, la mujer política – la mujer como conflicto irresoluble – que, desde la triangulación amorosa hasta su desaparición final, es sometida y devastada. También la política.

El estudiante es el inicio de una estética de la perversión de la política y del accionar de la mujer; estética que trepa disfrazada de conciencia crítica sobre el gender y sobre la política en las obras posteriores de Mitre, *La patota* (2015) y *La cordillera* (2017). Que estas películas sostengan, desde esta estética de la perversión, la nulidad de la acción política es también un accionar político. Peligrosamente político.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Espósito, R. (1996). *Confinos de lo político. Nueve pensamientos sobre política*. Madrid: Trotta.
- Hobbes, T. (1979). *Leviatán*. Madrid: Alianza.
- Llambí-Campbell, A., Mitre, S., Brom, F. y Mitre, S. (2011). *El estudiante* [cinta cinematográfica]. Argentina: La Unión de los Ríos, Pasto.
- Llambí-Campbell, A., Mitre, S., Brom, F., Mitre, S., Stantic, L., Kuschevatzky, A., Domehri, D., Baudens, L., Salles, W. y Viale, I. (2015). *La patota* [cinta cinematográfica]. Argentina: K&S Films, La Unión de los Ríos, Mod Producciones, Maneki Films, Art France Cinéma, INCAA, Movistar + y Telefé.
- Maquiavelo, N. (1988). *El Príncipe*. Buenos Aires: Marymar.
- Rànciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rinesi, E. (2011). *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.
- Sigman, H., Mosteirín, M., Bovaira, F., Llambí-Campbell, A., Brom, F., de Santiago, S. y Domehri, D. (2017). *La cordillera* [cinta cinematográfica]. Argentina: La Unión de los Ríos.
- Spivak, G. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Orbis Tertius, año 3 (nº6) p.175-235.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

El Matador: Sicarios, bandoleros y la Reinención del Western

The Killer: Hitmen, Bandits and the Reinvention of Western

O Matador: Assassinos de Aluguel, Bandoleiros e a Reinvenção do Western

*Luiza Lusvarghi**

RESUMO: Primeira produção global original da Netflix para a América Latina, O Matador retoma características dos filmes de cangaço brasileiros, do western spaghetti e segue a fórmula intercultural da plataforma de streaming.

PALAVRAS-CHAVE: matadores de aluguel, Bandoleiros, Western, Netflix.

ABSTRACT: First Global Original Production from Netflix to Latin America, The Killer takes up characteristics from Brazilian Cangaço movies, western spaghetti following the intercultural formula of the streaming platform.

KEY WORDS: Hitmen, Bandits, Western, Netflix.

TEMA CENTRAL

A proposta dessa comunicação é a de analisar O Matador (Brasil, 2017), de Marcelo Galvão, o primeiro filme produzido na América Latina pela Netflix, em sua relação com os preceitos das produções originais do grupo, e com a tradição cultural da região. O filme trabalha com marcos do cinema fantástico e de aventura e mescla em sua narrativa tradições culturais e estéticas locais para trilhar a seara do regional, mas de um regional global, fórmula que permeia outras produções como Okja (2017) e séries como Sense 8 (2015-2017). Trata-se do tipo de filme que embora mantenha traços de sua cultura original, pode ser fruído em qualquer idioma, e ainda assim fazer sentido. Estrelado pelo ator português Diego Morgado, o Cabeleira, nome do matador de aluguel e jagunço cuja história alinhava o filme, foi lançado como um western brasileiro no Festival de Gramado, em 2017, o mais antigo evento do Brasil e o mais tradicional ¹.



* **Luiza Lusvarghi, Pós-Doutoranda na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) São Paulo, Brasil.** (luiza.lusvarghi@gmail.com)
Professora colaboradora do CELACC (Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação).

¹ Desde a sua 20ª edição, em 1992, inclui não apenas produções brasileiras, mas também filmes de origem latina, decisão influenciada pela queda da produção brasileira em decorrência do Plano Collor. Gradualmente, o festival voltou a exibir filmes brasileiros em competição e segue realizando em paralelo a premiação de filmes latinos, em sua maioria hispano-americanos ou coproduções entre América Latina e Europa. <https://www.museufestivaldecinema.com/historia-dos-festivais> Acesso em 07-12-2017.

O Matador narra a história de um menino, que virá a se tornar o Cabeleira, que é abandonado e resgatado pelo matador de aluguel que tem a alcunha de Sete Orelhas (Deto Montenegro), e que vai criá-lo em meio ao sertão vivendo quase como um animal. Sem acesso à civilização, ou a qualquer tipo de educação formal, o jovem cresce e aprende com seu tutor o que ele sabe fazer de melhor – atirar e matar. As belíssimas imagens do filme pertencem à Cimbres, aldeia indígena na região da Pesqueira, em Pernambuco, a 200 km de Recife, região totalmente preservada. O Nordeste de Galvão lembra o sertão light de Guel Arraes inspirado por Ariano Suassuna, o criador do Movimento Armorial, ainda que o diretor evite referências diretas a essas produções, tanto na caracterização do vaqueiro sertanejo quando criança, quanto nos demais personagens da pequena cidade, de seu bordel, da venda.

O protagonismo de Cabeleira, no entanto, é o pretexto para introduzir na tela os demais matadores, todos emblemáticos de um período marcado por disputas de terras, embates com o governo e com as volantes, pela relação ambivalente entre a lei e a ordem, no período entre 1910 e 1940. Os demais matadores são o Tenente Sobral (Paulo Gorgulho), Sete Orelhas, Cicatriz (Julio Silveira) e o Gringo (Will Roberts), personagem que seria interpretado pelo chicano Danny Trejo, o Machete. O estadunidense Roberts é também o treinador de armas do filme, função que leva em paralelo com a de ator.

O narrador do filme é o ator Allan Souza Lima, que ficou famoso como o garoto de programa contratado por Clara, personagem de Sonia Braga em *Aquarius* (2016), aqui no papel de um contador de histórias que vai contar a saga do Cabeleira para uma dupla de matadores, os Irmãos Miranda (Nill Marcondes e o rapper Tio Fresh). Esse é outro ponto em que a fabulação do filme se apropria de um cânone para na verdade transgredi-lo. Nas histórias de cordel o narrador é em geral um músico, um poeta. O cordel é uma manifestação artística tipicamente nordestina, em que curtas histórias são contadas por meio da junção entre imagens e palavras em pequenos folhetos, com suas características únicas de métrica, rima e textos desenvolvidos em linguagem coloquial. As imagens podem ser feitas em xilogravura, um tipo de gravura que utiliza a madeira como base, mas também são utilizados desenhos com traços mais modernos, como os de HQ. No caso da xilogravura, as palavras, assim como as imagens, são entalhadas na matriz, na madeira, e depois impressas no papel. As folhas vão compor pequenos livros, vendidos na rua e nas feiras, muitas vezes dispostos pendurados em cordas, daí o nome. Ao colocar o jovem desconhecido, interpretado por Lima, que surge em cena com seus dois filhos, como um personagem que só vai se identificar ao final, para performar o contador de histórias, de certa forma, o filme deixa uma sensação de desconforto que antecipa uma reviravolta ao final.

A trilha de Ed Cortês cria o ambiente ideal para uma visão pop do sertão, bastante comum em algumas obras do Novo Cinema Pernambucano, como o emblemático *Baile Perfumado*. O arranjo da música “*Orai por nós*”, cantada pela irmã do diretor, Nanda Galvão, na abertura, possui uma batida que oscila entre o pop do manguêbit e a tradicional música moderna nordestina representada por nomes como Zé Ramalho, Elba Ramalho e Amelinha, e até por Zeca Baleiro, que inaugura o que ficou conhecido como o Agreste Psicodélico. Baleiro já declarou algumas vezes seu amor pela música italiana, e em especial por Nino Rota e Ennio Morricone, o grande músico responsável pelas trilhas de Sergio Leone e dos filmes de Tarantino, outro admirador do gênero. O diretor Marcelo Galvão declarou por diversas vezes o seu apreço pelos filmes de western spaghetti, que ele assistia com o avô. Um dos méritos de Morricone, autor das trilhas dos filmes de Leone, e também de Tarantino, foi associar elementos de som diegéticos à trilha dos filmes, numa associação indireta do neo-realismo, que foi essencial também em outros aspectos do estilo do diretor (desenho de produção, direção de arte, figurinos). Afinal de contas, o que Leone estavam buscando na música de seus westerns era um tipo de construção musical que tivesse uma conexão maior com o verdadeiro Velho Oeste, fugindo da representação totalmente irreal que os compositores de Hollywood faziam da música daquele período histórico específico (Carrero, 2011, p.86).

OBJETIVOS

A análise de *O Matador* visa estabelecer um protocolo para estudar a produção audiovisual regional da Netflix. Para isso, seguindo a abordagem dos Estudos de Cultura, vamos mapear a relação do filme com as tradições culturais locais retratadas no filme e com o gênero ao qual se filia em função de entender sua relação com os demais produtos da plataforma de streaming, pois trata-se da primeira produção regional do grupo. Essa análise integra o projeto de pesquisa de pós-doutorado “A Ficção Audiovisual na Era do Streaming: Transnacionalismo, Interculturalismo e Transmídiação nas produções originais da Netflix para a América Latina”, realizado na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo, na linha de pesquisa Processos de Recepção e Contextos Socioculturais articulados ao Consumo, dentro do grupo Cico (Comunicação, Consumo e Identidade Sociocultural).

CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO E/OU DISCUSSÃO TEÓRICA PROPOSTA

No início do cinema brasileiro, alguns pioneiros como Gentil Roiz, em Recife, admiradores do cinema de Hollywood, e, sobretudo, do western, gênero criado pelo cinema estadunidense, se empenharam em desenvolver narrativas com um protagonista que fosse um cowboy à brasileira, um mocinho. Esses pioneiros estavam interessados em buscar um projeto nacional para o cinema brasileiro de gênero. Em seu país de origem há controvérsias sobre o surgimento do gênero western, ora creditado ao curta *The Great Train Robbery* (1903) também classificado como gangster film, ora como drama ou ainda railway film, e foi somente a partir de 1910 que a crítica passou a usar o termo, em vez *indian films* (Neale, 2005, p.102). Os ciclos regionais brasileiros, que constituem o primeiro movimento forte de uma cinematografia nacional, foram buscar em referências locais para compor um arquétipo que correspondesse aos vaqueiros. Foi um caçara que protagonizou uma das primeiras películas com o tema, o filme de aventuras *Aitaré da Praia* (1925) que depois teve um remake produzido por Edison Chagas, parceiro de Roiz, e relançado com o subtítulo *Jangada da Morte* em 1927.

Para Glauber Rocha, o western era o grande épico hollywoodiano (Pereira, 2005), visão que corresponde a de muitos intelectuais brasileiros da geração de 1960. Robert Warshaw e André Bazin escreveram alentados ensaios nas décadas de 1940 e 1950

sobre o gênero (Neale, 2005, p.310). O western também surge como uma forte referência para a América Hispânica (Quinsani, 2015, p.138). Um dos criadores do ciclo do Cinema Marginal, o cineasta Rogério Sganzerla, afirmava que seu filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1969), narrativa criminal baseada em uma história real, era na verdade um “western sobre o Terceiro Mundo que mesclava policial, drama, um autêntico filme de guerrilha, independente”. O manifesto do cinema Marginal, *Fora da Lei*, criticava os cinemanovistas, burocratizados em sua relação com o Estado, e os Novos Cinemas.

Foi o cinema do cangaço, entretanto, que preencheu magistralmente essa demanda. O gênero se afirma com o reconhecimento internacional de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, premiado em Cannes com o melhor filme de Aventura. Surgiu então o neologismo nordestern, cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva, pesquisador português-carioca (CAETANO, 2005, p.11) para designar esse tipo de produção, que chegou a contar com mais de 50 títulos, chegando a ser tema de gêneros e subgêneros como comédias e pornochanchadas.

O grande personagem desse filão vai ser a figura mítica de Lampião, na vida real Virgulino Ferreira da Silva, ao lado de sua parceira Maria Bonita, a Maria Gomes de Oliveira, além dos integrantes de seu bando, como o casal Corisco, alcunha do alagoano Cristino Gomes da Silva Cleto, e Sérgio Ribeiro da Silva. O bando do pernambucano Lampião, nascido em Serra Talhada, tinha outras cangaceiras mulheres. A maioria, segundo consta, inicialmente não pegava em armas, mas acabaram se integrando às ações do bando. As produções pós-Retomada introduziram releituras mais recentemente, como o próprio *Baile Perfumado*, e *Dadá e Corisco* (1996) filme do cearense Rosenberg Cariry.

Enquanto que os verdadeiros cowboys, em geral peões contratados por fazendeiros, foram investidos como heróis e interpretados por mocinhos incorruptíveis nas telas de Hollywood, como John Wayne, nossos cowboys passariam a ser os temidos cangaceiros. Para criar o universo diegético do Nordeste foi necessário introduzir algumas adaptações, como por exemplo, fazer com que os cangaceiros passassem a andar a cavalo.

Outras liberdades foram tomadas pelo cinema brasileiro com relação aos fatos reais, mas os cangaceiros chegaram aos nossos dias como autênticos heróis. No cinema e nos cordéis, os cangaceiros eram retratados como verdadeiros Robin Hoods, empenhados em tirar dos ricos para distribuir aos pobres. No entanto, se bem que fossem o único agrupamento popular a se insurgir contra o Estado, nada mais longe da realidade (Mello, 1985). E o filme de Marcelo Galvão não poupa o mito. Os cangaceiros eram também vaqueiros e peões que se articulavam em bandos independentes, mas que também cumpriam serviços para alguns coronéis, utilizados por eles para cobrar dívidas, e não se intimidavam em dizimar famílias inteiras.

Cabeleira, criado como bicho no sertão pelo matador Sete Orelhas (Dete Montenegro), vai assumir o lugar de seu protetor junto a Etienne Chicot, o francês, ao qual se referem como o Gringo, passando a ser um matador de aluguel, para ganhar a vida, uma vez que mal sabe falar. No filme seu código de honra não lhe permite matar mulheres e crianças, e suas limitações morais vão acabar fazendo com que ele perca o posto para outro matador. Na vida real, é difícil acreditar que houvesse algum código moral que resistisse a um bom contrato. Os cangaceiros conseguiram dominar o sertão durante muito tempo, porque eram protegidos de coronéis, que se utilizavam dos cangaceiros para proteger seus negócios, como matadores de aluguel. Um caso particular foi o de Januário Garcia Leal, o Sete Orelhas, que agiu no sudeste do Brasil, no início do século XIX, tendo sido considerado justiceiro e honrado por uns e cangaceiros por outros. Há registros de que José Gomes, conhecido como Zé Cabeleira, tenha iniciado o cangaço em Vitória de Santo Antão (PE), em 1775.

A obra de Galvão, neste sentido, faz uma fusão de histórias de diferentes pontos do país envolvendo essa relação entre proprietários de terras e a população. O Estado e a Igreja são completamente omissos com relação aos cidadãos nas imagens de *O Matador*.

A estética do filme remete à fábula, tendência que se alinha mais à visão de Ariano Suassuna do que a de Euclides da Cunha, realista e cientificista. Em vez de cavaleiros medievais, entretanto, vaqueiros selvagens, mas o tom de conto fantástico permanece. Suassuna foi o idealizador do movimento Armorial que unia artes plásticas, música, teatro. O movimento tinha como proposta “realizar uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura, em busca de uma arte original nacional, desprezando certos aspectos populares considerados de gosto duvidoso, e rechaçando a cultura de massa, o que incluiria, certamente, o cinema” (Campos, 2008, p. 262).

Curiosamente, apesar de sua aversão à tecnologia, foi no cinema e na televisão que sua obra ganhou popularidade. O processo de hibridização da estética Armorial e da cultura de massa simbolizada por Guel Arraes teria se dado em função do terceiro momento deste movimento, classificado como Arraial, reconstituído por Guel em sua procura por uma arte popular dentro da tevê. A minissérie *Auto da Compadecida* seria uma síntese destas duas tendências:

Na “visualidade neomedieval” de O Auto parece possível também identificar ecos do Armorial. As cores adotadas na minissérie são as que predominam também nas imagens de um “sertão medieval”, exploradas pelos artistas plásticos do Armorial, a cor da terra avermelhada, é o tom dominante na maioria das obras (Campos, Ana Paula, 2008, p. 275).

Enquanto a narrativa de Glauber atualiza o mito do coronel, e o sertão armorial de Suassuna vai para as telas da televisão repaginado, mas com a mesma reverência mítica pelo folclore (Albuquerque Júnior, 2001, p.293) que romantiza o homem simples e aponta saídas religiosas enquanto perpetua no poder uma oligarquia latifundiária decadente, o filme de Galvão, aposta na revolta, ainda que solitária, do vaqueiro peão representado pelo matador, mas também pelo Tenente Sobral.

ENFOQUE E METODOLOGIA DE ABORDAGEM

A abordagem da pesquisa que inclui a presente análise do filme *O Matador* adota uma perspectiva geocultural, o que inclui investigar suas relações com os mercados de língua hispânica dos Estados Unidos nas análises em um contexto de internacionalização da produção que requer obras de caráter intercultural. As séries e filmes da Netflix originais buscam articular o regional ao global para ocupar nichos. Os limites geográficos e a organização política de um território não determinam necessariamente sua estrutura de sentimento, no sentido que lhe atribuía Raymond Williams. A região Nordeste brasileira é uma invenção recente, do início do século 20, para estabelecer uma separação entre o Norte amazônico e os demais estados situados ao Norte ao próspero Sul (Albuquerque Júnior, 1999, p. 30), o que naquele período compreendia da Bahia ao Rio Grande do Sul. Sua criação foi resultante de conveniências políticas dos estados da Bahia, Ceará, Pernambuco e Maranhão ², e de políticas culturais implementadas pelos três primeiros para consolidar essa visão (Barbalho, 2004, p.159). As instituições que vão capitanear essa transformação estão sediadas em Recife, Pernambuco (Albuquerque Júnior, 1999, p.71), sob a liderança de Gilberto Freyre. Essa visão se dissemina principalmente, no final da década de 1930, que assinala a transformação da literatura regionalista em "literatura nacional" (Albuquerque Júnior, 1999, p.107), e cujas obras serviriam de inspiração para diversos filmes e séries de TV. O Nordeste passa a ser visualizado no cinema, entretanto, apenas na década de 1950, inicialmente com filmes como *O Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcante e no mesmo ano *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Alguns temas são recorrentes: o messianismo, o jagunço e a seca, os retirantes, a indústria açucareira, o cangaço e a questão da terra. Essas imagens-clichês vão estar presentes até mesmo na fase inicial do Cinema Novo. O sertão vai ocupar a cena como representação natural de toda a região, que na verdade é composta por características diversas, em função do problema da seca e das diferenças econômicas, que culminaram na criação da Sudene – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - em 1959.



O sertão nordestino, esse cenário de conflitos nacionais em que se debate a intelectualidade de vanguarda do país, desde os CPCs até o Cinema Novo, vai ser o tema de uma obra fundamental dentro do processo de Retomada da produção cinematográfica pernambucana, que influenciaria a cinematografia nordestina contemporânea. O filme *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira sobre a vida de Lampião e Maria Bonita, longe de atualizar o mito do coronel, traz para as telas um Lampião vaidoso, afeto a comodidades burguesas, que gostava de cinema, cruel e pouco preocupado com a imagem revolucionária que dele se fazia.

A imagem idealizada de cowboys que cavalgavam cavalos, uma constante dos filmes sobre o tema, e particularmente de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto não condizia com a realidade (FREIRE, 2005, p. 70). O uso do cavalo não era comum entre os

cangaceiros, que por vezes se deslocavam a pé para evitar o confronto com as volantes, sendo este um dos maiores "desvios" da obra de Lima Barreto, preocupado em agradar às plateias internacionais. Uma forma de esconder a trilha deixada era andar em fila indiana, todos pisando na mesma pegada. O último ia de costas, apagando-a com um galho de árvore. Às vezes, os cangaceiros usavam alpercatas com o salto na frente e não atrás, como seria normal. A pegada deixada apontaria para o lado oposto da caminhada. O Cabeleira de Marcelo Galvão faz jus à sua tradição canônica do cinema brasileiro, portanto, assim como os cangaceiros que aparecem ao longo do filme.

O fato de os cangaceiros terem se transformado em mocinhos no imaginário audiovisual nacional, parcialmente herdada da literatura, não é de todo estranha à memória audiovisual contemporânea. Buscar referências nos gêneros consagrados pelo cinema hollywoodiano foi uma constante da cinematografia nacional, inclusive nos ciclos do cinema mudo, do qual Recife é representante. O lado interessante, que impede qualquer versão sobre o tema de se tornar um autêntico pastiche, é a natureza ambígua do "mocinho-marginal". Assim como acontece com o traficante romântico da atualidade, personagem do qual temos exemplos em *Cidade de Deus* (2002), com Bené (Phellipe Haagensen) ou ainda como o policial-mocinho que não hesita em matar e torturar para afirmar a sua autoridade, caso do Capitão Nascimento (Wagner Moura) nas duas sequências de *Tropa de Elite* (2005, 2010). A realidade se interpõe entre o arquétipo pretendido e o contexto, do qual não se pode fugir completamente.

A história cinematográfica do gênero nos revela que o cangaceiro sempre foi tratado como figura de vaidade. O cangaceiro de "Baile Perfumado", Lampião, também é vaidoso, uma vaidade de ambição, ligada ao dinheiro como forma de consumo e hábitos da vida burguesa. Virgulino Ferreira possui o arquétipo dos coronéis, dos quais é amigo. Realiza alianças locais, marca jogo de poder no Nordeste. Neste sentido, o cangaceiro cultivava hábitos modernos, à época. Toma uísque escocês, usa perfume francês, vai ao cinema e gosta de ouvir música. (DIDIMO, 2005, p. 66).

² Até 1930, Maranhão e Piauí pertenciam à região Norte, juntamente com o território do Acre e os estados do Amazonas e do Pará. No Nordeste, ficavam Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Não existia a região Sudeste, mas, sim, uma região chamada Este, onde se localizavam os estados de Sergipe, Bahia e Espírito Santo. O Nordeste é composto de 1 território, Fernando de Noronha, e 9 estados: Bahia, Ceará, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Paraíba, Alagoas, Rio Grande do Norte e Sergipe. A atual divisão foi implementada em 1970, após a inauguração de Brasília e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 1960.

PRINCIPAIS RESULTADOS, REFLEXÕES E CONCLUSÕES.

As reflexões de Raymond Williams sobre a “estrutura de sentimentos”, para Ridenti, possibilitam tratar “do tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e reinserção institucional a partir dos anos de 1970” (Ridenti, 2005) que ele vai nomear como romântico-revolucionário. Essa visão matizada por intelectuais de esquerda via no homem do campo e nas disputas de terra a revolução socialista, daí a necessidade de idealização. Para Williams a estrutura de sentimento serviria como uma distinção de conceitos mais formais de ideologia, para falar na cultura como resultado de uma prática vivenciada. Para Maria Elisa Cevalco, a estrutura de sentimento seria ainda a “articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (2001, p.153)”.

Para Ridenti (2005), exemplo expressivo da estrutura de sentimentos romântica e revolucionária seria a trilogia que inaugura o Cinema Novo – *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e Os fuzis, de Ruy Guerra; a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha); as canções engajadas de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; as atividades dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, bem como produções como *Cinco Vezes Favela*, as músicas de Edu Lobo, Geraldo Vandré. Naturalmente, não podemos nos esquecer das peças e roteiros de Dias Gomes, responsável pela reprodução desse conceito no cinema, com *O Pagador de Promessas*, e, sobretudo, nas telenovelas e minisséries, como *O Bem-Amado*.

O filme de Anselmo Duarte foi baseado na peça homônima de Dias Gomes, e foi premiado em Cannes em 1963, e ainda outros, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido, em 1965, por Roberto Santos, com base no conto de Guimarães Rosa. Todos eles valorizando o homem simples do campo, denunciando a brutalidade das desigualdades sociais, mas sob uma ótica romântica.

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (Ridenti, 2005, p.81)

Embora seja um matador, Cabeleira carrega em sua alma um pouco desse matuto ingênuo, que não mata mulheres e crianças, e que desconhece a prostituição. O filme *O Matador* evita contextualizar a relação entre a população e o Estado, e opta pela fabulação desse imaginário opressivo com grande liberdade. A historicização se dá por meio de elementos textuais da própria narrativa audiovisual. Não há espaço para reflexões sobre a gênese e o contexto histórico desses bandidos sociais, e praticamente não há diálogos. Os bandidos sociais, como pontuou Hobsbawm (2000), são decorrentes de um contexto histórico de transição entre o mundo agrário e o desenvolvimento industrial. A iconografia do gênero remete aos folhetins espanhóis, passa pelos bandoleiros mexicanos, cangaceiros, e até sicários, mas o imaginário trabalhado pelo filme se origina do próprio cinema. *O Matador* se alimenta de referências a filmes de gênero, e se alinha mais claramente aos padrões estéticos e à crueldade do western spaghetti do que aos personagens românticos e melodramáticos de Hollywood. Ao optar por esse caminho vai dialogar mais diretamente com o cinema bandoleiro mexicano, representado por produções como *Los tres bandoleiros* que por sua vez se espelha em tradições folhetinescas do cinema espanhol, com seus bandidos generosos.

Os planos do filme *O Matador*, se por um lado fogem do sertão estereotipado da literatura regional e do Cinema Novo, de outro reafirmam a temática da seca e da pobreza que caracterizou essa tradição, embora contestem mitos arraigados de heroísmo e revolução associados ao cangaço. Por esse motivo entram em conexão direta com o chamado Novo Cinema Pernambucano, em que despontam projetos tão díspares quanto *A História da Eternidade* (2015), de Camilo Cavalcanti, *Boi Neon*, (2015) de Cristiano Mascara, e *Árido Movie* (2005) de Lírio Ferreira movidos pela necessidade de mostrar outras imagens desse espaço. As cenas de colorido vibrante fazem jus à beleza da paisagem nordestina, assim como a suma pobreza para a qual o Brasil evita olhar, e que ainda hoje é parte integrante do cenário. O filme se passa no final do século 19, e coloca ironicamente um francês sádico como um dos proprietários de terra mais temidos da região. Os franceses foram colonizadores do Brasil em diversas ocasiões, e são até mesmo responsáveis pela descoberta da Guanabara, inicialmente desprezada pelos portugueses. Ao denominar o francês como gringo, o registro passa a ser o de uma terra miserável governada por estrangeiros, sem nenhuma interferência do Estado que dê trégua ao povo, o que no caso do Brasil, também não deixa de ser verdade. Até mesmo nosso primeiro imperador era português.

Em vez da estética ingênua dos cordéis, a apresentação do filme se espelha na iconografia *dos cartoons*, trabalhando as imagens do filme com traços folhetinescos de uma trama de aventura do período retratado, entre 1910 e 1940. Há algo das historietas em quadrinhos na forma como se delineia a trajetória de Cabeleira na tela, e na família de Monsieur Blanchard (o ator francês Etienne Chicot), cuja mulher, Madame Blanchard, interpretada por Maria de Medeiros, é praticamente uma das poucas mulheres a ser nomeada ao longo da história. Mãe trágica, ela defende o seu pimpolho, Pierre (Igor Cotrim), um filho mimado e extremamente perverso, até a última gota de sangue. As mulheres da história, a começar por Soraia (Thaís Campos), a prostituta que dá a luz ao filho do Matador, entram em cena com poucas perspectivas de sobrevivência, sempre em posições servis. E quando ousam se rebelar caso de Renata (Thaila Ayala) e sua irmã Fernanda (Daniela Galli), são punidas de forma trágica. O cangaço é das poucas organizações criminais que incorporava mulheres, como bem observa Hobsbawm (2015, p.231). A função de Maria Bonita e Dadá, como das demais companheiras dos bandos, não incluía pegar em armas, mas eventualmente isso acabava acontecendo.

O filme traz ainda personagens negros como matadores, como os irmãos Miranda e Cicatriz, ainda que em papéis secundários e pouco explorados, o que também não era incomum. Muitos ex-escravos se convertiam em jagunços para ganhar a vida e a liberdade.

Pena que é pouco explorada essa vertente. Na versão original, Cabeleira seria interpretado por seu Jorge, que teve de sair da produção do filme por motivos profissionais. Certamente essa opção teria trazido outras possibilidades para o filme de Galvão. O português Morgado, no entanto, acrescenta camadas muito interessantes ao matador, praticamente criado como um bicho selvagem. Seu herdeiro, aparentemente, consegue construir outra relação com o mesmo universo, embora não consiga escapar a sua hereditariedade, o que traduz uma visão conservadora das possibilidades de transformação deste espaço.

BIBLIOGRAFIA

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (2001). *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Recife: Massangana e Cortez.
- Barbalho, Alexandre. (2004). *Estado, Mídia e Identidade: Políticas de Cultura no Nordeste Contemporâneo*. Alceu. v.4 n.8, Rio de Janeiro: PUC-RJ, jan/jun 2004.http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n8_Barbalho.pdf
- Caetano, Maria do Rosário (2005). *Cangaço. O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Editora Avathar.
- Campos, Ana Paula (2008). *O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial in Figuerôa, Alexandre, Fechine, Yvana, eds. (2008). Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE.
- Carreiro, Rodrigo (2011). *Notas sobre o papel da música de Ennio Morricone na passagem do cinema clássico para o moderno*. Tempos Históricos. Vol. 15, 1º Semestre de 2011, p.81-98.
- Cevasco, Maria Elisa. (2001), *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra.
- Hobsbawn, Eric. Bandidos (2015). *Tradução Donald M. Garschagen*. São Paulo, Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra.
<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/529/276> acesso em 07-12-2017.
- Maciel, David R. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza, imágenes cinematográficas del chicano*. México DF, Siglo Veinteuno Editores.
- Mello, Frederico Pernambucano (1985). *Guerreiros do sol: o banditismo no Nordeste do Brasil*. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- Neale, Steve (2005). *Genre and Hollywood*. London and New York, Routledge, 2000. E-book Taylor & Francis Library Edition.
- Pereira, Fabiana da Câmara Gonçalves (2005). *O Western americano na poética de Glauber Rocha e "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*. Niteroi: Revista Contracampo, edição especial, disponível em
- Quinsani, Rafael Hansen (2015). *A Revolução em Película: A Relação Cinema-História e a Transformação do Paradigma Historiográfico*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Williams, Raymond. (1979), *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

El aporte narrativo del espacio cinematográfico: Un estudio de las calles en Juan José Campanella

The narrative contribution of the cinematographic space: A study of the streets in Juan José Campanella

*Tomás Atarama-Rojas**

RESUMEN: Esta investigación estudia el uso del espacio cinematográfico en una locación recurrente del cineasta argentino Juan José Campanella, en sus películas *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), y *Luna de Avellaneda* (2004). El espacio seleccionado para el estudio es la calle, que funciona en las tres películas como una locación en la que los personajes viven un proceso de reconocimiento mutuo, que los acerca y los vincula. El análisis, que se desarrolla poniendo en diálogo tres aproximaciones respecto al espacio cinematográfico, permite reconocer que tanto los creadores como los espectadores de una película pueden preguntarse por el significado del espacio en sí, por su valor en la narración de las escenas, y por su aporte simbólico a la globalidad de la historia, para alcanzar con la conjunción de esas respuestas una mejor comprensión del aporte del espacio al cine.

PALABRAS CLAVE: Espacio cinematográfico, cine argentino, cine.

ABSTRACT: This research studies the use of the cinematographic space in a recurring location of Argentine filmmaker Juan José Campanella, in his films *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), and *Luna de Avellaneda* (2004). The space selected for the study is the street, which works in the three films as a location in which the characters live a process of mutual recognition, which brings them closer and links them. The analysis, which is developed by putting into dialogue three approaches to the cinematographic space, allows to recognize that both creators and viewers of a film can ask themselves about the meaning of space itself, its value in the narration of scenes, and its symbolic contribution to the globality of history, to reach with the combination of those answers a better understanding of the contribution of space to the cinema.

KEY WORDS: Cinematographic space, Argentine cinema, cinema.

TEMA CENTRAL, OBJETIVOS Y CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO

El espacio cinematográfico no se reduce a la representación audiovisual del espacio físico, sino que consiste en una construcción intencionada, que nace en la convergencia de los diversos elementos del lenguaje audiovisual (como lo son el plano, el sonido y el montaje), y de la historia misma. En cuanto el espacio cinematográfico es un elemento de la obra fílmica, este está al servicio de la historia y, por tanto, se puede destacar su aporte narrativo.

Para alcanzar los aportes narrativos del espacio cinematográfico es conveniente considerar tres modos distintos de aproximación. Primero, explorar el espacio en sí mismo, porque el espacio en el que la persona está no es un espacio indiferente, sino un espacio vivido, cargado de significado (Bachelard, 2000). En una segunda aproximación, se puede atender al espacio cinematográfico construido en cada escena a partir de los diferentes recursos audiovisuales de la película (Bordwell, 1996; Bordwell & Thompson, 2009). Aquí, el espacio es en la película, y se puede encontrar una lectura más compleja acerca de su valor narrativo, ya que puede servir para dar indicios de interpretación de la acción representada en pantalla, a través de su construcción en el plano, el montaje, y el sonido. El tercer modo de aproximarse contempla al espacio cinematográfico en relación con la globalidad de la historia y su sentido, así se debe atender el aporte del espacio cinematográfico en la comprensión y resolución de las tramas, reconociendo lo que dice respecto a la historia completa. Porque el espacio cinematográfico puede cargarse de significados adicionales a partir de su relación con otros elementos de carácter intradiscurso en la historia, como los personajes, los conflictos o la trama (Martínez García, 2011; Sánchez-Escalonilla, 2016).

* Universidad de Piura, Magíster, Perú, (tomas.atarama@udep.pe)

En este trabajo, se analiza el uso de las calles como espacio cinematográfico en las tres películas seleccionadas. Se aplican las tres aproximaciones propuestas, procurando un análisis secuencial, pero relacionado y armonizado; esto con la finalidad de destacar el aporte del espacio cinematográfico como recurso narrativo en el cine. Así, cada uno de los análisis comienza con una exploración del significado del espacio en sí; luego, se sigue el desarrollo narrativo de cada secuencia de la mano de los diferentes elementos del lenguaje audiovisual que ponen de relieve al espacio cinematográfico. Finalmente, se procura realizar una interpretación del aporte del espacio al sentido de la historia contada, para esto, se toman los elementos previamente destacados y se valoran sus contribuciones en función de la globalidad de la historia.

En esta investigación, se propone como objetivo demostrar que al aplicar las tres aproximaciones de modo secuencial y armonizada se puede alcanzar una comprensión más completa del espacio cinematográfico, con tendencia a valorar siempre su carácter de construcción intencionada orientada a la historia. Para hacer viable este análisis, se ha seleccionado un espacio recurrente en las tres películas: la calle. El protagonista de cada una de las películas tiene momentos de gran carga narrativa en esta locación, por esto, se tomará las secuencias en las que en la calle el protagonista se descubra a sí mismo, o en la revelación de él mismo como una persona digna de ser reconocida. A continuación, se presenta el estudio respecto a las calles.

METODOLOGÍA DE ABORDAJE:

LA CALLE Y EL RECONOCIMIENTO ENTRE LOS PERSONAJES

Lo primero es detectar los significados que la calle puede aportar como locación. La calle es un lugar público, común, normalmente despersonalizante en la medida que la calle no es un lugar propio, de alguien, es un lugar de tránsito por el que se pasa para llegar a otros lugares en los que se puede estar. La calle es un camino, pero no el destino. Desde la calle se puede ver los exteriores de las casas o de los negocios, las puertas de entrada, pero no el interior. En relación al espacio, la calle es un lugar fácilmente reconocible por el espectador que ha estado antes allí. En las ciudades, las calles principales suelen albergar a mucha gente que está de paso, las interacciones entre estas personas son estrictamente funcionales la mayoría de veces.

Para el caso de las películas de Juan José Campanella, las calles que se retratan son las de Buenos Aires, capital de Argentina. Son las calles de los barrios de la gente de clase media y baja, de la gente que sufre las depresiones económicas y el impacto de las guerras en el día a día. En un primer nivel de análisis, las calles presentadas son calles que contextualizan la historia: estamos en una Argentina de problemas económicos y sociales, con gente que vive la cotidianidad con incertidumbres y temores. Las calles presentadas no son calles ostentosas, de las clases altas, ni calles especialmente estilizadas, son calles con la representación de lo propio de las clases medias y pobres, con gente que transita y con cruces y veredas. Estas calles guardan cierta unidad en las tres películas.

Lo segundo es estudiar las calles en relación a los diferentes recursos del lenguaje audiovisual. Este estudio se hará en base a una secuencia de cada película. Para estudiar el aporte narrativo de la calle en *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), se ha seleccionado la secuencia que ocurre al final de la película. Jorge se ha ido hundiendo en lo personal y profesional; se ha separado de Laura, con quien vivió una relación intensa con un final doloroso. Tras un intento fallido de suicidio, Jorge ha organizado una colecta para un amigo del trabajo que ha renunciado debido al maltrato al que estaba expuesto. En la reunión para celebrar al amigo y entregar lo recaudado, aparece Laura. Se reencuentran después de mucho tiempo. Ambos salen a conversar a la calle.

1. En un plano que da mayor cobertura al espacio que a los personajes, se observa una calle con árboles, un negocio al fondo, y un pequeño muro donde están sentados los personajes. Este plano general permite ubicarse en el lugar, reconocer que se trata de la calle y apreciar la soledad de los personajes. El plano fijo da información sobre el espacio y la disposición de los personajes. Jorge se encuentra fumando y tomando una copa de champagne, mientras Laura tiene su cuerpo ligeramente inclinado hacia Jorge. Ellos comienzan a jugarse algunas bromas.

2. Durante la conversación, hay un corte y el siguiente plano es uno más próximo a los personajes, y se pasa a una relación de plano/contraplano que acompaña un diálogo en el que los personajes hablan de sus vidas durante el tiempo en el que no se han visto. Los personajes ganan relevancia en el encuadre, con un plano medio y el uso del plano/contraplano (Figura 2 y Figura 3) se crea esa sensación de continuidad donde se abstrae a los personajes de ese entorno en el que se encuentran. Este efecto en relación a la construcción del espacio cinematográfico se refuerza con la técnica del desenfocado del fondo, donde no se puede distinguir los bordes de las formas, esto refuerza el acercamiento al diálogo de los personajes.



Figura 1: Plano general con Jorge y Laura conversando



Figura 2: Plano medio corto de Jorge



Figura 3: Contraplano medio corto de Laura

3. El sonido diegético recuerda un tópico clave de la película: suenan truenos en el cielo, lo que anuncia una lluvia. Inmediatamente se pasa a un plano más cercano. El encuadre de la secuencia ha pasado a un primer plano (con angulación y montaje de plano/contraplano, Figura 4). El espacio, el entorno, el contexto, ha pasado a un segundo plano, su importancia radica en cómo sirve de contraste para dar prioridad a los personajes, lo que se ve reforzado por la aparición de la música como elemento extradiegético. En este momento, acompañado por la música, Jorge pronuncia uno de los parlamentos que condensa el sentido de la historia: “El amor, el heroísmo, la pasión, quién me manda a mí a escribir sobre cosas que no tengo la menor... Sobre el miedo tendría que escribir yo; del miedo, cátedra”.



Figura 4: Primer plano del rostro de Jorge

4. Cuando finaliza la intervención de Jorge, él rompe en llanto y sale del encuadre. En este momento, se condensan dos recursos narrativos que potencian el valor del espacio como contraste: el fuera de campo y el campo vacío. Jorge desaparece del encuadre porque se recoge para llorar (Figura 5). El espacio vacío que deja permite que la atención se dirija hacia Laura, hacia su mirada y su gesticulación, que revelan un sentimiento profundo de empatía por el dolor de Jorge, quien ha reconocido sus miedos. Jorge vuelve a aparecer en el encuadre cuando se reincorpora de su llanto desconsolado, ante esto, Laura lo abraza y lo sostiene (Figura 6).



Figura 5: Primer plano del rostro de Laura

5. Finalmente, se vuelve al plano en el que comenzó la secuencia: un plano general con Jorge y Laura en un extremo, esta vez, abrazados luego del proceso de diálogo y apertura que vivieron. El espacio cinematográfico recuerda al público que ambos personajes están en la calle, y aunque han vivido una conversación sumamente honesta, donde han reconocido sus miedos y deseos, ellos siguen en la misma Argentina, con los mismos problemas y limitaciones.



Figura 6: Plano conjunto de Laura abrazando a Jorge

En El hijo de la novia, el patrón en el uso de la calle se repite con Rafael y Juan Carlos, su mejor amigo de la infancia, con quien sale a dar una caminata por las calles de Buenos Aires. Esta secuencia es posterior a la reunión en la casa de Rafael, donde él, Naty, Vicky y Juan Carlos comen pizza y pasan una velada agradable (los cuatro personajes están juntos después de la hospitalización de Rafael por un infarto causado por el estrés). A continuación, el análisis de esta secuencia de caminata luego de la reunión.

1. Aparecen los personajes a lo lejos, en un encuadre que permite destacar la calle (Figura 8). A través del movimiento de los personajes, ellos van ganando relevancia dentro del encuadre hasta pasar a un plano conjunto medio de ellos (Figura 9). A partir de aquí la cámara comienza a moverse, con un travelling de acompañamiento, manteniendo la distancia y el plano. Juan Carlos está contando a Rafael sobre la muerte de su esposa e hija y los dos años que estuvo sumido en una profunda depresión. El parlamento de Juan Carlos viene acompañado de música extradiegética. Luego, la cámara se detiene y realiza un paneo para mostrar a los personajes cruzando la calle (Figura 10). La escena termina en el momento que un taxi cruza la calle y el taxista les grita a Rafael y Juan Carlos, lo que rompe con la atmósfera de cercanía entre ambos personajes y los devuelve al contexto de estar en una calle de Buenos Aires.



Figura 7: Plano general con Jorge y Laura abrazados

2. Tras un corte, se pasa a un plano en el que Rafael aparece muy próximo a la cámara, de perfil, y Juan Carlos aparece de fondo, tras un árbol, orinando. Juan Carlos se acerca a sentarse junto a Rafael y queda compuesto un encuadre en el que la alternancia entre la atención con uno u otro personaje se consigue a través de la técnica del enfocado y desenfocado. Al inicio, está enfocado Juan Carlos (Figura 11) porque él está preguntando a Rafael sobre



Figura 8: Plano general con Rafael y Juan Carlos

su relación con su madre, pero una vez que Rafael comienza a explorar esa relación personal, íntima, la cámara le enfoca a él y desenfoca a Juan Carlos y la locación, la calle¹ (Figura 12). El recurso de desenfocar todo lo que rodea a Rafael y enfocar solo su rostro de perfil lleva a centrar la atención en sus gestos mientras habla de su relación con su madre. El plano cercano, donde lo que prima es el rostro de Rafael, permite crear una atmósfera muy personal.

Para analizar el espacio de la calle en *Luna de Avellaneda* (2004) se ha seleccionado la secuencia que concluye con la trama de la relación entre Román, el protagonista, y Verónica, su esposa. Ellos tienen dos hijos, pero se han separado y llevan un tiempo distanciados. Sin embargo, luego de que los miembros del club "Luna de Avellaneda" deciden vender el club, Román sale de ahí, porque ha perdido su batalla por conservar el club de su vida. Detrás de él, sale Victoria, quien persigue el auto en el que Román se está marchando.

1. Victoria ha estado corriendo detrás del carro, y llama a Román por teléfono para decirle que pare; así, consigue que Román detenga el auto y se baje de él. El primer plano utilizado luego de que Román se detiene es un plano conjunto amplio, con profundidad de campo generado por las líneas de los edificios y de la calle como puntos de fuga (Figura 14). Se reconoce la locación de la que se había hablado antes en la película: el barrio se había convertido en una zona industrial, sin vida. Luego, se ve a Román bajar del carro y acercarse a Victoria (Figura 14).

2. Cuando Román llega a estar a la altura de Victoria, se modifica ligeramente el ángulo de la cámara para alcanzar un contrapicado que muestra un plano conjunto cerrado (Figura 15). La música extradiegética acompaña la escena, donde no media ningún diálogo. Román y Victoria llevan casados 20 años y separados algunas semanas, así que el gesto de Victoria de salir corriendo tras de Román habla en sí mismo. Luego de mirarse unos segundos, Román y Victoria se abrazan en señal una posible reconciliación (Figura 16). Detrás de ellos, se ve los exteriores de una fábrica y también el cielo nublado, dos elementos que refuerzan la idea de dificultad.

3. Finalmente, se pasa del plano conjunto cercano del abrazo a un gran plano general (Figura 17), en el que se vuelve a contextualizar esa situación de reconciliación en el entorno adverso de la realidad del municipio de Avellaneda. La figura humana queda totalmente minimizada, y resalta en el extremo izquierdo una frase pintada en la pared: "Para amar servir", como una indicación del sentido que quiere otorgar Román a su vida, y que impulsa su reconciliación con Victoria; ella ahora muestra un claro apoyo a Román, luego de que él ha perdido el club.

En las tres secuencias analizadas, existen patrones en el uso del espacio que merecen destacarse. Lo primero que hay que destacar es que en todas las secuencias analizadas aparece siempre un plano general que da gran relevancia al espacio de la calle, esto resulta importante porque contextualiza la acción, el espacio cumple su función de consecución de verosimilitud y de caracterización de los personajes (Martínez García, 2011), vinculando la historia al entorno de dificultad económica de la clase media de Argentina. La segunda constante es que el espacio que aparece inicialmente de modo destacado cede su lugar en el encuadre a favor de los personajes con dos recursos: el travelling de aproximación y el movimiento interno de los personajes. En esta constante es importante resaltar que ese cambio en la composición del encuadre se da de modo sutil, casi imperceptible, lo cual



Figura 9: Plano conjunto de Rafael y Juan Carlos



Figura 10: Plano conjunto de Rafael y Juan Carlos cruzando la calle



Figura 11: Primer plano enfocado de Juan Carlos



Figura 12: Primer plano enfocado de Rafael



Figura 13: Plano general con Victoria corriendo

¹ "Activar la profundidad de campo enfocando y desenfocando elementos en el cuadro aumenta la profundidad sugerida, empujando al espectador al espacio y a la acción, acercando la percepción de sus imágenes, de sus filmes en definitiva, a la realidad" (Rodríguez, González, & Caldevilla, 2016, p. 23).

refuerza la relación entre los personajes. Finalmente, la tercera constante es la aparición de la música como elemento extradiegético que potencia el sentido de relación entre los personajes, creando una atmósfera inconsciente (De Begoña, 1953).

A partir del análisis del uso del espacio en la filmografía seleccionada, se han encontrado constantes que permiten reconocer un aporte narrativo de las calles en Juan José Campanella. Pero, el estudio del espacio cinematográfico, justamente en su condición de construcción intencionada, también admite un estudio vinculado a la globalidad de la historia en la que se desarrolla, de tal modo que se puede afirmar que el uso del espacio cinematográfico dice algo sobre la película. Como explica Codina (2013, p. 239): “El significado no se traslada a la pantalla mediante la mera reproducción de los gestos corporales, sino que se estructura poniendo en juego de modo adecuado todos los elementos que contribuyen a construir la significación del relato”. El espacio es uno de estos elementos narrativos que ayudan en la construcción del relato y su significado.

Así, en tercer lugar y finalmente, se puede atender a la interpretación global de la historia, a su sentido. Aunque las tres películas estudiadas desarrollan argumentos distintos, parece ser que existe un elemento común: el protagonista sufre un conflicto interno ligado a una búsqueda personal que no alcanza y le frustra. Esa búsqueda no debe entenderse en términos románticos contemporáneos, como la búsqueda de un amor de pareja, sino como una búsqueda personal de un sentido, de “algo que cuando la gente lo vea, le cambie un poquito la vida”, como dice el personaje de Laura en *El mismo amor, la misma lluvia* (1999).

¿Qué tiene el espacio cinematográfico que decir respecto a esta búsqueda? Pues si se considera que cada una de las películas contempla el espacio cinematográfico como un recurso narrativo, el espacio como elemento que conforma la totalidad de la obra aporta también elementos de interpretación respecto a esa búsqueda, y con ello, respecto al sentido de la historia. “El relato fílmico es mimesis de praxis, no mera reproducción de acciones. Decide sobre lo significativo de la acción humana” (Codina, 2013, p. 239). En este sentido, el espacio cinematográfico dice también sobre lo significativo de la acción humana, es un recurso narrativo y dramático, y con esto, es un medio para expresar esa “proposición más rica, amplia y profunda del mundo” (García-Noblejas, 2017, p. 41), que hace la película a los espectadores.

Este tercer análisis, que toma los aportes de los dos análisis previos, permite detectar dos constantes. La primera constante versa sobre el significado que aporta la calle a la relación entre los personajes. Así, cuando los personajes están en la calle viven un proceso de reconocimiento, en el que parecen descubrir en el otro a alguien con quien pueden ser ellos mismos, alguien en quien confiar. Para que se dé un reconocimiento hace falta que previamente exista una idea de lo que uno es, pero sin aplicación real y actual de los caracteres que conforman esa idea. Se reconoce lo que previamente se conoce. El proceso de reconocimiento exige saberse persona, pero haber desatendido lo que ello implica. Así, cuando en la calle un personaje experimenta un proceso de reconocimiento, en el fondo, está ante un descubrimiento en el que se sabe persona a través del encuentro con el otro en su condición de persona; es decir, el reconocimiento del otro implica necesariamente el reconocimiento personal de uno (Polo, 1999).

El reconocimiento exige y plantea un trato acorde con la condición de persona descubierta en el otro y en uno mismo. El espacio cinematográfico de las películas analizadas da un significado especial a esta exploración sobre el reconocimiento, que en último término es una manifestación de la búsqueda vital del protagonista de la historia, que condensa el sentido de las historias. Guijarro (2013) explica que el cine es un camino para comprender mejor a los demás y comprenderse mejor a uno mismo. Las películas analizadas están constituidas de tal manera que exploran esa condición humana de ser con otro, y el espacio cinematográfico aporta elementos de reflexión para entender en qué consiste ese reconocimiento. Actualmente, en una sociedad de multitudes anónimas, hablar del reconocimiento es una cuestión relevante, esta puede ser una de las razones por las que el cine de Campanella alcanza a un gran público.



Figura 14: Plano conjunto amplio de Victoria y Román



Figura 15: Plano conjunto cerrado contrapicado



Figura 16: Plano conjunto cerrado contrapicado



Figura 17: Plano general de Avellaneda

REFLEXIONES Y CONCLUSIONES

Las calles, y su tratamiento dinámico como espacio cinematográfico, conllevan una reflexión respecto al descubrimiento que supone el reconocimiento del otro y de uno como persona. La postura de las películas analizadas frente al espacio cinematográfico y lo que se representa en esas locaciones podría ser el contraste presentado entre un lugar que está relacionado con las multitudes y lo efímero, y el descubrimiento vital de ver en el otro a una persona única e irrepetible. Este contraste resalta que el reconocimiento se debe a la riqueza de cada uno, que está por encima de las condiciones socio-económicas y que permite encontrarse con otro que recuerda el valor inabarcable de cada uno. Este proceso de reconocimiento se destaca por todos los elementos audiovisuales puestos en juego para lograr las escenas, por la proximidad paulatina de los planos, que mantienen la presencia de ambos personajes, y la música que invita a reconocer esa conexión especial entre ambos personajes.

El aporte del espacio cinematográfico se cifra en lo que se propone a través de la conjunción de todos los elementos cinematográficos en la secuencia y que ponen de relieve que el espacio significa, no solo en cuanto lugar, sino en cuanto recurso narrativo cargado de valor respecto al sentido de las películas. Con el análisis realizado, se revela que las tres formas de aproximarse al espacio cinematográfico no son excluyentes, sino que aportan una lectura particular de lo que este elemento implica en el cine. Y justamente porque cada aproximación aporta ideas relevantes respecto al espacio cinematográfico en una película, su aplicación convergente, de modo armónico, es recomendable.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Codina, M. (2013). *Representación vs. reproducción: la comparecencia del cuerpo humano en la narrativa fílmica*. In Poéticas de la persona (pp. 237–243). Salamanca: Comunicación social ediciones y publicaciones.
- De Begoña, M. (1953). *Elementos de filmología. Teoría del cine*. Madrid: Ediciones Morata.
- García-Noblejas, J. J. (2017). Una “posición poética” trascendente para el espectador de cine y televisión. In E. Fuster (Ed.), *Identidad y reconocimiento en cine y televisión* (pp. 19–48). Roma: Edusc.
- Guijarro, R. (2013). *El cine como camino para comprender mejor a los demás y comprenderse mejor a uno mismo*. In R. Gutiérrez (Ed.), *Poéticas de la persona* (pp. 263–266). Salamanca: Comunicación social ediciones y publicaciones.
- Martínez García, M. Á. (2011). *Laberintos narrativos: Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Polo, L. (1999). *Antropología trascendental I*. Pamplona: Eunsu.
- Rodrigues, A. C. (2015). *El Diálogo Ausente: um marco contemporaneo en “El hijo de la Novia”, de J. J. Campanella*. In III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el cine español y en portugués (pp. 345–355).
- Rodríguez, J., González, J., & Caldevilla, D. (2016). *El cine de acción de John McTiernan: Autoría en la planificación y los movimientos de cámara*. Opción, 32(81), 12–26. Retrieved from <https://goo.gl/WNKRCB>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del guion a la pantalla*. Barcelona: Ariel.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Cines en movimiento Cuando el cine busca (y construye) nuevos públicos

Cinemas in movement When the cinema seeks (and builds) new audiences

*Ana Isabel Broitman**

RESUMEN: En el marco del Proyecto de Investigación “Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina” centramos nuestra atención en los públicos de cine, y los espacios y modos históricamente diversos en los que se ha ejercido la actividad de ir al cine, haciendo foco en los canales de exhibición no comerciales. Como un aspecto de dicha problemática, en este trabajo se exploran dos tipos de iniciativas que se proponen “llevar el cine” a lugares donde el espectáculo cinematográfico habitualmente no llega, con el objeto de reflexionar sobre la circulación de los films como hecho social. Mediante el análisis de los programas “Cinemóvil” del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y “El cine argentino va a la escuela”, de la Fundación Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) -una iniciativa estatal y otra sectorial- se aborda la significación del dispositivo cinematográfico, la importancia de transmitirlo a las nuevas generaciones y la relevancia de que los jóvenes accedan al cine producido en su país.

PALABRAS CLAVE: Cinemóvil, Públicos de cine, Formación de espectadores.

ABSTRACT: Within the framework of the research project about “Circulation, reception and film criticism in Argentina”, we focus our attention on film audiences, the historically diverse spaces and modes in which the activity of going to the cinema has been exercised, specifically in non-commercial exhibition channels. As an aspect of this problem, and in order to reflect on the circulation of films as a social fact, this paper explores two types of initiatives that aim to “take the cinema” to places where the film spectacle usually does not arrive. Through the analysis of the “Cinemóvil” programs of the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA) and “Argentine cinema goes to the school”, of the DAC Foundation –the first, a public initiative and the second, a sectorial one–, it is approached the significance of the cinematographic device, the importance of transmitting it to the new generations and the relevance of young people accessing the cinema produced in their country.

KEY WORDS: Mobile Cinema, Movie Audiences, Spectator Training.

TEMA CENTRAL

La historia y los estudios sobre cine abarcan mucho más que el análisis de los films. Comprende también todo el circuito de producción, circulación y consumo de los productos audiovisuales. Recientemente se han producido una significativa cantidad de trabajos que prestan atención a los públicos de cine, y los espacios y modos históricamente diversos en los que se ha ejercido la actividad de ir al cine. En el marco del Proyecto de Investigación “Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina”, abordamos esta temática haciendo foco en los canales de exhibición no comerciales, como es el caso de cineclubes u otros espacios que parten de una proyección para dar pie al debate intelectual, estético o político.

En esta oportunidad exploraré dos modos de “llevar el cine” a lugares donde el cine habitualmente no llega, para reflexionar sobre la circulación de los films como hecho social. Se trata de los programas “Cinemóvil” del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)¹ y “El cine argentino va a la escuela”, de la Fundación Directores Argentinos Cinematográficos

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación . Doctoranda en Ciencias Sociales Facultad de Ciencias Sociales –Universidad de Buenos Aires, Argentina (anabroitman@gmail.com)

¹ El proyecto “Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina”, dirigido por Ana Broitman y Máximo Eseverri, integra el Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (Programación 2015-2017).

(DAC)². Se trata de dos iniciativas -una estatal (que atraviesa varias gestiones gubernamentales de distintos colores políticos) y otra de una asociación sectorial de la industria cinematográfica- que persiguen, en principio, objetivos similares: montar exhibiciones de películas argentinas, en lugares del territorio nacional donde no existen salas de cine o donde el acceso a las mismas es dificultoso por diferentes razones³.

OBJETIVOS

El objetivo central de estas indagaciones es explorar la renovada vigencia del denominado “pacto cinematográfico”. Encontramos que en tiempos en los cuales los films y otros productos audiovisuales se encuentran disponibles online o mediante tecnologías de reproducción doméstica o privada, la acción de reunirse en un espacio compartido para ver una película, a oscuras y en silencio, sigue resultando atractiva allí donde se pone a disposición de nuevos públicos.

Adicionalmente, trabajaré el concepto de “formación de espectadores” como una práctica residual que adquiere nueva actualidad a partir de iniciativas tanto públicas como privadas.

Por último, señalaré la importancia del acceso a la producción fílmica nacional por parte de distintas generaciones de espectadores a lo largo de la extensa geografía de la Argentina y la relevancia de la posibilidad de reconocerse en esas imágenes y relatos, y de pensarse también como posibles productores de los mismos.

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO O DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA

El trabajo se enmarca en una perspectiva que combina la historia cultural con el análisis sociológico como marco para analizar fenómenos de circulación, recepción y consumo de cine en la Argentina. El hecho fílmico está integrado no sólo por las instancias que hacen a la gestación de una obra sino también por los diferentes espacios y tiempos en los que los espectadores se encuentran con cada película. Asimismo, la vida de un film no se agota en su paso por las salas comerciales sino que experimenta distintas supervivencias y recreaciones a través de su exhibición en espacios y soportes alternativos que propician la conformación de una cultura cinematográfica (la cinefilia) en el seno de diversas comunidades.

La cinefilia designa a la cultura cinematográfica en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de ver películas y una acción de cultivar el placer cinematográfico (Jullier y Leveratto, 2012: 11). De acuerdo con los autores, la palabra “cinéfilo” nace junto con el espectáculo cinematográfico en la década de 1910, se normaliza en los años 30 a partir del “equipamiento cognitivo” suscitado por el esparcimiento cinematográfico, se institucionaliza en los 50 al integrarse a la enseñanza universitaria y se individualiza en los 80 debido a la democratización de los estudios de cine y la masificación de tecnologías orientadas al consumo audiovisual doméstico.

En la medida en que los dispositivos para la reproducción en el espacio privado se fueron haciendo accesibles durante las décadas del 80 y el 90, el consumo de cine también se replegó hacia el mundo doméstico. Hacia fines del siglo XX, este proceso se dio en paralelo con la disminución y desaparición de salas cinematográficas comerciales y su parcial reemplazo por complejos multipantalla propiedad de cadenas extranjeras, lo que restringió crecientemente las posibilidades de ver cine por fuera de los cánones industriales⁵.

No obstante, y siguiendo a Raymond Williams (1977), consideramos que si bien las tendencias hegemónicas son por definición dominantes, jamás lo son de un modo total y exclusivo. Williams sostiene que una cultura es más que la suma de sus instituciones, y de ahí la importancia que le otorga a las “formaciones culturales”, a las que caracteriza como movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que influyen sobre el desarrollo activo de una cultura. Se trata de un concepto relevante para el estudio del modo de circulación del arte en general, ya que dichas formaciones pueden constituir el germen de instituciones emergentes, de oposición o alternativas a la cultura hegemónica. También desde la perspectiva de Williams, las prácticas comunitarias de visionado de cine pueden ser leídas en clave residual: en tanto que elemento formado en el pasado pero que se halla en actividad como elemento del presente y afecta la dinámica del paisaje cultural.

Por otra parte, coincidimos con Ana Rosas Mantecón (2017) en utilizar la noción de “práctica de acceso cultural” para caracterizar la actividad de “ir al cine”. La autora se inscribe en una tradición de pensamiento latinoamericano (Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, entre otros) sobre la relación con los medios de comunicación, que postula el papel activo de los consumidores que se

² El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales es un ente público no estatal que funciona en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación. Su principal función es promover, fomentar, fortalecer y regular la producción audiovisual en territorio argentino y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional; así como garantizar el acceso del público en cada región del país. Fuente: www.incaa.gob.ar (consulta 18/02/2018).

³ La Fundación DAC por la Cultura y las Artes Audiovisuales fue creada el 10 de abril de 2013 por Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) -la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales- con el objeto de desarrollar, estimular, colaborar e intervenir en toda clase de iniciativas y empresas de carácter cultural, educativo, artístico y social en favor de la comunidad en general. Fuente: www.fundaciondac.org.ar (consulta 18/02/2018).

⁴ Esta ponencia es una ampliación de algunos aspectos del trabajo “Nuevas (viejas) formas de ir al cine”, realizado en coautoría con Máximo Eseverri y presentado en las Jornadas de Comunicación y Cultura del IDAES/UNSAM en abril de 2017.

⁵ Este proceso ha sido estudiado en González, 2015; Moguillansky, 2007; Rama, 2003; Torterola, 2015

construyen a sí mismos en el acto de recepción, siempre activo. La sociabilidad es una dimensión fundamental de estas “prácticas” que involucran operaciones intelectuales, afectivas y relacionales, partiendo de pautas de interacción y modos de percepción propuestos por los medios. Trabajaremos también el concepto de “pacto cinematográfico” para analizar como, partiendo de un modelo “ideal” —que señalaba un espectador en silencio, entregado a la imagen en la oscuridad, junto a otros—, los diversos públicos “negociaron” sobre esta propuesta, según factores sociales, generacionales y regionales. Y para reflexionar acerca de cómo se pueden incorporar hoy “nuevos” espectadores, formados en otros pactos de consumo de productos audiovisuales, al espectáculo cinematográfico en su forma tradicional.

ENFOQUE Y/O METODOLOGÍA DE ABORDAJE

Como señalamos, el presente trabajo se enmarca en una serie de indagaciones que se proponen identificar, describir y caracterizar diversas formas de circulación no comercial del cine. En esa línea analizamos, en el seno del grupo —que incluye investigadores, doctorandos y tesis de grado—, casos que resultan relevantes, con un marco teórico compartido que abrevia en la Historia de los Medios de Comunicación, la Historia del Cine, la Sociología de la Cultura y los Estudios Culturales.

En esta oportunidad, los programas seleccionados me permiten abordar dos tipos de iniciativas que apuntan a la promoción del cine nacional mediante la formación de espectadores, entendida como política de inclusión social y cultural. Para ello, analicé los documentos institucionales de ambos programas y entrevisté a sus responsables para obtener información más detallada sobre sus características. Dado que se trata de propuestas que ya tienen una tradición en el país, la ponencia aporta una contextualización histórica que permite enmarcarlas para su mejor comprensión. Y para acceder a otras miradas sobre estas iniciativas también se toman en cuenta notas periodísticas que dan cuenta de su repercusión social. Finalmente, el trabajo incluye una comparación de los programas y su puesta en relación con otros similares o complementarios, poniendo de relieve algunas zonas de conflicto emergentes.

PRINCIPALES RESULTADOS, REFLEXIONES Y CONCLUSIONES.

Programa “Cinemóvil”

El Cinemóvil integra el área de Programas Especiales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) argentino, la principal institución pública de la cual dependen los asuntos vinculados con la actividad ⁶. Tiene como premisa difundir el cine como instrumento para la promoción de la diversidad y el fortalecimiento de la identidad local y nacional. Para ello realiza proyecciones en lugares que no cuentan con salas de cine, trasladando hasta allí el equipamiento necesario. El proyecto se desarrolla en conjunto con las reparticiones de Cultura de los gobiernos provinciales.

En la Argentina, el programa reconoce un antecedente en las iniciativas de los gobiernos peronistas de “llevar cultura” a lugares alejados de los centros metropolitanos: durante los primeros gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955) la recientemente creada Subsecretaría de Cultura se abocó a hacer posible el consumo de “alta cultura” para el gran público (Gené, 2005; Fiorucci, 2007; Leonardi, 2008; Kriger, 2009). Para ello se diseñó un plan integral de política cultural que contemplaba, entre otras acciones, la creación del “Tren Cultural”, el cual tenía la misión de recorrer el país acercando la “cultura” a las poblaciones alejadas, trasladando conjuntos teatrales y artísticos, orquestas, exposiciones pictóricas, películas, escritores y libros.

El Tren Cultural llevaba a “las zonas rurales apartadas espectáculos teatrales y cinematográficos, conjuntos de música y danza, exposiciones de carácter artístico, histórico y científico” (Comisión Nacional de Cultura, Guía quinquenal de la actividad intelectual y artística argentina, año IV, N° 66, junio de 1960, citado en Gené, 2005: 55).

La política de “llevar cultura” de un centro a una periferia permite detectar la presencia de una escala de valores en relación con lo cultural entendido como la preeminencia y validación de determinadas manifestaciones de producción y consumo artístico e intelectual. Las iniciativas estatales del peronismo de trasladar las proyecciones de cine fueron luego reeditadas luego por gobiernos de diferente signo político e incluso por la última dictadura a través del “Vagón Cultural” creado en 1978, que incluía una sala de proyección ⁷.

El punto de partida del programa Cinemóvil se sitúa en 1997, cuando se adquirieron 24 unidades móviles equipadas con sistemas de proyección para video, sonido, iluminación y pantalla, y se firmaron convenios con responsables locales. Cada provincia hace uso de un equipo de proyección de películas nacionales de largo y cortometraje en lugares alejados de los centros urbanos o de difícil acceso. La provincia se encarga de la programación, tipo de películas a proyectar y recorrido a realizar. A nivel local, reciben apoyo de las municipalidades, que interactúan con organismos de la sociedad civil. Las proyecciones se realizan en escuelas, hospitales, municipalidades, bibliotecas, sociedades de fomento, plazas, cárceles, comunidades indígenas, entre otros espacios. Dado que el cinemóvil se encuentra equipado con un grupo electrógeno, las proyecciones pueden realizarse en lugares donde no existe suministro de electricidad.

⁶ El INCAA también tiene otros programas complementarios de difusión del cine, como “Cine en las cárceles”, “Cine con vecinos” o “Las escuelas van al cine”. Volveremos sobre este último más adelante. Fuente: www.incaa.gov.ar/programasespeciales (consulta 18/02/2018).

⁷ El Litoral, martes 11 de julio de 1978, <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/32480/?page=4>, (consulta 10/02/2017).

Los gastos de mantenimiento, operatividad y personal encargado del manejo del vehículo y equipo de proyección se encuentran a cargo de las provincias, mientras que el INCAA tiene a su cargo los gastos de los seguros, cédulas y patentes, así como la entrega de las películas (a las que cada provincia puede sumar realizaciones locales). Además, el INCAA otorga a las Secretarías de Cultura provinciales un subsidio para actividades audiovisuales, que contempla todos los gastos del Cinemóvil, y realiza relevamientos y capacitaciones técnicas para mantener estándares parejos a nivel nacional.

En noviembre de 2012 se incorporaron 24 nuevas unidades, duplicando la flota ya existente. Según datos de noviembre de 2016, el programa realizó ese año proyecciones para 178.535 espectadores (en 2015 había alcanzado un pico de 214.925)⁸. En 20 años el programa ha llegado a las 24 provincias del país, recorriendo 3,6 millones de kilómetros, realizando 50 mil proyecciones públicas y gratuitas para cinco millones de nuevos espectadores⁹.

Es destacable la presencia e instalación del Programa en todo el país, superando todos los cambios de gestión y estructuras de los Estados provinciales y nacional, lo que lo convierte en una verdadera política pública. Además, la articulación de diferentes niveles gubernamentales logra potenciarse con la integración de organismos de la sociedad civil, lo cual mejora el cumplimiento de sus objetivos de desarrollo cultural integral y participativo.

Programa “El cine argentino va a la escuela”

El 10 de abril de 2013 Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) aprobó la creación de la “Fundación DAC por la Cultura y las Artes Audiovisuales”, con el objeto de “desarrollar, estimular, colaborar e intervenir en toda clase de iniciativas y empresas de carácter cultural, educativo, artístico y social en favor de la comunidad en general”. Entre sus objetivos, el primero que figura en su presentación institucional es el proyecto “El cine argentino va a la escuela”, cuyo propósito es: “Difundir nuestro cine en escuelas de puntos extremos de nuestro país, llevar una selección de films a los sectores más vulnerables de nuestra sociedad, acercar a los directores de las películas y sus protagonistas a debatir con alumnos y docentes para crear vínculos directos con actores y realizadores y quebrar prejuicios existentes con respecto a nuestro cine”¹⁰.

En el canal de YouTube del programa se puede ver el resumen de las actividades realizadas en 2016, durante el cual duplicaron la cantidad de proyecciones en relación con el año anterior, llegando a 22.500 estudiantes de todo el país, especialmente de escuelas alejadas de los centros de distribución cinematográfica¹¹ con un programa integrado por veinte películas de realizadores argentinos, que se dejan de regalo en cada escuela visitada¹². En 2017 se realizaron 57 proyecciones que llegaron a 12 provincias de la Argentina¹³.

Los impulsores de este programa partieron de los siguientes datos: 4 de cada 10 adolescentes argentinos no habían ido nunca al cine en el último año; quienes sí fueron, sólo lo hicieron una o dos veces, todos vieron cine estadounidense y solamente un 10 por ciento vio películas argentinas. Por eso el proyecto busca fortalecer el vínculo de los adolescentes con el cine nacional, como un modo de enriquecer su capital cultural¹⁴. La proyección se acompaña con la entrega de la ficha y sinopsis de los films presentados, y también de una “hoja de ruta” con orientaciones y sugerencias para el debate posterior.

Los **objetivos** del programa son:

- Llevar el cine a espacios geográficos y socioeconómicos adonde no llegan los sistemas tradicionales de exhibición cinematográfica.
- Llevar el cine argentino en especial al público adolescente, frecuente consumidor de un cine masivo ajeno a su medio geográfico y cultural.
- Llevar no solo cine, sino actores, directores y técnicos que lo pensaron y lo llevaron a cabo, estableciendo un contacto con jóvenes que favorecerá el conocimiento mutuo y la percepción de realidades diferentes a su medio habitual.

⁸ INCAA, Propuesta de actualización del Programa Cine Móvil 2017 (documento interno, borrador) Estadísticas realizadas en base a los informes remitidos por las provincias.

⁹ <http://www.incaa.gov.ar/promocion-a-la-industria/promocion/cinemovil> (consulta 02/01/2017).

¹⁰ <http://www.fundaciondac.org.ar/index.php/historia-2/> (Consulta 02/01/2107). En la revista de la entidad (noviembre de 2016), una nota señala al programa como un “eficaz método de formación de espectadores, temprana familiarización con el cine argentino y desarrollo de la cultura audiovisual de nuestro país” (p. 18) y al cine como “una expresión cultural, comunitaria y didáctica” (p. 20). Además de vincularse con escuelas, el programa también mantiene un convenio con Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), a través del cual se han realizado proyecciones en espacios de esa empresa en Pico Truncado, Comodoro Rivadavia, Plaza Huinca, etc. Otro convenio con la Dirección de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires llevó a la realización de un taller en el barrio de Pompeya.

¹¹ Resumen 2016: El cine argentino va a la escuela: <https://www.youtube.com/watch?v=LREvxbCDVM4&feature=youtu.be> (consulta 02/01/2017).

¹² Las películas que integran el programa son: Camila (M. L. Bemberg), Kamchatka (M. Piñeyro), Días de vinilo (G. Nesci), Sin retorno (M. Kohan), Hermanas (J. Solomonoff), Tiempo de valientes (D. Szifón), Vino para robar (A. Winograd), Un cuento chino (S. Borensztein), Metegol (J. Campanella), Corazón de león (M. Carnevale), El secreto de sus ojos (J. Campanella), Tango feroz (M. Piñeyro), Aballay (F. Spinner), Felicita (T. Constantini), Esperando la carroza (A. Doria), Ciencias Naturales (M. Luchessi), El hombre de al lado (G. Duprat y M. Cohn), El abrazo partido (D. Burman) y Nueve reinas (F. Bielinski). Integraron el programa previamente Cordero de Dios (L. Cedrón), Luna de Avellaneda (J. Campanella), Igualita a mí (D. Kaplan), Refugiado (D. Lerman), Betibú (M. Kohan) y Tesis sobre un homicidio (H. Goldfrid). <http://www.fundaciondac.org.ar/index.php/proyectos/proyecto-el-cine-argentino-va-a-la-escuela/> (consulta 14/02/2018). La revista de la entidad menciona, entre otras personalidades del cine que acompañaron las proyecciones, a Marcelo Piñeyro, Diego Lerman, Leonardo Sbaraglia, Malena Solda, Lita Stantic y Marcelo Figueras.

¹³ CABA, Buenos Aires, Salta, Santiago del Estero, Córdoba, Mendoza, San Juan, Tierra del Fuego, Neuquén, Chubut, Misiones, Corrientes.

¹⁴ <http://www.fundaciondac.org.ar/index.php/proyectos/proyecto-el-cine-argentino-va-a-la-escuela/>

- Realizar además el registro fílmico de los mismos para su análisis y difusión.
- Favorecer la utilización de los propios films como soporte de enseñanza de materias que integran los diversos programas educativos.

Un periodista del diario *Página/12*, que acompañó al grupo en septiembre de 2016 en su recorrida por nueve escuelas de Chubut y Río Negro, en la Patagonia argentina, contaba así la experiencia¹⁵:

El grupo habitual desde 2014 está conformado por Marcela Carreira, coordinadora de la Fundación DAC; Ricardo Piterberg, productor y director; Diego Aparicio, cámara y edición, que junto a Pablo Córdoba, sonidista y entrevistador, producen la mayoría de los cortos que dan imagen a cada visita, la película sobre la proyección de la película; Magdalena Muro, productora y Julia Arbós, asistente de producción. Charly, transporte del equipo, residente en Esquel, y considerado uno más del equipo en los viajes por los lagos del sur. Y en este recorrido patagónico lacustre, Muriel Santa Ana, protagonista de Un cuento chino, actriz invitada a dialogar y responder preguntas de chicas y chicos, y al igual que el resto, a atravesar el pedregullo y los vientos. Todos, incluida Santa Ana, en cada una de las proyecciones del viaje por la Comarca Andina, levantaron sillas, liberaron espacios, subieron escaleras, taparon baches de luz midiando y cortando la agropol –una suerte de bobina de unos dos metros de ancho y de metros y metros de largo, de un plástico negro multiuso– para pegar contra las ventanas y los huecos de luz, el “oscurecimiento” para lograr la sala de cine. A ellos se agregó una unidad de Cine Móvil local de Chubut (INCAA), encargada de proveer el equipo de video, sonido, iluminación y pantalla. El esquema se repite en cada viaje, tal como viene produciendo la Fundación desde abril de 2014. Varía la oferta de películas argentinas, seleccionadas de entre unos 20 films. Varía la o el invitado, que participó de algún modo (director/a, productor/a, guionista, actriz/actor) en la realización de la película a proyectar (como el caso de Santa Ana) quien escuchará y responderá preguntas, y revelará a los chicos la vida interna de la filmación. Lo que no varía es el programa, el núcleo del grupo y la decisión de llevar cine argentino allí donde el cine no llegó nunca¹⁶.

Según informa la nota periodística, desde abril de 2014 hasta septiembre de 2016 el programa llegó a 176 escuelas y tuvo como espectadores a casi 21 mil personas, entre alumnos, docentes y comunidad local. En esos tres años la iniciativa creció tanto en cantidad de escuelas alcanzadas (19 en 2014, 52 en 2015 y 105 en 2016) como territorialmente: mientras que en 2014 el 68% de las escuelas visitadas fueron porteñas, el 21%, bonaerenses y 11% del interior, en 2015, la proporción fue del 20% en CABA, y el resto en partes iguales en provincia e interior. En 2016 la proporción se invirtió: 10% en la Ciudad, 31% en territorio bonaerense, y 58% en el interior.

El director Juan Bautista Stagnaro, presidente de Fundación DAC, compartió sus sensaciones ante el descubrimiento de lo que para ellos fue una “novedad, en algún sentido, inesperada”: el hecho de que una importante cantidad de jóvenes, y también maestros, nunca habían asistido no solo a ver cine argentino, sino a ver cine de forma colectiva en pantalla grande.

Stagnaro también analiza los límites de la exhibición comercial, que se ha concentrado en espacios muy reducidos y asociados “al shopping y al pochoclo”, sin llegar a los lugares donde se ubican las escuelas que visitaron. “Ir a la escuela se enmarca en una actitud solidaria de difusión: es muy diferente que decir ‘la escuela va al cine’, porque se presupone que hay un cine en la ciudad. Nosotros vamos donde no hay cine, y además formando espectadores y generando un contacto directo”, afirma Stagnaro, que destaca el hecho de que el programa también hace entrega de equipos de proyección donde no los hay y se encarga de generar un espacio para el cine.

Stagnaro hace de este modo una alusión al programa “Las escuelas van al cine”, que el INCAA puso en funcionamiento en 2016, cuyo objetivo también es formar audiencias fortaleciendo la relación de los alumnos primarios y secundarios con el cine en general y el argentino en particular¹⁷. Para ello, organiza proyecciones de películas argentinas para jóvenes estudiantes en las salas del circuito Espacios INCAA¹⁸. En ese momento, desde la Fundación DAC percibieron a esta iniciativa como una amenaza para su programa, lo vincularon con la suspensión del aporte económico que recibían de parte del organismo para pasajes principalmente y se ocuparon de destacar que ellos llevan el cine a lugares alejados de cualquier tipo de salas.

¹⁵ Se encuentran disponibles online videos que sintetizan las proyecciones realizadas en Río Negro y Chubut, con la presencia de la actriz de Un cuento chino, Muriel Santa Ana (<https://www.youtube.com/watch?v=R8aUyLo566s> consulta 02/01/2017) y proyecciones en las comunidades petroleras de Neuquén y Río Negro, iniciativa conjunta con la Fundación YPF, con la participación de la actriz Ana Celentano, actriz de Sin retorno. <https://www.youtube.com/watch?v=3h3cf3zg3UU> (consulta 02/01/2017)

¹⁶ Cecchi, Horacio. “Una crónica de película”, en diario *Página 12* (06/11/2016).

Disponible online <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-313556-2016-11-06.html> (consulta 02/01/2017).

¹⁷ Ver al respecto “Unos 1.500 estudiantes secundarios disfrutaron del cine nacional en los Espacios INCAA”, en Misiones Online <http://misionesonline.net/2016/12/08/unos-1500-estudiantes-secundarios-disfrutaron-del-cine-nacional-en-los-espacios-incaa/> (consulta 02/01/2017). Durante noviembre de 2016 se llevó a cabo el programa “Las escuelas van al cine”, donde más de 1500 estudiantes secundarios disfrutaron del cine nacional en los Espacios INCAA de Posadas, Puerto Iguazú e Ituzzaingó. El programa surge del acuerdo firmado entre el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Institut Français, con la intención de replicar en el país el programa de formación de audiencia “Collèges et Lycéens au cinéma”.

¹⁸ Los Espacios INCAA son antiguos cines locales recuperados por el Estado con diversos modelos de gestión pública o cogestión con privados, en distintos puntos del territorio nacional. En ellos se exhibe preferentemente cine argentino, a precios muy reducidos. Ver Stacco (2016) y Evdemon y Otegui Dobarro (2016).

No obstante, actualmente, el programa de Fundación DAC cuenta con el apoyo del Cinemóvil INCAA y de BA Film, un organismo público de la provincia de Buenos Aires ¹⁹.

CONCLUSIONES

Hemos presentado, brevemente, dos programas que comparten una serie de objetivos. El principal: el rescate y actualización del “pacto cinematográfico” (visión comunitaria, en una sala oscura y en silencio) para que las nuevas generaciones descubran –en algunos casos por primera vez– el significado de “ir al cine”. Esto es especialmente relevante en lugares donde, si alguna vez hubo salas locales, ya no las hay. Las diversas maneras de “llevar el cine” suponen el rescate de esa práctica, hoy residual, para comunidades con poco acceso a los bienes culturales.

Se destaca en los dos casos la tarea de “formar espectadores”, que asume las características de una misión casi evangelizadora, motivada por la preocupación acerca del hecho de que los jóvenes no se acercan al cine nacional y frecuentan muy poco –o directamente no conocen– la sala de proyección tradicional como espacio asociado al consumo de productos audiovisuales que incluye un determinado tipo de sociabilidad.

Por otro lado, ambos programas se focalizan en la difusión del cine de producción nacional y expresan entre sus objetivos la necesidad de que los jóvenes entren en contacto con las producciones locales como un modo de reafirmar su identidad. Esto, además, les permite a los films argentinos la posibilidad de una “sobrevivencia” significativa, ya que muchos de ellos tienen un paso acotado por las cadenas multipantalla, en las que no suelen permanecer por mucho tiempo y, salvo contadas excepciones, no alcanzan un gran número de espectadores en su estreno comercial.

La selección de títulos, en el caso de la Fundación DAC, supone la construcción de un cierto canon que abarca desde recordados films de la década del 80 (representativos de la transición democrática en la Argentina), películas de género (policiales, comedias) y exponentes recientes del cine industrial pero también del espectro considerado “independiente”. En este punto el Cinemóvil, al dejar librada a cada jurisdicción la elección de las películas, tiene un cariz más federal.

También coinciden ambas iniciativas en inscribirse en la tradición de “llevar” cultura considerada legítima a regiones alejadas de las principales ciudades del país. Si bien articulan con actores locales –instituciones públicas u organizaciones de la sociedad civil– en el intento de plasmar una política federal, no deja de ser un gesto con una impronta centralista.

Para concluir, señalamos que es notoria la necesidad de colaboración que surge entre las instituciones públicas y privadas involucradas, que encuentran ineludible el establecer vínculos de colaboración. Más allá de las tensiones que surgen, por superposición de algunos aspectos o divergencias conceptuales a la hora de su implementación, el Estado necesita el interés y la participación de las reparticiones locales, así como de actores comunitarios para que sus propuestas sean exitosas. Y las fundaciones u organizaciones de la sociedad civil precisan de los recursos y redes que solo la administración central puede proveer, para que estas iniciativas se sostengan en el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Broitman, A. (2014). *Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60*, en revista Toma Uno. Año 3, Nº3. Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Cecchi, H. “Una crónica de película”, en diario Página 12 (06/11/2016). Disponible online <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-313556-2016-11-06.html> (consulta 02/01/2017).
- Evdemon, L. & Otegui Dobarro, M. (2016). *Exhibición y políticas públicas: Espacios INCAA ¿Todo para ver?* Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, tutor Santiago Marino.
- Fiorucci, Flavia (2007). *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y estado*. En Working Paper No. 20. Latin American Studies Center University of Maryland, College Park.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los tabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, Universidad de San Andrés.
- González, Leandro (2015), “Exhibición y consumo de cine en la Argentina (1980-2013). La reconfiguración del espectáculo cinematográfico en cifras”, en Versión. Estudios de Comunicación y Política, Nº36, mayo-octubre, pp. 76-88. <http://version.xoc.uam.mx/>
- Jullier, L. y Leveratto, J. (2012). *Cinefilos y cinefilas*. Buenos Aires: La marca editora.
- Kruger, C. (2009). *Cine y Peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Leonardi, Y. (2008). “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”. Ponencia “Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década”. Universidad Nacional de Mar del Plata, octubre.
- Moguillansky, M. (2007). “El cine en la ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones globales”, en Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires. Trabajos premiados. Concurso de Ensayos 2007, Subsecretaría de Industrias Culturales (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), Facultad de Ciencias Económicas UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani UBA, pp. 83-113.

¹⁹ La Film Commission de la Provincia de Buenos Aires tiene por objetivo facilitar a las productoras locales, nacionales e internacionales la realización de producciones audiovisuales en territorio bonaerense. Entre las herramientas y servicios gratuitos que ofrece, proporciona información sobre las facilidades y posibilidades con las que cuenta la provincia para la producción audiovisual, vincula a las productoras con los profesionales y servicios locales disponibles, gestiona permisos de rodaje, sugiere y acompaña la gestión de locaciones. Fuente: <https://bafilm.gba.gob.ar/nosotros/> (consulta: 18/02/2018).

- Rama, Claudio (2003). *La exhibición de los productos cinematográficos*, en Economía de las industrias culturales en la globalización digital. Buenos Aires: Eudeba, pp. 136-153.
- Rosas Mantecón, A. (2017), *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa / UAM .
- Stacco, V. (2016). *Un lugar propio: los espacios INCAA como estrategia de reterritorialización*. Tesina de la carrera de Ciencias de la Comunicación UBA. Tutores Ana Broitman y Máximo Eseverri.
- Torterola, E. (2015), *La ciudad, los cines y sus públicos. Equipamiento de exhibición y prácticas de consumos de filmes en Buenos Aires: del encuentro colectivo al espectáculo minoritario (1960-2014)*, en Versión. Estudios de Comunicación y Política, N°36, mayo-octubre, pp. 153-166. <http://version.xoc.uam.mx/>
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Oxford, Península.
- S/A (2016). *Un cine en cada escuela de la Argentina*, en revista Directores, año 4, n°12, Buenos Aires: Directores Argentinos Cinematográficos, pp. 18-22.

PÁGINAS WEB

Fundación DAC: www.fundaciondac.org.ar

Instituto de Cine y Artes Audiovisuales: www.incaa.gob.ar



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Cinema Contemporâneo e Artes Plásticas: narrativas sensoriais, temporalidade e construções cinemáticas.

Contemporary Cinema and Plastic Arts: sensorial narratives, temporality and cinematic constructions.

*Denise Jorge Trindade**

RESUMEN: Neste artigo, verificaremos filmes brasileiros recentes que, ao romperem com a representação das imagens miméticas, propõem narrativas sensoriais por meio da convergência entre cinema e artes plásticas, deslocando o lugar do receptor. Ao apresentarem imagens construídas por intervenções de fotografias, vídeo-arte e performances, eles estendem a temporalidade fílmica, apresentando experiências que diferem de um cinema que conta histórias. Percebe-se que ao deslocarem a centralidade da interpretação em busca de relações de sentido, este tipo de cinema afirma a intensidade e apreensão corporal dos fenômenos, produzindo outros modos de ver por meio da própria temporalidade fílmica. Ao estender o campo cinematográfico em seu interior, isto é, dentro do próprio filme, propõem experiências ao espectador a partir de uma relação de sensibilidade com as próprias imagens.

PALABRAS CLAVE: cinema, narrativa, sensorial

Abstract: In this article, we will verify recent Brazilian films that, when they break with the representation of the mimetic images, propose sensorial narratives through the convergence between cinema and plastic arts, displacing the place of the receiver. In presenting images constructed by interventions of photographs, video-art and performances, they extend the filmic temporality, presenting experiences that differ from a cinema that tells stories. It is possible to perceive that in moving the centrality of the interpretation in search of relations of meaning, this type of cinema affirms the intensity and corporal apprehension of the phenomena, producing other ways of seeing through the own filmic temporality. By extending the cinematographic field within, that is, within the film itself, they propose experiences to the viewer from a relationship of sensitivity with the images themselves.

KEY WORDS: cinema, narrative, sensorial

A cineasta Paula Gaítan realiza em seus filmes obras que alternam passado e presente, vivido e imaginado por meio de construções com a fotografia erguendo assim paisagens temporais. Ao intervir na própria natureza de uma imagem documental, ela recria atmosferas inserindo imagens do passado, como no filme *Diário de Sintra* (2010) no qual vemos fotos de Glauber Rocha penduradas nos galhos de uma árvore ou quando ela dispõe uma fotografia do cineasta em meio às ondas, e em voz off diz: "Do oceano, entra em cena uma miragem". Julia Murat, em seu primeiro filme "Histórias que só existem quando lembradas" (2011), utiliza imagens produzidas por meio de pin-hole, utilizando uma técnica artesanal no filme digital, enfatizando que além da cena ou do retrato, uma foto registra a própria inscrição do tempo. A imagem de uma personagem idosa projetada sobre um muro com fungos, é considerada uma inscrição cinemática na qual o tempo é o protagonista. Em filme recente "Pendular" (2017), a cineasta realiza um filme no qual que se entrelaçam o vídeo e a dança, assim como a performance e as artes plásticas. Inspirada em uma performance de Marina Abramovich e seu companheiro Ulay, o filme tem como tema a busca do equilíbrio em uma relação amorosa. Para acentuar a temática, foram realizadas esculturas que adquirem papel de personagens no filme. A obras, exibidas recentemente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, juntamente com algumas partes isoladas do filme expostas em led que dialogam com a vídeo arte, intensificam sensações do equilíbrio oscilante e dos vazios entre os personagens apresentados no filme.

Verifica-se nestes filmes, a presença de imagens que, em sua construção plástica e afetiva dos corpos, luzes e paisagens, conduzem novos processos de subjetivação suscitados pelo percurso dos cineastas. Por meio de narrativas sensoriais, eles propõem experiências no ato de ver e perceber o cinema, adquirindo importância na atualidade no processo de recepção do cinema brasileiro atual.

* **Dra Comunicação e Cultura UFRJ.** Pesquisadora em Poéticas Visuais Unesa/Faperj. Professora no curso de Cinema e Audio Visual . **Brasil.** (denisetrindade4@gmail.com)

Propomos assim reflexões sobre uma tendência no audiovisual brasileiro atual que se destaca pela experimentação de linguagens, principalmente pela convergência entre cinema e artes plásticas. Por meio de análise teórica e crítica da produção fílmica selecionada, verificaremos neles como tais contaminações permitem a desconstrução da ideia do cinema como representação. Percebe-se nas citadas obras áudio visuais, que a narrativa é suspensa e/ou interrompida, deixando atravessar em tais brechas temporalidades múltiplas e anacrônicas por meio de descontinuidades, exigindo a constante reformulação de nossos conceitos estéticos. Tais experiências serão aqui problematizadas no que elas realizam neste espaço entre- imagens, construções com fotografias, vídeo-arte, esculturas e performances, em uma hibridação de linguagens, como expressão artística e cinemática.

Os estudos atuais de Teoria da Imagem, principalmente os de Jacques Aumont, Georges Didi-Huberman (2014) e Philippe Dubois, que ao dialogar com Walter Benjamin, sugerem que a imagem dialética deflagra diversos presentes, revelando a memória que traz consigo e continuará a atravessar outros presentes. Na concepção de imagem dialética, apontada por Walter Benjamin (2002), as imagens enquanto históricas, ao manifestarem sua legibilidade, tornam explícitas as ambigüidades que as constituem no encontro com o “agora”, com o vivido. E é no agora, no relampejar do instante, que a sincronicidade das imagens com o tempo vivido se manifesta, sendo necessário, descobri-las, coletá-las na memória material, pessoal e coletiva, identificando as relações que façam emergir seu caráter dialético em consonância com uma época. Considerando que uma vez que sempre ao olhar uma imagem significa estar diante do tempo, visa-se aqui perceber os deslocamentos que refazem paisagens e gestos evidenciando zonas de temporalidades, colocando em cena novos modos de ver e perceber o cinema e a cultura atual em suas formas expressivas.

PRESENTE E PASSADO EM SINTRA

Mais próximo dos experimentos das vanguardas cinematográficas e da vídeo arte, em “Diário de Sintra” (2008) Paula Gaitán empreende uma mistura de filme caseiro com travelogue, utilizando materiais de família, como filmes em super 8 e fotos antigas, tentando encontrar na cidade de Sintra, vestígios de seu então marido Glauber Rocha, onde viveram durante um tempo e onde ele morreu. Ao ressignificar imagens antigas que se misturam com entrevistas com moradores do local, ela produz um material estético vigoroso sobre a figura do cineasta, humanizando sua ausência por meio de relatos e fotos. Através de séries de camadas visuais e sonoras, a cineasta transita entre passado, sonho, imaginação e real. Diário de Sintra, também um filme em primeira pessoa, pretende por meio fragmentos, documentos e imagens abstratas que se misturam aos sonhos, tornar presente a ausência do cineasta.

Na primeira cena do filme, a tela aparece quase toda preta, e ouve-se um som de chuva e grilos. Ao aparecer a primeira imagem, vemos uma câmera que filma em giros uma árvore e seus galhos secos e em um movimento de transe contempla o céu. Aos poucos vemos fotos de Glauber Rocha penduradas nos galhos em uma analogia com o movimento das roupas penduradas em varais entre as casas coloridas juntamente com a voz em off da própria diretora comentando o vazio do tempo que passa. Em outro momento do filme, as fotos caem no chão e uma menina tenta juntá-las. Percebe-se então o que talvez seja a principal pergunta do filme: como criar uma imagem por meio de imagens? Como distanciar a fotografia da representação para que ela adquira outros significados?

Ao questionar sobre a facilidade de compreensão da arte pela fotografia e as reações negativas da crítica especializada e conservadora conseqüentes da presença da imagem mecânica no meio artístico, BENJAMIN (1985;222) afirma que a invenção das técnicas para reprodução de imagens e sons alterou definitivamente a maneira de compreender as grandes obras de arte, principalmente porque não se pode encará-las como produtos de indivíduos já que estas se tornaram produções coletivas.

A presença do espectador é evocada por ele ao comentar como o olhar sobre as fotografias ao buscar algum acaso, permite apropriações daquele que as vê.

“Apesar de toda maestria do fotógrafo e todo o planejamento na postura de seu modelo, o espectador sente-se irresistivelmente forçado a procurar em tal retrato a minúscula faísca de acaso, de aqui e agora, com que a realidade igualmente ultrapassou o caráter de retrato para encontrar o incerto lugar em que, por ser assim, ainda hoje e com tanta eloquência, se aninha o futuro naquele momento há muito transcorrido, a ponto de, olhando para trás, nós mesmos podermos descobri-lo”. (BENJAMIN; 1985;222)

Benjamin chama a atenção para o espaço que ultrapassa um olhar elaborado conscientemente pelo homem, referindo-se a este “lugar” como um “inconsciente ótico”, do qual podemos conhecer partes, pedaços, fragmentos.

A fotografia inaugura, segundo o autor, mundos imagéticos que se escondem nos detalhes e que encontram abrigo no devaneio, porém com a propriedade de se tornarem aparentes celebrando o encontro entre técnica e magia. Também Hans BELTING (2007) sugere um lugar no qual pensemos as fotografias em um sentido antropológico, como lembrança e imaginação, com as quais interpretamos o mundo. Elas aparecem como registros de nossas percepção e de nossas lembranças de mundo. Ao separar a imagem do meio que a produz, ao autor nos propõe uma abordagem da fotografia, em que não se considere a “mimesis” como sua questão importante. Esta talvez tenha acompanhado a pintura durante muito tempo e por isso mesmo, restringindo outros sentidos. Acentuando o breve intervalo de tempo que a fotografia leva pra fazer uma cópia do mundo, ele destaca as mudanças que este sofre desde que foi fotografado.

Em uma cena próxima ao mar Paula Gaitan utiliza uma foto do cineasta que aparece em meio as ondas, e a voz off diz “Do oceano entra em cena uma miragem”. Percebemos assim que as fotos presentes nas narrativas filmicas de Paula são elementos de construção de uma paisagem de sentimentos e lembranças. Em um percurso de trem por meio da voz em off, Paula comenta que as paisagens agora vistas da janela, do trem são “paisagens vividas”, lembrando o tempo de exílio do ex-marido. As imagens vão tornando-se abstratas com a velocidade, criando uma atmosfera de sonho. Neste momento ela insere um vídeo caseiro no qual Glauber no qual Glauber comenta sobre relações entre sonhos e morte. “Se você vai dormir e não sonhar, deve ser como a morte, é o nada”. Percebe-se que a cineasta insere imagens de seu arquivo familiar sob novos contextos, e diferentemente da representação elas adquirem um sentido de imaginação.

A narração segue comentando os caminhos que levam a Sintra, ou talvez como ela mesma diz, levam a lugar nenhum. Enquanto a cineasta fala de um tempo fluxo, remoto, de presente e passado, as imagens que vemos são de pessoas que vão e vem nas ruas, e nas estações de trem. Sobre estes outros vídeos caseiros, mostram um cotidiano íntimo do casal e dos filhos pequenos. Como uma imagem dialética, vários tempos se presentificam naquele instante, no qual a memória se confunde com a paisagem. A câmera passeia por cortinas em movimento das casas de pedra, das páginas de livros e das ondas do mar, mantendo a mesma atmosfera onírica da narrativa temporal.

Em uma pequena vila, como em um documentário, algumas pessoas são entrevistadas respondendo a perguntas se elas se lembram daquela pessoa, no caso o cineasta Glauber, que está na foto. São pessoas idosas, que estranham o fato, e perguntam “Isto é de algum filme?”. Ninguém lembra muito bem, mas indicam um caminho a seguir.

Neste caminho, são filmadas várias árvores que se confundem com o vento, formando novamente imagens abstratas. Na narração, o texto se refere a estas imagens como objeto sombra, com suas inclinações e solidão, assim com as viúvas. “Uma viúva se assemelha a elas: o objeto sombra”. A imagem da sombra de uma mão, misturada ao movimento abstrato das árvores traduz a relação de fusão de sua viuvez com a paisagem.

Um grupo de ciganos atravessa o caminho com suas danças e cantos. Ao questioná-los sobre sua origem, eles respondem “O peregrino é capaz de caminhar e perceber”. Essa imagem é editada sobre uma foto de Glauber com crianças ciganas. Novamente as mãos são os elementos que acentuam a temporalidade das passagens no filme. Em uma bela sequência, uma cigana dança com as mãos. A seguir, outra mão aponta para a imensidão do mar.

As mesmas fotos que acompanham o filme são entregues a pessoas que conviveram com Glauber e a família durante o tempo em Portugal. “Cá está, esta é uma imagem de exílio, uma imagem de refúgio, uma imagem doída”, diz um dos amigos do casal. A narração segue como uma elegia onde a voz diz “Glauber, poeta do ar, dos murmúrios, das imagens, das trevas, da revolução, profeta alado” em meio à imagens de fragmentos de cartas, fotos e registros de memórias”. Esta seja talvez a fala mais próxima da própria câmera da cineasta.

Segundo OLIVEIRA (2010), o filme Diário de Sintra não poderia apenas narrar sua morte, por ter sido realizado por uma pessoa tão próxima como sua viúva. Ele é por si próprio um filme vivido.

HISTÓRIAS, FOTOGRAFIAS E LEMBRANÇAS

Se no primeiro filme aqui colocado podemos identificar uma narrativa ensaística, em “Histórias que só existem quando lembradas” de Julia Murat, apesar de sua linguagem mais realista, trata-se de um filme ficcional. Mas assim como em Diário de Sintra, neste filme, documentos como cartas, vestes, fotos antigas e objetos, constituem detalhes pelos quais vagam sem cessar a memória incerta. Esses elementos se apresentam como lacunas temporais, brechas que aparecem por vezes como singularidades históricas que devem ser vistas em seu processo, na própria fabricação da imagem em seus rastros e traços, evidenciando, dessa forma, seus intervalos.

Com suas câmeras de botão ou de lata e dispositivos de som e áudio que carrega consigo na mochila, a personagem Rita une novas e velhas tecnologias para tentar registrar a alma de uma pequena cidade e de seus habitantes. Isso configura, uma procura de liberdade com a qual ela transita entre o passado e o presente em meio aos habitantes idosos da cidade. Uma moça jovem, com uma câmera, que viaja sozinha, sem destino, causa incômodo e estranhamento; mas é a partir de sua chegada que as lembranças das pessoas da cidade, por vezes dolorosas, irrompem. Em uma conversa com Madalena, uma das personagens que se misturam ao tempo naquela cidade, por sua idade e histórias, há um momento em que esta lhe mostra uma foto de seu casamento e diz: “Eu gostava de ver minha alma com a alma do Guilherme”, associando a fotografia à alma. Ela também revela que a causa da morte de seu filho de um ano foi uma pessoa ter colocado-o em cima de um móvel alto para tirar uma foto. É assim que somos convidados a penetrar no tempo desse filme, vivenciando, por meio da fotografia, histórias ali lembradas.

Em “A pequena história da fotografia”, ao comentar sobre os daguerreótipos, Benjamin ressalta que as imagens dos rostos fixados nas placas produziam sensações de que eram capazes de olhar para nós mesmos, devido à sua nitidez e ao seu silêncio. Para ele, esses primeiros seres humanos, assim reproduzidos, entravam no espaço visual da fotografia íntegros e puros, ou melhor, sem papéis de inscrição (BENJAMIN, 1985, p. 223). Nas tomadas feitas por David Octavius Hill, no cemitério franciscano de Gryfriar de Edinburgh, lugar escolhido pelo fotógrafo por se assemelhar ao interior de uma casa e, principalmente, por atender ao tempo longo demandado pelo processo fotográfico das antigas placas, que tornava necessária uma demorada exposição ao ar livre, percebe-se

como tais imagens exercem sobre o espectador uma impressão mais penetrante e duradoura.

No filme de Julia Murat, assim como nas fotos de Hill, o espectador é levado a vivenciar, dentro do filme, juntamente com os personagens, os silêncios que não são pausas, mas que movem os personagens que crescem para dentro das telas. Também os enquadramentos dos rostos dos personagens são feitos para que tenhamos a sensação de que nos olham. O uso do pin-hole enfatiza que, além da cena ou do retrato, uma foto registra a própria inscrição do tempo.

DIDI-HUBERMAN (2011), ao propor a ideia da intermitência através da fotografia permite-nos aproximar de um entendimento de como a imagem torna visíveis esses tempos da imaginação (2011, p. 46). O autor nos convida a perceber a visibilidade do tempo nas montagens e nas séries narrativas e não fundidos em uma só imagem harmonizadora.

A repetição dos dias aparece presente nos gestos cotidianos, como no ato de Madalena amassar e assar os pães. Ela levanta antes do sol nascer e leva os pães na venda do amigo. O café e a conversa sempre repetida traduzem a monotonia e a certeza de que nada de novo irá acontecer naquele lugar, assegurando assim sua ordem como a ida à igreja e a limpeza da entrada do cemitério que permanece fechado por Deus, segundo o padre. As diversas cartas que ela escreve para o marido morto, as refeições compartilhadas e o canto dos pássaros, assim como as nuvens que passam, são imagens constantes no espaço fílmico e parecem marcar que nada muda naquele cenário, além da passagem do próprio tempo.

Algumas cenas são também filmadas nos trilhos do trem, com a câmera fixa, acentuando a cidade como um lugar de passagem. O som do galo que canta anunciando a manhã, o ônibus que leva e traz as crianças do colégio, as brincadeiras entre elas, a esperança de uma entrevista (entrevista) no futuro, surgida através da seção de empregos do jornal. Assim, nesse documentário extra, “Estrada da Aliança” é apresentada como uma cidade que vive entre as passagens dos trens de carga, como se ela mesma fosse um tempo de espera. Mas em cada plano percebe-se a vida que passa em seus intervalos, no ritmo das luzes que se acendem e se apagam. Vemos nos papos informais, no lavar louças e roupas, a beleza do tempo em seu passar.

Ao contextualizar o filme “Histórias que só existem quando lembradas” com o atual cenário do cinema brasileiro, poderíamos dizer que se por um lado ele traduz um tipo de contemporaneidade como a que nos aponta AGAMBEN (2010), na qual ao propor que voltar-se para trás, ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um não mais é compreender a modernidade como imemorial e pré histórica, ele também nos aponta para uma outra relação com o presente de modo intempestivo, que nos permite entrever em meio às luzes o escuro que lhe é inerente, tanto em temática quanto em estética.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2010, p. 59)

Assim, diferentemente de procurar estabelecer relações com outros tipos de cinema dentro das diversas possibilidades do cinema contemporâneo, ele nos desafia a inventar novos lugares e territórios de compreensão por camadas de tempo que nos questionam sobre o que é o contemporâneo.

Se as lembranças nesse filme nos permitem conhecer um pouco do passado das pessoas que habitam a cidade, o passado de Rita se mantém desconhecido. Ela não pertence àquele lugar, mas “gosta dali”, onde o próprio tempo do filme evidencia um lugar de pertencimento.

Conclusão: Percebe-se nestes filmes, que por meio de relações com as artes plásticas, um cinema como território de imagens e inscrições. Na imagem da personagem Madalena, fundida à parede, na qual ela se assemelha a um mapa de tempo, assim como nas paisagens de Sintra construídas de Paula Gaítan verificamos um tempo intermitente entre o imaginado e o vivido, de forma que essa acentuação permita que o tempo seja sempre lembrado nas imagens fílmicas.

BIBLIOGRAFIA:

- Belting, H. *Antropología de la Imagen*. Katz Editores. Buenos Aires. 2007.
- Benjamin, W. *Pequena História da Fotografia*. In Flavio Kothe (org.). EdÁtica. SP. 1985.
- Bellour, R. *“Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video”*, Ed. Papirus, São Paulo, Brasil, 1997.
- Didi-Huberman, O. *que vemos, o que nos olha*. SP. Ed 34 letras.
- Devant l’image*. Ed. Minuit. Paris. 1990.
- Images Malgré Tout*. Ed. Minuit. Paris. 2003.
- Sobrevivência dos Vagalumes*. UFMG. 2011.
- Dubois, P. *O ato fotográfico*. SP. Papirus. 1993.
- Cinema, Video, Godard*. SP. Cosac, Naify. 2014.
- Flusser, V. *O mundo codificado*. SP. Cosac Naify, 2007.
- O Universo das Imagens Técnicas*. SP. Annablume. 2008.
- Gonçalves, O. (org.). *Narrativas Sensoriais. Ensaios sobre Cinema e Arte Contemporânea*. RJ. Ed. Circuito. 2014.

- Krauss, R. *O Fotográfico*. Ed. Gustavo Gili. Portugal. 2002.
- Malraux, A. *O Museu Imaginário*. Edições 70. PT. 2013
- Mello, Christine (org). *Extremidades: experimentos críticos*. SP. Estação de Letras e Cores. 2017.
- Michaud, Philippe- Alain. *Aby Warburg e a Imagem Movimento*. RJ. Contraponto. 2013.
- Oubiña, D. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Ediciones Manatí. BAS. 2009.
- Rancière, J. *As distâncias do cinema*. Contraponto. RJ. 2012.
- Ricouer, P. *A memória, a história e esquecimento*. Editora Unicamp. Campinas. SP.2007
- Rouillé, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. SENAC. SP. 2009.
- Schollhammer, K. *Cena do Crime*. RJ. Civilização Brasileira. 2013.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Andrea Tonacci, o cinema-processo de um cineasta na América indígena

Andrea Tonacci, the process-cinema by a filmmaker in Indigenous America

*Clarisse Maria Castro de Alvarenga**

RESUMO: Neste trabalho pretendo abordar a obra indigenista do cineasta Andrea Tonacci, constituída pelos filmes: *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980-), *Serras da Desordem* (2006) e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena* (2015). Meu objetivo é analisar os filmes tendo em vista o caráter processual de cada um deles, o que será feito por meio do conceito de filme-processo (MESQUITA, 2011 e 2014). Ao final, sugiro que, no conjunto, os filmes constituam um território, de matriz cinematográfica, sendo mantido até o final em sua abertura e inacabamento. A essa singular topografia darei o nome de América Indígena, num claro deslocamento em relação à perspectiva ocidental, a um só tempo, territorial, histórica e cultural.

PALABRAS CLAVE: Andrea Tonacci, Cinema indigenista, Filme-processo.

ABSTRACT: In this work I intend to approach the indigenist work by the filmmaker Andrea Tonacci, consisting of the films: *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980-), *Serras da Desordem* (2006) and *Acervo Andrea Tonacci / Indigenous America* (2015). My goal is to analyze the films in view of the procedural character of each of them, which will be done through the concept of film-process (MESQUITA, 2011 and 2014). In the end, I suggest that, in the aggregate, the films constitute a territory, of cinematographic matrix, being maintained until the end in its opening and unfinished. To this singular topography I will give the name of Indigenous America, in a clear displacement with respect to the western perspective, at the same time, territorial, historical and cultural.

KEY WORDS: Andrea Tonacci, Indigenist cinema, Film-process.

1. INTRODUÇÃO

Desde o final da década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci (1944-2016) manteve uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas na América Latina, no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). A partir das relações que daí surgiram, realizou: *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980-), *Serras da Desordem* (2006) e o recente *Acervo Andrea Tonacci – Encontros na América Indígena* (2015).

Pretendo apontar a processualidade desses trabalhos, tanto no nível da cena (sua abertura) quanto da montagem (seja por meio do inacabamento ou de seu caráter de arquivo), chamando atenção para a extensão dessa experiência ao longo do tempo e indicando a possibilidade de criação de um território por meio do cinema: a América Indígena.

Ao longo de sua trajetória, Tonacci reiterou inúmeras vezes a aposta no processo de seus filmes, na busca de que se tornassem elementos centrais na narrativa e que fossem percebidos pelos espectadores. “Os meus filmes, pessoais, nascem não para objetivos externos, estratégicos ou coisa parecida – não tem como, eles são simplesmente meus caminhos de conhecimento, de descoberta, de revelação, um processo vivo.” (TONACCI, 2008, p. 126).

2. FILME-PROCESSO

O que faz do filme um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização. Na definição de Cláudia Mesquita: filmes processo seriam aqueles “[...] cuja fatura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido.” (2011, p. 18).

* Professora Adjunta, Doutora, Brasil, (clarissealvarenga@ufmg.br)

Desse modo, seria como se, em função de sua interseção com o vivido, o filme tivesse “que se haver com a historicidade desse decurso”, o que é feito a partir da explicitação do seu processo de fatura. Portanto, o que permite a narração da experiência vivida - e também o vínculo do filme com a história que o transcende - seria, nesse caso, a explicitação do fazer do filme, narrativamente, em sua própria escritura.

Um outro ponto importante, para Cláudia Mesquita (2014), é que os filmes-processo não apenas narram uma aventura vivida - o que reduziria os trabalhos à aplicação de procedimentos narrativos previamente constituídos -, mas estão “marcados pela história”, numa referência da autora ao título do filme-processo *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Nesse caso, a marca que a história deixa nos filmes convive, de certa forma, com a marca que os filmes deixam na história: “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança” (2014, p. 217).

Nos filmes em questão, a processualidade ultrapassa os limites da composição e do método, deixando marcas na própria forma fílmica. Ao se inscrever, o processo revela exatamente aquilo que, sendo da ordem da experiência vivida, permanece sem elaboração conclusiva que encerre a proposta ou o sentido último da obra, ainda após seu término.

3. CONVERSAS NO MARANHÃO

Em 1977, Andrea Tonacci, o cineasta Walter Luis Rogério e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira partiram de São Paulo rumo à aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda (MA) com o intuito de filmar os índios Canela Apãnjêkra. Naquela altura não havia uma proposta de roteiro, apenas a disposição para ir ao encontro dos Canela e compartilhar com eles o processo de realização do filme. Mesmo sabendo das limitações dos equipamentos então disponíveis para levar essa proposta adiante, a equipe parte para a aldeia de Porquinhos.

Depois, eu entendi que cinema não é só produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com videotape, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. [...] Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. (TONACCI, 1980)

Quando chegaram à aldeia, em julho de 1977, além do problema que a equipe sabia de antemão estar por esperá-los - os parâmetros usados na demarcação das terras Canela-, era o período do ano de maior abundância de caça, de frutas e, sobretudo, de festas entre os Canela. O filme oscila então entre as duas circunstâncias.

Ao filmar as conversas sobre a demarcação, Tonacci valoriza com sua câmera participante o enquadramento dos corpos expressando os limites do território, sua extensão, seus pontos de referência, por meio não apenas do discurso verbal mas também dos gestos e dos olhares. Um desenho na areia é feito, de modo a indicar a delimitação das terras dos Canela. Os gestos deixam claro que os critérios diferem radicalmente daqueles da Funai, não apenas por constituírem pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto - nesse caso, o ponto de vista da Funai se confunde com o ponto de vista dos fazendeiros, como acusam os Canela. Mais que isso, os parâmetros da Funai levam em conta aspectos quantitativos, como a extensão das terras em hectares. Para os Canela, contudo, o contorno das terras é expresso pelo corpo, pelas referências geográficas, pelo tipo de caça e pesca, pelas frutas que colhem em determinado lugar e que só ali podem ser obtidas, ou seja, trata-se de um conhecimento do território que parte da experiência vivida e que se expressa corporalmente. Tonacci mostra, portanto, que existe uma discordância em relação aos critérios e sugere ainda como esses critérios delimitam mundos diferentes.

As festas, rituais e comemorações surgem como uma motivação interna ao grupo filmado. De algum modo, as duas questões se articulam, como se a vida (as festas, o cotidiano e os rituais) não parasse para que o problema premente da demarcação fosse resolvido. Ou como se houvesse entre os Canela questões externas que dizem respeito ao contato com os não-índigenas (a demarcação) e questões internas (as festas, os rituais e o cotidiano da aldeia), que independem dessa relação. A partir da opção de montar o filme como uma espécie de coleção de fragmentos de longas conversas em torno da demarcação e



FIG. 2: Os Canela tomam o microfone nas mãos e falam diretamente para a câmera sobre a demarcação e fazem festas e rituais que ocorrem durante o período em que a questão da demarcação é levantada FONTE: Frame do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977)

de extratos igualmente extensos de festas e rituais, as duas situações de natureza distintas – o fato histórico e a experiência cultural – se imbricam e se entrelaçam, sem hierarquia.

Como observou a antropóloga Luciana França (2003)¹, além de não haver uma conclusão, ao longo do próprio filme não se sabe com segurança o que se passa quanto à demarcação, apesar deste ser o tema do filme. Ao deixar a narrativa sem alinhavo, não criando um contorno que permita ao espectador apreender a questão de maneira orgânica e objetiva, Tonacci abre espaço para que os Canela sejam mostrados em aspectos que nos são, em parte, inapreensíveis; manifestações que transcorrem na aldeia independente do contato com a sociedade ocidental. A todo instante, tanto na mise-en-scène como na montagem, o trabalho de Tonacci parece nos dizer que estamos vendo apenas uma parte de uma experiência, na qual adentramos em meio ao seu transcorrer.

4. OS ARARA

Em princípio, a proposta de Os Arara (1980-) era acompanhar a Frente de Atração da Fundação Nacional do Índio, Funai, que pretendia estabelecer o primeiro contato com os Arara, grupo indígena Caribe, do Pará (PA), até então tido como isolado, sem contato com o homem branco. Àquela altura, o território Arara havia sido cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica, cujo leito começou a ser aberto ainda na década de 1960. Aceitar o desafio de filmar um grupo de índios considerados isolados intensifica aquilo que já estava presente em Conversas no Maranhão: a impossibilidade de se saber, conhecer ou dominar de antemão aquilo que se pretende filmar.

Tal como narra no primeiro episódio da série o sertanista Sydney Possuelo, superintendente da Funai que liderou a Frente de Atração Arara, o planejamento da Transamazônica não considerava a presença dos indígenas. Devidamente informado sobre a existência de povos nativos naquele território, o governo militar brasileiro – comprometido em forjar o “milagre econômico” – concebia os povos indígenas como um empecilho aos seus projetos. Por isso as estradas foram desenhadas e, em seguida, abertas, atravessando, por dentro, Terras Indígenas de ocupação imemorial.

Em contraste, Andrea Tonacci assume como pressuposto a existência dos Arara (mesmo quando estão no extracampo, na impossibilidade de enquadrá-los) e atribui a eles o domínio sobre o território - nesse caso, os brancos inclusos a Funai e a equipe do filme são, eles também, invasores, sendo constantemente observados a partir do extracampo. Ou seja, a escritura do trabalho de Tonacci inclui os índios mesmo quando eles não estão em quadro, atribuindo a eles participação na cena e domínio sobre o território. Ao longo do filme, o cineasta junto de sua equipe e da equipe da Funai se expõem ao risco real do encontro com os indígenas, numa situação como a de primeiro contato, na qual o desconhecimento de parte a parte não oferece aos envolvidos um contexto de entendimento mas sim uma série de equívocos (ALVARENGA, 2012, 2015).

O projeto de filmar o primeiro contato com os Arara, é viabilizado através de um contrato entre Tonacci e a TV Bandeirantes, no qual estava prevista a produção e exibição de três episódios, de cerca de 60 minutos cada. Depois de levar ao ar os dois primeiros, houve um desentendimento entre a diretoria da emissora e o cineasta, que inviabilizou a finalização e exibição do terceiro episódio. Apesar da quebra de contrato, Tonacci leva o projeto adiante, mantendo-se filmando na região. A última parte do trabalho foi filmada, mas mantida inacabada. Em entrevista a Daniel Caetano, o cineasta explica:

Os Arara que a gente está falando são três episódios e só dois foram editados, eles são totalmente lineares e foram narrados pelo Sydney Possuelo de uma maneira bem confessional, filmados nas condições que deu – nos suportes UMatric, Beta, 16 mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles [os diretores da TV Bandeirantes] deram suporte real só no começo do projeto, porque televisão precisa de tudo para o dia seguinte. Eles pensavam: “Se o Andrea está indo hoje filmar os índios, na segunda que vem isso está indo ao ar”. Mas não foi assim, e depois de dois anos eu levei um pé na bunda (risos). Montei dois programas e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá [em Altamira, nas redondezas do território Arara, no acampamento da Frente de Atração da Funai] e só aí consegui filmar o primeiro contato. (TONACCI, 2008, p. 193)

A montagem de *Os Arara* não foi concluída. O inacabamento do filme aponta para uma questão que permanece em suspenso, sem uma solução. A opção do cineasta de não montar o material está relacionada não apenas à quebra de contrato com a TV Bandeirantes, mas também à natureza do “contrato” que o filme acabou por fazer com os Arara e que envolve fortemente a sociabilidade do grupo. Ao que parece, esse contrato permitiu ao cineasta tocar as zonas de opacidade, expor as lacunas, os limites do cinema frente à situação – equívoca e reversa – do encontro interétnico.

Sua forma inacabada é, portanto, mais uma maneira de conservar a potência de uma interrogação sobre questões que estão longe de serem solucionadas. O material não montado dos *Arara* ultrapassa claramente a moldura, modificando a forma do filme como um todo. Nesse caso, o inacabamento me parece sugerir uma boa dimensão para o tamanho do problema que o filme esboça.

¹ As informações que apresento sobre o processo de realização do filme constam da pesquisa etnográfica sobre o filme realizada por Luciana França em 2003. Agradeço a ela por ter me disponibilizado o material



FIG. 5: Cenas do primeiro contato com os Arara. FONTE: Frames do material bruto de Os Araras (Andrea Tonacci, 1980-)

5. SERRAS DA DESORDEM

O primeiro traço visível do processo na forma de *Serras da desordem* é a articulação entre tempos distintos, realizada através de vários procedimentos, entre eles a reencenação. No trecho introdutório do filme, o personagem Carapiru e seus parentes reencenam o cotidiano e a forma de vida Avá-Guajá anterior ao contato. Ismail Xavier (2008, p. 11) identifica nessa sequência que abre o filme, em parte, a referência a Robert Flaherty. Assim como o documentarista norte-americano, Tonacci, parte da adesão dos sujeitos filmados ao filme para reencenar sua forma de vida. Entretanto, aqui, a reencenação dispensa a “moldura explicativa” (XAVIER, 2008, p. 11), da qual certamente Flaherty não abriria mão.

Em *Serras da desordem* não sabemos onde estamos, quem são os sujeitos filmados e que história é aquela que reconstituem para o filme. Tonacci apenas sugere se tratar de uma reencenação, dada a oscilação entre as formas de tratamento da imagem, mostrando, por exemplo, que o preto e branco é uma opção estilística que faz referência ao passado, sem contudo significar um dado da materialidade do “arquivo”. Do preto e branco, passamos às cores e voltamos ao preto e branco.

Após os fazendeiros invadirem as terras indígenas dos Avá-Guajá e matarem seus habitantes com armas de fogo, Carapirú sobrevive e inicia uma fuga pelas estradas do Brasil. A errância é também encenada, sucedendo a sequência inicial. Após essa descrição, a narrativa passa a conectar momentos históricos distintos através da montagem, sem, contudo, incorrer em tentativa sistemática de historicização. As imagens são usadas para indicar um movimento, que se identifica ao progresso, à modernização do país. Indica também o tempo transcorrido em que Carapiru permaneceu apartado de seus parentes.

Em contraposição aos procedimentos da reencenação e da colagem de fragmentos empreendida na montagem, Tonacci investe, em algumas passagens, no tempo da espera, da expectativa, na iminência de algo que possa acontecer; investe também na solidão do protagonista. A câmera enquadra os pequenos gestos, os corpos isolados e nem sempre há, de fato, ações decisivas ou significativas para o fluxo narrativo. É em meio a essa temporalização estratificada, composta seja pelas estratégias de reencenação, pela colagem e também pelo planos vazios, que transcorrem os encontros.

Em momento algum, Tonacci impõe uma interpretação acerca da experiência de Carapiru, que mantém sua opacidade, seu enigma, durante todo o filme. Mesmo que existam encontros em cena, Tonacci afasta do filme qualquer possibilidade de solução para as inúmeras questões que a existência de Carapiru nos coloca: desde o fato dele ter sobrevivido, ter vivido afastado de seus parentes, ter retornado depois de um extenso período à aldeia. Na forma como Carapiru é filmado, ele parece não ter sido compreendido nem pela comunidade onde viveu no interior da Bahia, nem pelos seus parentes, muito menos, por nós, espectadores.

Nesse sentido, Tonacci retomou a sequência inicial do filme em seu fechamento. Trata-se de uma cena feita no presente das filmagens e que revela o antecampo da introdução do filme. Nessa exposição do antecampo, Carapiru se encontra com Andrea Tonacci e com o fotógrafo (também cineasta) Aloysio Raulino. Nesse momento as experiências de Carapiru, de Tonacci e de Raulino se equivalem. Apesar de não se identificarem, de não pertencerem a uma família, a um grupo comum, eles estão juntos vivenciando a experiência do filme, eles estão em cena, compartilhando as histórias de suas errâncias e dando continuidade a elas, dando prosseguimento ao mundo, em movimento.



FIG. 6: Cena final de *Serras da desordem*: encontro entre Carapiru, Aloysio Raulino e Andrea Tonacci. FONTE: Frame do filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006)

6. ACERVO ANDREA TONACCI / ENCONTROS NA AMÉRICA INDÍGENA

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, o cineasta apresenta três depoimentos de pessoas com os quais tomou contato ao longo de suas filmagens na América Indígena e que compreende toda a extensão geográfica de dimensão intercontinental, entre a América do Norte, a América Central e a América do Sul.

Cada um dos depoimentos tem uma dinâmica própria e não há uma preocupação em criar uma concatenação lógica externa a eles por meio da montagem. Diferentemente, a preocupação de Tonacci deixa evidente por meio da montagem a singularidade de cada sujeito, de cada encontro e, principalmente, das falas que daí emergiram. Assim, o depoimento de Jimmie Durham, ativista Cherokee, que narra a história da organização e resistência indígena nos Estados Unidos, o depoimento de Dona Aurora sobre a saga de deslocamentos forçados e condições precárias de vida até chegar a Caieira Velha no litoral do estado do Espírito Santo no Brasil, e uma discussão ideológica num intervalo do encontro indígena em Ollantaitambo, Peru, com participação de Constantino Lima, não oferecem ao espectador uma narrativa acabada ou linear.

O cineasta optou por não submeter o material filmado ao longo de décadas uma organização narrativa. Nesse sentido, é como se esse material bruto ao ser exibido colocasse em cheque a convenção da narrativa cinematográfica, afinal o gesto do arquivamento parece enfatizado pela montagem.

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, os três depoimentos foram colhidos em locais e em momentos distintos e tratam de diferentes questões. Entretanto, apesar de sua heterogeneidade ou justamente por ela, por meio da aproximação via montagem, eles passam a concernir uns aos outros, já que o filme cria um ambiente comum, onde as falas singulares podem ser expostas umas às outras.

Observa-se que há uma distância entre os depoimentos, mas ao se relacionarem, eles ampliam o sentido um do outro justamente por suas diferenças e por sua forma aberta. A heterogeneidade formal do filme como um todo, de algum modo, revela as diferenças que perpassam cada situação. Para o espectador, ao tomar contato com os extratos selecionados por ele, parece claro que haveria ali inúmeras narrativas possíveis e é possível imaginar que ele, como diretor, pretendesse mostrar o filme de formas diferentes em situações diferentes.

Ao realizar *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, Tonacci chamou atenção ainda para o fato de que todo o material produzido por ele desde o final da década de 1970 com os indígenas, e que deu origem aos filmes em questão, constituem um grande e potente arquivo, que poderia vir a ser refeito, revisto, a qualquer momento.

7. UM CINEASTA NA AMÉRICA INDÍGENA

Percebe-se nos filmes indigenistas de Andrea Tonacci a escolha de outros caminhos, outras formas de narrar, nas quais a história possa aparecer de forma complexa, não reduzida a uma perspectiva linear, homogênea e teleológica. O esforço que se faz é justamente no sentido de propor que a relação interétnica venha de algum modo alterar o rumo previsível e abrir outras trilhas ainda desconhecidas.

Sua obra sugere que mais importante do que dar continuidade para a história ocidental é a mudança das formas de fazer e se relacionar que a constituem e que incidem sobre a linguagem. Por isso, acredito que seus filmes apontam para a criação de um território, uma América Indígena, num claro deslocamento à perspectiva ocidental de território, relacionada à propriedade privada. O mundo que Tonacci cria com seu cinema é um mundo povoado pela diferença, sendo este um terreno que lhe interessou nunca deter sob seu domínio, mas, criar e compartilhar seja com os sujeitos filmados ou com o espectador. É como se cada filme-processo realizado por Tonacci em relação um com outro nos apontasse para um cinema-processo, no qual, para além de cada filme, está em jogo a existência de um outro cinema na América Indígena.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarenga, C. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967- 1999)*; Corumbiara (2009) e Os Arara (1980-). Salvador: Edufba, 2017.
- Caetano, D. Entrevista com Andrea Tonacci. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 97-138.
- França, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão – Etnografia de um filme documentário*. Belo Horizonte: UFMG, Departamento de Sociologia e Antropologia. Monografia de conclusão de curso de graduação, 2003, mimeo.
- Mesquita, Cláudia. *Obra em processo ou processo como obra?* In: Eduardo, Cleber et ali. *Cinema brasileiro Anos 2000: 10 questões*, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Debate05-05- RJ.pdf>.
- _____. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: Associação Filmes de Quintal. Catálogo do 18o Fórum.doc.BH, 2014, p. 215-225.
- Xavier, I. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: Caetano, D. *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 11-23.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Metodología de la investigación sobre consumo del cine colombiano por parte del público local

Characterization of the practices and contexts of consumption of national cinema in Colombia

*Diana Cortés Acosta, J
Juliette Ospina Bernal,
Aylin Torregroza Villarreal**

RESUMEN: El cine colombiano atraviesa por un auge, evidente en la participación de películas nacionales en festivales de renombre mundial. Calidad y cantidad aumentan y el consumo interno se hace crítico para la consolidación de la industria. En este contexto, la investigación se concentró en caracterizar prácticas y contextos de consumo. El aporte fundamental de la investigación es que el público desmontó mitos sobre consumo cultural latentes en el circuito cinematográfico, y permitió identificar canales y formas de distribución como el principal obstáculo para consolidar un mercado propio. La metodología planteada para la investigación se centró en la realización de talleres con público en ciudades y municipios en los que el circuito cinematográfico está relativamente consolidado gracias a dos factores: concentran un número representativo de espectadores o son sede de festivales de cine nacionales e internacionales.

PALABRAS CLAVE: Cine colombiano, público colombiano, metodología de investigación, talleres con público

ABSTRACT: Colombian cinema is experiencing a boom in its production, a phenomenon that is evident in the growing participation of national films in world-renowned festivals. In this context, the research concentrated on making a characterization of the practices and contexts of consumption of national cinema. The fundamental contribution of the research is that the public was able to dismantle some myths about cultural consumption, latent in the cinematographic circuit, while it was able to identify the channels and forms of distribution of cinema in Colombia as the main obstacle for the consolidation of a domestic market. The research methodology was focused on the realization of workshops with public in cities and municipalities in which the film circuit is relatively consolidated: they concentrate a representative number of spectators, or host national and international film festivals.

KEY WORDS: Colombian cinema, colombian public, research methodology.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE CONSUMO DEL CINE COLOMBIANO POR PARTE DEL PÚBLICO LOCAL¹

CÓMO NOS VEMOS EN EL CINE

El cine colombiano atraviesa por un auge en su producción, fenómeno que se hace evidente en la creciente participación de películas nacionales en festivales de renombre mundial. Así, en tanto la calidad y la cantidad de cine creado en Colombia aumentan, el consumo interno se hace más decisivo para la consolidación de la industria cinematográfica en nuestro país. En este contexto, la investigación Caracterización del consumidor colombiano de cine nacional se concentró en hacer una caracterización de las prácticas

* **DIANA CORTÉS:** Realizadora de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en contenidos y formatos audiovisuales de la Universidad de Valencia; docente de tiempo completo del departamento de Cine de la Universidad Central. **JULIETTE OSPINA:** Diseñadora Industrial, magíster en Estudios Culturales y estudiante de doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes; docente de tiempo completo del departamento de Publicidad de la Universidad Central. **AYLIN TORREGROZA:** Comunicadora social y magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana; docente de cátedra del departamento de Comunicación social y periodismo de la Universidad Central. Correos electrónicos: (dcortesa6@ucentral.edu.co) (jospinab1@ucentral.edu.co) , (atorregrozav@ucentral.edu.co)

¹ Esta ponencia es uno de los resultados de la investigación Caracterización del Consumidor Colombiano de Cine Nacional, investigación ganadora de la V Convocatoria Interna de Investigación de la Universidad Central de Bogotá.

y contextos de consumo de cine nacional en Colombia. Con esto, fue posible identificar preferencias, motivaciones y percepciones de las películas colombianas en contextos regionales, así como de una forma general en el contexto nacional.

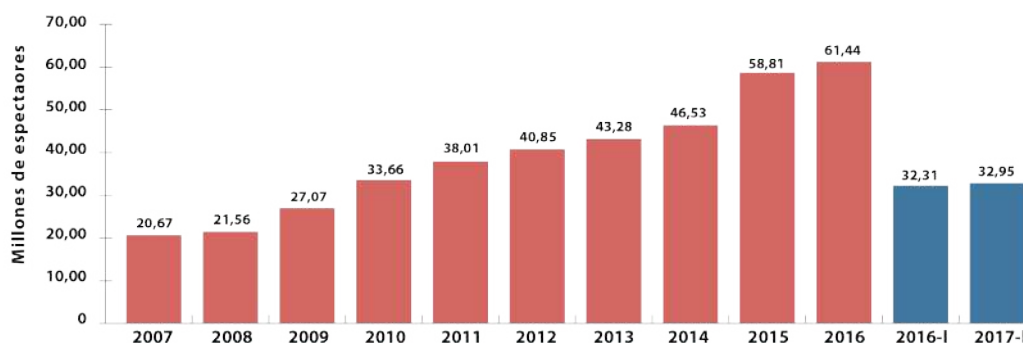
El aporte fundamental de esta investigación consiste en que el propio público fue capaz de desmontar algunos mitos latentes sobre consumo de cine, al tiempo que permitió identificar como el principal obstáculo para la consolidación de un mercado propio, los canales y formas de distribución de cine en Colombia. Así, problemas como “la educación de los públicos”, “la complejidad narrativa” y el entender el cine de festivales como productos de “alta cultura”, quedan en un segundo plano con relación a un problema mucho más estructural: el acceso de los públicos a los productos cinematográficos.

MIRADAS PREVIAS

La llamada “Ley de cine” (814 de 2003) estableció los mecanismos de fomento para la producción de cine colombiano, pero no contempló la creación y consolidación de un público doméstico. Esto produjo un fenómeno de sobreoferta de producciones que no son consumidas a nivel nacional.

Las cifras de Proimágenes muestran que para el 2016, 41 películas colombianas fueron estrenadas en salas comerciales, con una participación del 13.1%. En 2016, 4.786 personas asistieron a salas comerciales de cine a ver películas colombianas, siendo el 7,9% de los espectadores totales. En el primer semestre de 2017 los espectadores de cine colombiano en estas salas disminuyeron 5,3% con relación al mismo periodo del año anterior y el estreno de películas nacionales se redujo en un 2,1%. Esto demuestra que el consumo doméstico de cine colombiano representa una muy pequeña parte del total nacional, por lo que indagar sobre las prácticas de consumo asociadas a los canales de distribución que dan acceso a los consumidores del cine nos permite tener en cuenta factores que limitan o alientan el consumo de cine.

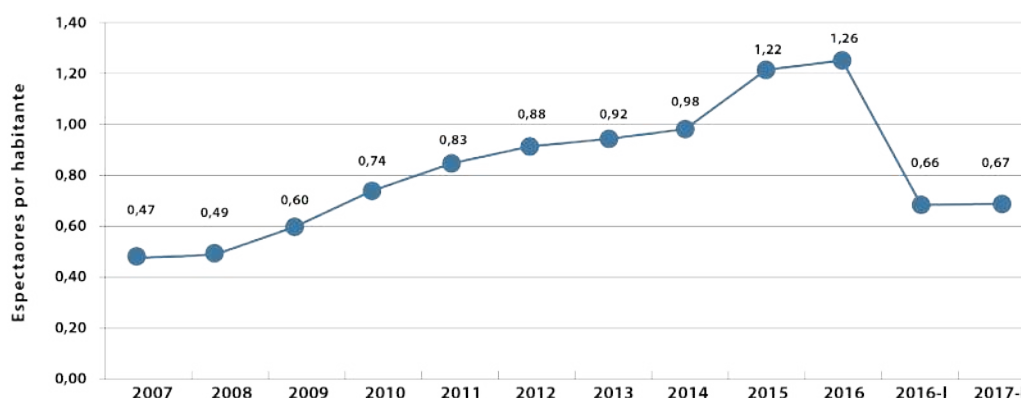
COLOMBIA: número total de espectadores 2007-2017*



FUENTE: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos de CADBOX propiedad de la ACDPC. Metodología de Fedesarrollo.

*Cálculos para el primer semestre de 2017.

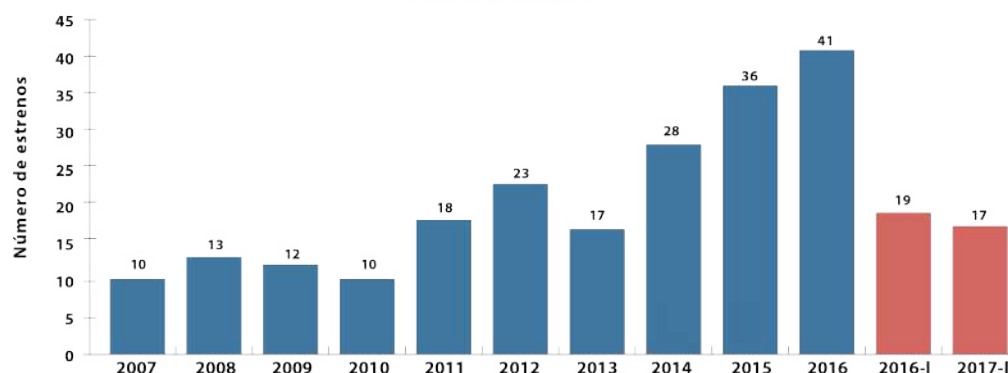
Índice de Asistencia a cine en Colombia 2007-2017*



FUENTE: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos de CADBOX propiedad de la ACDPC. Metodología de Fedesarrollo.

*Cálculos para el primer semestre de 2017. DANE: Proyección de población 2017

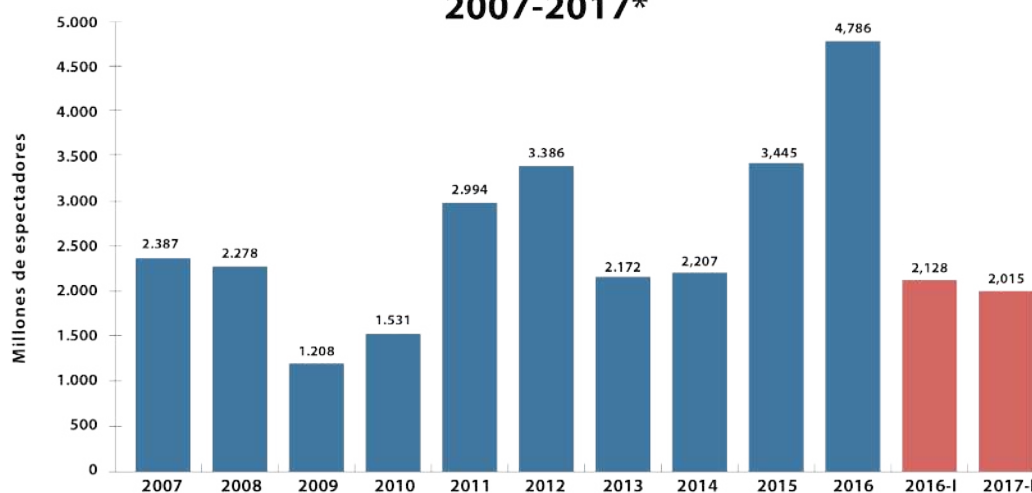
Estrenos de películas colombianas 2007-2017*



FUENTE: Cálculos de Proimágenes Colombia con datos de CADBOX propiedad de la ACDPC. Metodología de Fedesarrollo.

*Cálculos para el primer semestre de 2017.

Asistencia a las películas colombianas 2007-2017*



* La asistencia a películas colombianas durante el primer semestre de 2017 tuvo una disminución del 5,3% con respecto al primer semestre de 2016 pasando de 2.127.634 a 2.014.545 respectivamente teniendo en cuenta que se estrenaron 17 películas en 2017-I frente a las 19 del 2016-I.

CONTEXTO GEOGRÁFICO

Para delimitar el área de trabajo fue importante el concepto económico *centro periferia* como lo entiende la CEPAL, un sistema económico único, cuya evolución bipolar genera a la vez desarrollo en los centros y subdesarrollo en la periferia. Esta economía de periferia se produce en el marco de relaciones con las economías centrales, y es inherente la desigualdad entre ambos tipos de economía en cuanto al grado de penetración y difusión del avance técnico, como a los niveles de productividad del trabajo e ingreso real medio. En este par de conceptos está implícita una idea de desarrollo desigual originario: centros se consideran las economías donde primero penetran las técnicas capitalistas de producción; la periferia, en cambio, está constituida por las economías cuya producción permanece inicialmente rezagada, desde el punto de vista tecnológico y organizativo. (Rodríguez, 1977). Para entender las dinámicas económicas asociadas al consumo de cine, se decidió indagar en los contrastes de cuatro distintas regiones del país, y, además, también las diferencias entre ciudades y municipios en la misma región. Siguiendo a García-Canclini (1995) *la construcción social del tiempo libre* no es el resultado de un sólo factor preponderante (económico, cultural o educativo), sino el entrelazado de múltiples variables que modulan las formas de consumo: así como el centro tiene unas ofertas particulares de entretenimiento, las periferias desarrollan modos peculiares de reunirse, hablar y satisfacer sus necesidades. Precisamente, este punto resultó ser central en la elección de los lugares en los que se realizarían los encuentros-talleres con público, pues contrastar consumo entre centro y periferia resultó fundamental para entender las dinámicas de circulación de cine colombiano en diferentes contextos.

Entonces, el trabajo de campo de la investigación se concentró en cuatro regiones: Valle del Cauca, Antioquia, Bolívar y Bogotá. El estudio de audiencias planteado se hizo recolectando datos en cuatro capitales de departamento y tres municipios intermedios correspondientes.

Bogotá, Cartagena, Cali y Medellín fueron elegidas para el trabajo de campo por ser capitales reconocidas como centros de producción y consumo de cine, en los que también se llevan a cabo festivales. Los municipios intermedios elegidos fueron Turbaco (Bolívar), Palmira (Valle del Cauca) y Santa Fe de Antioquia (Antioquia) pues reúnen características que los hacen lugares de interés para la investigación: estos municipios están en constante intercambio cultural con las capitales antes mencionadas, y además, son escenario de festivales y encuentros sobre cine nacional; varios de ellos han servido de locaciones para películas por lo que también resultan ser contextos en los que está presente el cine colombiano.

A pesar de que estas ciudades y municipios son reconocidos como lugares de difusión de la producción nacional, la intención de las investigadoras no fue abordar al público durante la realización de los festivales, pues son momentos en los que se crea una atmósfera propicia para el consumo. El interés de esta investigación se centró en los momentos en los que no existe un diálogo intenso entre los promotores culturales y los habitantes de estos lugares, con el fin de determinar si la libre elección del público se inclina sostenidamente por el consumo de cine nacional.

La mayoría de los asistentes a los talleres pertenecían a estratos socioeconómicos 1-2 (48,5%) y 3-4 (49,5%), esto con el propósito de comprender la perspectiva que sobre las películas colombianas tienen grupos poblacionales con los que no se asocia comúnmente el consumo de cine de festivales. Esto condujo a que la realización de los talleres se concentrará en casas de la cultura de las ciudades y municipios mencionados, gracias a que son espacios de fácil acceso para habitantes de algunas zonas deprimidas, así como son instituciones más abiertas a promover la “educación cultural” de dichas poblaciones. Los datos recolectados dieron cuenta del poco conocimiento que el público tiene de las producciones nacionales; bien sea por falta de publicidad, o por dificultad de acceso a salas de cine comercial, la gente en Colombia consume muy poco cine nacional.

ENCUENTROS CON EL PÚBLICO

La metodología de esta investigación se centró en encuentros-talleres, en los que se buscó entablar un diálogo con el público de forma que los participantes pudieran expresar libremente sus opiniones y sus preferencias con relación al consumo de cine colombiano. Para esto, se utilizó una selección de largometrajes colombianos, estrenados entre 2015 y 2017, prefiriendo los que fueron merecedores de algún estímulo del Fondo de Desarrollo Cinematográfico y participaron en algún festival de cine. Esto se debe a que en Colombia la distribución de películas nacionales no sigue el mismo proceso de los largometrajes extranjeros donde las casas de distribución negocian los derechos con los productores y después establecen acuerdos con los exhibidores. En nuestro país, los productores negocian directamente con los exhibidores o con empresas que cumplen la doble función de distribuidor y exhibidor -como Cine Colombia-, generando que estos agentes tengan la última palabra al aprobar la proyección de las películas nacionales en sus salas. Es decir, para lograr llevar un largometraje a las pantallas se debe cumplir con los parámetros técnicos, artísticos y comerciales que habiliten su proyección (López, 2011).

Las películas que suelen ser seleccionadas dentro de festivales internacionales de cine suelen cumplir con dichos parámetros, los productores de cine colombianos dan gran importancia a la participación en festivales porque, en cierta medida, con ello se “asegura” la presencia de su película en salas comerciales. Campos (2012), asegura que los contenidos de las películas son determinados tanto por los festivales en los que participan, como por las instituciones que financian los proyectos cinematográficos. Esto, hace que las características estéticas de las películas latinoamericanas se vean fuertemente influenciadas por el gusto de consumo europeo. Estas películas se denominaron en esta investigación *cine de festivales*. La discusión acerca de si las películas que circulan en festivales son películas colombianas o hechas para un público colombiano está planteada, algunos investigadores encuentran en este cine de festivales una estética propia que se supone le interesa exclusivamente a un “público educado”: el asistente al festival de cine.

De estas películas seleccionadas se utilizaron en unos casos largometrajes completos y en otras primeras secuencias como disparadores para que los asistentes expresaran sus opiniones, no sólo particulares sobre lo que acababan de ver, sino sobre las películas colombianas en general. Este método similar a la llamada elicitación fotográfica, propone el uso de imágenes y textos, o en este caso audiovisuales, para estimular la respuesta de los participantes. De acuerdo con Harper (2002), la diferencia entre un diálogo basado únicamente en palabras y uno en el que intervienen imágenes y textos, es la manera en que las personas responden a estas formas de representación simbólica; las imágenes más que las palabras evocan elementos



más profundos de la conciencia humana. Así, en estos ejercicios es tan importante tener en cuenta las respuestas manifiestas de los participantes, como lo que tienen por decir sus silencios.

Estos encuentros-talleres se dividieron en dos sesiones en cada ciudad o municipio. Al inicio de la primera sesión luego de anotar datos sociodemográficos de los asistentes al taller, con la intención de conocer prácticas de consumo cinematográfico asociadas a los canales de distribución y acceso a la oferta colombiana en materia de cine, preparamos una encuesta con preguntas sobre: últimas películas vistas, frecuencia, canales, dispositivos y motivaciones de consumo, subgéneros preferidos tanto de ficción como de no ficción y canales de información de la oferta de cine colombiano; las preguntas de esta encuesta las presentamos en carteles puestos en las paredes, las opciones de respuesta para cada pregunta debían ser señaladas por cada participante con rótulos autoadhesivos; para cada ciudad usamos rótulos de un color distinto, lo que al final del trabajo de campo nos permitía tener un boceto de los resultados y hacer una lectura gráfica de nuestros hallazgos.

En la primera sesión, se proyectaban tres fragmentos de películas, después de los cuales, se formulaban una serie de preguntas relacionadas con las expectativas que generaban estas primeras secuencias. Se decidió proyectar las primeras secuencias de las películas, en lugar de los tráilers, debido a que el comienzo de las películas es el que, por definición, debe atrapar la atención del espectador y animarlo a continuar viéndola. La forma en la que inicia la película es lo que se suele “llamar punto de partida”: en las escenas iniciales los personajes implicados presentan el problema que se resolverá al final (Comparato, 1993).

Las preguntas en esta primera sesión se enfocaron en detectar si los largometrajes despertaban interés. Esto fue fundamental para entablar una discusión con los asistentes sobre sus preferencias en consumo de cine en general, referirse a los imaginarios que se tienen sobre el cine colombiano (entendido como una suerte de categoría de película), y el conocimiento que el público podría tener sobre la industria cinematográfica en general. En esta sesión, el propósito de las preguntas se orientó principalmente a gustos de consumo, esto es, las formas en que las personas entienden un producto como “entretenido” o “interesante”, bien sea por la trama o por la forma en que está realizado.

La segunda sesión iniciaba con la proyección de un largometraje completo, seleccionado por los participantes al finalizar la primera sesión. Al terminar, se realizaba otra ronda de preguntas, esta vez, relacionadas con la comprensión de la película en cuanto a estructura narrativa, producción audiovisual y experiencia. Así mismo, se formulaban preguntas relacionadas con las formas de consumo (particularmente en sala) y formas de circulación de las películas en las regiones, que no siempre se limitaron a las salas de cine comercial o alternativas. Lo central en esta sesión fue tratar de identificar patrones identitarios que pudieran definir a una película como colombiana, así como tratar de determinar si el cine colombiano efectivamente puede ser comprendido por un tipo de público diferente al educado e intelectual.

MATERIAL PARA LOS ENCUENTROS CON PÚBLICO

Varios productores y directores ofrecieron sus películas para la investigación. Estas películas están protegidas por derechos de autor pues todavía se encuentran circulando en festivales, salas de cine y otras plataformas, por lo cual su uso se restringió al espacio de los talleres.

Como se mencionó, la selección de películas se hizo pensando en las regiones en las que iban a ser proyectadas; también se tuvo como parámetros de referencia que hubieran recibido estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, que hubiesen sido seleccionadas en algún festival de cine nacional o internacional, y que hubieran sido estrenadas entre 2015 y 2017. Por región se usaron las películas:

- 1. Valle:** Siembra (2016) dirigida por Santiago Lozano y Ángela Osorio; Todo comenzó por el fin (2016) dirigida por Luis Ospina; Saudó (2016) dirigida por Jhonny Hendrix Hinestroza; La tierra y la sombra (2015) dirigida por César Acevedo; Violencia (2015) dirigida por Jorge Forero.
- 2. Antioquia:** Eso que llaman amor (2016) dirigida por Carlos César Arbeláez; Jericó (2016) dirigida por Catalina Mesa; La mujer del animal dirigida (2016) por Víctor Gaviria; Los Nadie (2016) dirigida por Juan Sebastián Mesa.
- 3. Bolívar:** Aislados (2016) dirigida por Marcela Lizcano; Dos mujeres y una vaca (2016) dirigida por Efraín Bahamón; El viaje del acordeón (2015) dirigida por Andrew Tucker; Todos se van (2015) dirigida por Sergio Cabrera.

La selección de las películas respondió a un interés orientado a conocer la opinión de las personas sobre el cine que se hace en sus regiones. Pero Bogotá, sirvió como punto de control en el que se proyectaron largometrajes de todas las regiones, gracias a que en esta ciudad es posible encontrar públicos provenientes de diferentes ciudades del país. De acuerdo con Polanco y Aguilera (2011) el audiovisual resulta ser un medio en el que las personas pueden ver la región, verse a sí mismos y contarse, algo fundamental para crear un sentido de comunidad; comunidad bien sea porque se comparte un territorio, una etnia, rasgos socioeconómicos o culturales. Así, siguiendo a estos autores, los temas tratados como representación de la comunidad suelen corresponder a las creencias, los mitos, costumbres, tradiciones, pero también a los paisajes y recursos naturales propios, y a los oficios y actividades económicas. Esto hace que el audiovisual sea un medio en el que es posible valorar lo que se tiene y lo que nos diferencia.

CONCLUSIONES

Metodológicamente los encuentros-talleres en los que se utilizaron películas como disparadores del diálogo, fueron útiles para indagar abiertamente sobre las opiniones que el público tiene sobre el cine colombiano. El hecho de que la conversación se

diera de forma semi-estructurada, permitió que los participantes se sintieran libres de compartir sus experiencias de consumo cinematográfico y de hablar de los imaginarios que sobre el cine colombiano se tienen actualmente. Esto, permitió que en los resultados de la investigación quedara demostrado que sobre el consumo cultural de cine aún existen muchos preconceptos que asocian el cine de festivales con un público educado, consumidor de “alta cultura”, pero que al permitir que la película fuera vista antes de avisar que era una película de festival el público la disfrutaba y comprendía. Así mismo, quedó evidenciado que el contraste entre centro y periferia sigue siendo muy grande, sobre todo en cuanto a oferta de exhibición de cine colombiano.

Contrastar el consumo cultural entre regiones, permitió identificar diferencias en las prácticas de consumo debido a factores culturales y medioambientales. Así mismo, permitió diferenciar el acceso a los circuitos especializados en los que es posible mantener un consumo sostenido de producciones nacionales. Queda claro que en las grandes ciudades el acceso al cine colombiano es mucho más fácil que en los municipios cercanos, aunque en estos se lleven a cabo festivales de cine. El consumo cultural requiere que existan escenarios de calidad en los que los espectadores puedan acceder a una oferta variada de productos para elegir, cosa que no ocurre en la industria del cine colombiano en la que se privilegia el centro sobre la periferia. Además, sería importante que existieran escenarios cinematográficos para una oferta pública en la periferia.

BIBLIOGRAFÍA

- Campos, M. (2012). *Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: el programa “Cine en construcción”*.
Comparato, D., Vázquez, P., & Alonso, P. L. C. (1993). *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio y televisión.
García-Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F.: Grijalbo.
Harper, D. (2002). *Talking about pictures: a case for photo elicitation*. Visual Studies, Vol. 17, No. 1, pp. 13-26.
López, L. C. (2011). *Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia*. Comun. soc, no.15, (enero-junio). Guadalajara, pp. 1-9.
Polanco G. y C. Aguilera (2011). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle.
Rodríguez, O. (1977). *Sobre la concepción del sistema centro-periferia*. Revista de la CEPAL. no. 13, pp. 203-247.



Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

Las disputas por la censura cinematográfica en Chile, 1960-1973¹

Disputes over film censorship in Chile, 1960-1973

Litígios sobre a censura cinematográfica no Chile, 1960-1973

*Jorge Iturriaga Echeverría**

RESUMEN: La exposición busca describir el conflicto generado en torno a la censura cinematográfica en Chile entre 1960 y 1973, período caracterizado por la aplicación de una nueva legislación censora y por la apertura temática y formal del cine. El texto reconstruye las relaciones entre el Consejo de Censura Cinematográfica y los diversos actores del mundo fílmico. Para ello se elaboró una base de datos con la labor del Consejo (más de cinco mil calificaciones de largometrajes) y se recopilaron reacciones de diversos sectores en la principal revista cinematográfica del país (Ecran). La comunicación propone que hasta fines de los años 60 la disputa fue más coyuntural (idoneidad de los consejeros y mérito de cada sentencia) que estructural (prohibiciones de películas y exclusión de públicos) y que la creciente defensa a la libertad de expresión estuvo ligada a cambios culturales (habitación al erotismo) y políticos (gobierno socialista).

PALABRAS CLAVE: Censura, cine, Chile

El objetivo del presente texto es describir el fenómeno de la censura cinematográfica en Chile en un período caracterizado por importantes cambios sociales, culturales y políticos. Tradicionalmente se ha asociado este dispositivo de control a gobiernos autoritarios y a motivaciones de origen político (para el caso chileno ver Olave y De La Parra, 2001; Liñero, 2012; y Errázuriz y Leiva, 2012). Además, se tiende a pensar que la censura es un instrumento todopoderoso que prácticamente anula la capacidad reactiva del resto de los actores (Biltereyst y Vande Winkel, 2013). Para trascender a esa visión, este proyecto de investigación apunta a: 1) trabajar la actividad censora bajo distintos tipos de gobiernos; 2) abarcar las diversas motivaciones de la censura (política, sexualidad, violencia, etc.); y 3) reconstruir las actitudes de los diversos sectores del campo cinematográfico: distribuidores, exhibidores, públicos y prensa especializada (ver nuevas metodologías en Biltereyst y Vande Winkel, 2013; Purcell, 2012 y Ramírez, 2016). Para la presente comunicación nos hemos centrado en este último punto: describir el campo de fuerzas de la censura, esto es, cómo evolucionaron las relaciones del Consejo de Censura con los actores mencionados. Para ello hemos utilizado dos fuentes de información. Por una parte, las actas de calificación del Consejo de Censura y, por otra, la revista cinematográfica Ecran, la más importante del área fílmica. En el primer caso hemos elaborado una base de datos con las calificaciones de 5673 películas de largometraje y en el segundo hemos recopilado alrededor de 220 textos publicados en la revista (entre crónicas, reportajes, entrevistas, columnas de opinión y cartas de lectores). El presente trabajo tiene como fin trazar líneas entre esos dos mundos, el de la institución revisora de películas y el de los

* **Profesor Asistente del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.** Doctor en Historia. Chile.(jorge.iturriaga@uchile.cl)

¹ El presente texto es producto de la primera fase de trabajo del proyecto Fondecyt de Iniciación n°1170598 titulado "La censura cinematográfica en Chile 1960-2000".

² El período elegido se abre con la promulgación de tres decretos sobre censura cinematográfica en 1959-1960 y se cierra con el golpe de Estado de septiembre de 1973. Abarca tres gobiernos: el del independiente de derecha Jorge Alessandri (1958-1964), el del demócrata cristiano Eduardo Frei (1964-1970) y el del socialista Salvador Allende (1970-1973).

sujetos cinematográficos. A partir de este diseño, se plantea que los principales puntos de disputa en la relación entre la censura y el mundo cinematográfico fueron más coyunturales (la idoneidad de los consejeros, la justicia de tal o cual sentencia) que estructurales (los rechazos de películas, el umbral de la mayoría de edad); que estos cuestionamientos fueron planteados, hasta fines de los años 60, de manera inorgánica y poco política; y que la aparición de posturas más frontales en defensa de la libertad de expresión vino apalancada por cambios culturales (habituación al erotismo) y políticos (gobierno socialista).

EL TRABAJO DEL CONSEJO DE CENSURA CINEMATOGRÁFICA

El Consejo de Censura Cinematográfica, alojado en el Ministerio de Educación del Gobierno de Chile, fue creado en 1925 con un doble objetivo. En su dimensión conservadora-católica, aspiraba a poner freno a las “inmoralidades” del cinematógrafo (todo lo que implicara irrespeto a la familia, el matrimonio y la castidad, resumido como “la moral y las buenas costumbres”). En su vertiente liberal, buscaba bloquear lo que consideraban estímulos a la desobediencia de las leyes o “contrarios al orden público” (crímenes, irrespeto a las autoridades, subversión, etc.). A fines de los años 50, con la asunción al poder de Jorge Alessandri, el Consejo vivió una de las mayores transformaciones de su historia. Se crearon nuevas categorías de calificación y se elevó el límite de mayoría de edad a los 21 años (antes era de 15 años). Y se añadió (a las tradicionales materias de “moral” y “orden público”) el tema de la juventud, al prohibir las obras que “contribuyan a estimular impulsos o actitudes antisociales especialmente en los jóvenes” (Decreto con Fuerza de Ley n°37, 1959).

La labor del Consejo, a partir de lo que arroja la base de datos, no puede sino ser calificada como de alto impacto en la actividad cinematográfica. En relación a la prohibición de cintas, la tasa de rechazo parece marginal, 2,4%, es decir una de cada 41 películas fue impedida de circular en el país (ver gráfico 1). Sin embargo, no es justo dimensionar esas 136 películas prohibidas exclusivamente en su relación al total de obras, pues bien sabemos que una sola cinta puede generar oleajes culturales y políticos de gran magnitud. Más acá de los promedios, el impacto debe ser evaluado en su focalización. Hubo años, como 1961, 1962, 1963 y 1969 en que una de cada 27 películas fue prohibida. Hubo distribuidoras, como Star Films e Imperial Films, que vieron rechazado su material a una tasa de una cada 15 películas. Había temáticas que eran sistemáticamente restringidas por el Consejo: los títulos que incluían la palabra “sexo” fueron todos calificados para mayores de 21 o rechazados. Quizás la evidencia más transparente que ofrece la base de datos es la altísima calificación de películas para mayores de edad: el 41,8% de los largometrajes revisados fue declarado para mayores de 18 y de 21, sumados. Es decir, una de cada 2,4 películas era destinada a adultos. Solo el 25%, 1 de cada 4, era habilitada para todo espectador³. Entonces aquella imagen del cine como espacio transversal, donde todos los públicos se cruzan y comparten un espacio común, merece ser repensada, al menos para este período. Podría decirse que la evolución del mercado de películas determina los ritmos de la censura y del debate. A mayor presencia de películas mayor restricción censora (ver gráficos 2 y 3) y mayor cuestionamiento por parte de la opinión pública, como veremos. En grueso, los años más fuertes de prohibición de películas (inicio y fin de la década de 1960) coinciden con los períodos de mayor importación de cintas. Sin embargo, si acudimos a las otras categorías veremos que hay indicios de continuidad en el tiempo: de 1962 a 1971 la tasa de calificación para mayores de 21 se mantuvo sobre el 15% llegando al peak de 22% en 1969. En promedio una de cada cinco o seis películas fue destinada a ese rango etario en ese lapso. Es necesario entonces echar mano a explicaciones cualitativas. Llama la atención que los años más restrictivos en términos etarios corresponden al período de fuerte debate sobre el erotismo en el cine: en 1968 y 1969 prácticamente 1 de cada 2 cintas era destinada para público adulto (+18 y +21 sumadas). Pero eso no agota el fenómeno, es importante añadir el factor gubernamental. Los años de la Unidad Popular también fueron de auge erótico y sin embargo muestran los indicadores más bajos en calificación para mayores de edad (en torno al 30%) y los más altos en calificación para menores de edad (mayores y menores y +14 sumados, en torno al 60%). En suma, el análisis de las cifras debe servirse de múltiples factores: cantidad total de películas, contenidos de éstas, orientaciones de cada gobierno, composición interna del Consejo (tema aún pendiente), etc.

LA LEGITIMIDAD DE LA CENSURA

El Consejo obtenía su legitimación a partir de tres grandes argumentos: se podía prohibir porque el cine no era como la prensa; se podía restringir el acceso porque ciertos públicos no tenían la preparación suficiente; y, debido a la complejidad del material, se debía establecer un panel de expertos que tomara las decisiones por el resto.

El primer argumento fue quizás el más compartido: el cine era un “negocio” y un “entretenimiento”, nada cercano al mundo de la expresión, las ideas, la prensa, la información o la comunicación. El más inquieto redactor de *Ecran*, Omar Ramírez, introdujo una sola vez el término “libertad de pensamiento” en sus textos de la primera mitad de la década. Se trataba de una actividad intervenible y no autónoma que, para muchos, debía contribuir a fortalecer el orden social. La integrante del Consejo Hilda Catalán explicó: “El cine es fundamentalmente un entretenimiento (...) Un sano entretenimiento levanta el standard de una nación. Un mal entretenimiento rebaja el pensamiento, los ideales y las condiciones morales de una sociedad” (*Mapocho*, julio 1963). El *enemigo* parecía evidente: año a año voces de muy distinto signo se expresaban cansadas por una cartelera saturada de crimen, erotismo y violencia. Incluso férreos opositores del Consejo creían que si no existiera la censura habría una avalancha peor de sexo y violencia. El cineasta Helvio Soto expresó en 1971 que la eliminación de la censura “permitiría que los mercaderes exhibieran puros films pornográficos” (*Telecrán*, 4-6-1971).

El segundo argumento fuerte aseguraba que el problema residía en el público, que no estaba “maduro” para ciertos contenidos y que no sabía discriminar lo bueno de lo malo (“morboso”). Por supuesto, no se trataba de cualquier público, el peligro siempre residía

³ En la actualidad se da la situación inversa: cerca de dos tercios de las cintas ingresadas al Consejo de Calificación Cinematográfica son calificadas para todo espectador.

en ciertos sectores “poco preparados”, que oficialmente se definían por edad (los menores) pero que el sentido común definía por “nivel cultural”. La censora Catalán justificó: al cine “concurren los cultos y los incultos, el emocionalmente inmaduro y el equilibrado, el inteligente y el torpe. Como no se puede hacer películas para determinados grupos, es necesario controlar que este entretenimiento sea satisfactorio moralmente para el término medio” (*Mapocho*, julio 1963). Aquí encontraba su legitimidad la política sistemática del Consejo de restringir películas para mayores de 18 y 21. Mientras *el público no cambiara*, el Consejo *estaría obligado* a llevar un accionar restrictivo. Incluso la elevada categoría +21 encontraba cierta validez para los más críticos puesto que, señalaban, podía ayudar a que hubiera menos rechazos de películas.

El tercer argumento se desprendía del anterior y establecía que “la masa” inmadura e influenciable requería de guía y supervisión. En el corazón del concepto censura residía la idea que había gente experta que debía enseñarle a la gente ignorante. Y ello no aplicaba solo al especulativo tema moral, sino al concreto ámbito del lenguaje cinematográfico. El cine era tan complejo, que requería alguien que explicara los mensajes de las escenas. El sacerdote jesuita Rafael Sánchez, director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, lo explicaba así: “No es cuestión de un centímetro más o menos de tela (...) Lo moral, lo aceptado por la sociedad es variable según las latitudes y costumbres (...) es obvio que existen desnudos que no hacen mal, porque no pretenden provocar reacciones escandalosas, y otros que sólo incitan al escándalo” (*Ecran*, 20-4-1965). Desde 1925 las diversas leyes plantearon que la experticia recaía en representantes de la educación, la medicina, el poder judicial y las asociaciones de “padres de familia”, mas nadie proveniente del mundo cinematográfico. En todo caso, la fachada profesional del Consejo era saboteada por el criterio político de las nominaciones. El Presidente de la República designaba directamente a tres de los siete integrantes y seleccionaba de ternas externas a otros dos.

LOS CUESTIONAMIENTOS AL CONSEJO

La censura fue respondida por las fuerzas vivas del cine de diversas maneras. Es importante advertir que existían voces que creían que el Consejo era demasiado liberal. Sin embargo, es un hecho que la gran mayoría de críticas acusaban al CCC de represivo y no de permisivo. Las principales reacciones que encontró el organismo fueron de desobediencia, crítica y confrontación. Lo interesante es que estas respuestas se sirvieron de argumentos no demasiado alejados de los que apoyaban la censura. Solo a fines de los años 60 se asistirá a un reordenamiento más radical de los discursos.

La primera actitud que destaca, por su recurrencia, proviene de exhibidores y públicos y consiste en el desacato ⁴ a las categorías de edad. Año a año abundaban las informaciones sobre sesiones para mayores que admitían menores. Según un cronista “la mayoría de las [salas] de barrio” burlaban las calificaciones oficiales (*Ecran*, 8-5-1962). En 1964 se informa de 100 escolares sorprendidos en una función para mayores de 21 años. Si bien se tiene noticia de casos en sentido contrario, es decir exhibidores que irrespetaban la calificación del CCC para restringir aún más la audiencia ⁵, da la impresión que la nueva ley significó sobre todo perjuicio para el público situado entre los 15 y 20 años de edad. De hecho, a los pocos meses de dictada la ley un grupo de jóvenes cinéfilos montó una campaña en favor de que se autorizara a los estudiantes universitarios en funciones de mayores de 18 y 21 años. *Ecran* respaldó la propuesta, pues parecía evidente que “el nivel cultural” de esos espectadores era suficiente. El Secretario General de la Universidad de Chile elevó la solicitud al Consejo de Censura, obteniendo de respuesta, como era de esperarse, un *vaya a plantearse al poder legislativo*.

La crítica de la revista *Ecran* tenía una posición compensatoria. Siempre expresó, de entrada, que la censura era necesaria, pero luego de eso casi siempre hacía reparos coyunturales. De 1960 a 1964 la publicación insistió en que la plana del Consejo era poco representativa: muy católica y sin presencia de críticos de cine. El primer aspecto, en la opinión de la revista, se resolvió en 1964, cuando nuevos nombramientos de consejeros habrían logrado equilibrar el organismo. (La demanda por mayor presencia cinéfila tendría que esperar... a la dictadura de Pinochet). A partir de ahí las intervenciones de *Ecran* se dieron en la lógica del caso a caso, pronunciándose sobre la justicia de tal o cual veredicto. La revista criticaba especialmente la actitud del Consejo hacia las películas “artísticas” o “de calidad” (léase Bergman, Truffaut, Godard, Fellini, etc.). El gran error del Consejo, repetía la redacción, era el hacer un juicio exclusivamente moral y no artístico. Bajo esa perspectiva, por ejemplo, las películas de Ingmar Bergman eran “absurdamente” castigadas pues los consejeros no advertían la significación integral de sus escenas de sexo. Para *Ecran* eran escenas edificantes puesto que presentaban un sexo atormentado (“asco y rechazo hacia lo erótico”) que demostraba la crisis espiritual de la existencia contemporánea (*Ecran*, 27-7-1965).

La confrontación ofrecida a la censura por parte de los distribuidores también parece haber sido coyuntural. En 1962 las principales compañías iniciaron un movimiento pro reforma a la ley. No es claro el pliego de peticiones. Le pidieron al Ministro de Justicia una “amnistía” a las películas prohibidas desde 1959, pero no se expresaron derechamente a favor del fin de los rechazos. Lo que postularon fue reinstalar la herramienta de los cortes de escenas, es decir que se prohibieran partes y no obras completas. Consultados sobre lo controversial de tal medida, los distribuidores mencionaron como posible dificultad el eventual enojo de críticos e intelectuales, sin articular nada parecido a un derecho fundamental. Es bastante claro como la animosidad contra el CCC fue decayendo a mediados de la década. La campaña de los distribuidores se transformó en 1963, 1964 y 1965, en una plataforma más amplia (“la crisis del cine”), en donde la censura fue relegada a segundo plano, en favor de otros dos “problemas”: los impuestos a la importación y el control de precios en la exhibición.

Lo que no vino del mundo empresarial ni del cinéfilo, provino de la política. En 1968 el senador comunista Volodia Teitelboim introdujo una indicación a un proyecto de ley (relacionado con la protección del patrimonio artístico) para limitar el poder del Consejo

⁴ Hemos registrado infracciones por parte de distribuidores, al parecer escasas, como es la exhibición de películas con trozos no presentados a la revisión del Consejo.

⁵ *Ecran* registra denuncias de películas legalmente calificadas para 14 que eran exhibidas para 18 o 21 años.

de Censura, eliminando la facultad de prohibir películas. La noticia revolucionó a Ecran, al punto que la revista realizó una encuesta con dos alternativas de respuesta: “¿Libertad o caos?” (*Ecran*, 15-11-1968). Al mes siguiente el presidente Eduardo Frei rechazó la idea, recurriendo a uno de los argumentos favoritos: el cine “dista mucho de ser una forma de expresión de libertad”, tiene “quizás con más propiedad las características de una industria organizada con fines de lucro que, por lo tanto, puede ser prohibida cuando atente contra las buenas costumbres, la seguridad o la salubridad públicas” (*Ecran*, 24-12-1968). Sin embargo, la negativa a la reforma no haría mella en las posturas libertarias, por el contrario, en lo sucesivo se intensificó el proceso de confrontación.

¿HACIA LA REESTRUCTURACIÓN?

Hacia 1970 concurren dos fenómenos discursivos clave. En primer lugar, el erotismo deja de ser exclusivamente evaluado desde la moral y desde la alarma. Si bien aún no se ve un acercamiento placentero o afirmativo al sexo, al menos es marcada la voluntad de quitarle capas de culpa y perjuicio. 1968 parece ser un año bisagra. Hasta ahí Ecran planteaba casi anualmente algún tipo de crisis moral en el cine. A partir de ese año pasó a ofrecer encuestas, reportajes y reflexiones más temperadas. Se nota una suerte de compulsión a hablar de sexo. Si bien muchas de esas opiniones mantenían el viejo conservadurismo (se siguen usando palabras como “perversión”), de todos modos se estaba rompiendo el mandato de hablar para condenar. Se estaba normalizando el sexo. El siquiatra Manuel Galilea, miembro del Consejo de Censura, expuso: “el cine refleja la moral ambiente, que no es ni mejor ni peor que las que nos muestran las películas (...) no creo que haya una crisis moral en el cine” (*Ecran*, 26-11-1968). Cuando el Consejo de Censura calificó a *Zabriskie Point* para mayores de 21 años, la redacción de Ecran lamentó: “creíamos que esta etapa estaba superada (...) en nuestros días, el desnudo no escandaliza a nadie” (*Telecran*, 8-6-1970).

El otro fenómeno llamativo es que hacia el fin del período -años que coinciden con el gobierno socialista de Salvador Allende- aparece una nueva forma de explicar la censura, más materialista y política. El principal reportero de *Ecran*, Omar Ramírez, lo dijo sin ambivalencias en 1971: la censura cinematográfica había sido hecha “para defender el orden burgués imperante” (en referencia a valores como moral, buenas costumbres y seguridad del Estado) (*Telecran*, 4-6-1971). Cuando el Consejo rechazó un cortometraje cubano sobre el asesinato del general allendista René Schneider (*Cómo, por qué y para qué se asesina a un general*), Ecran escribió con optimismo: “puede que ésta sea la gota que rebasa el vaso y al fin se proceda a reestructurar al CCC” (*Telecran*, 30-4-1971). En esa coyuntura el proyecto del senador Teitelboim fue reflatado. Esta vez, junto con eliminar la facultad de rechazar películas, se proponía poner en 18 años el límite de adultez (seguramente se buscaba sincronía con el reciente rebaje de edad para sufragar en elecciones, de 21 a 18 años). En Ecran el profesor de cine Kerry Oñate pidió bajarla a 16. Y usó tanto el argumento de la libertad de expresión como el del acceso socioeconómico: “La censura como tal no debe existir. La censura significa un atentado a la libertad de expresión (...) La censura coarta el acceso a la cultura cinematográfica” (*Telecran*, 4-6-1971).

EPÍLOGO

La introducción de estos dos nuevos argumentos -el sexo es normal, la censura es burguesa- puso al debate en una situación muy distinta de aquella en que se creía que la censura impedía una debacle social. Sin embargo, el cambio de ciclo esperado tendría otro color. El golpe de Estado de septiembre de 1973 aplacó la ofensiva anti-censura y fortaleció el control de contenidos. La dictadura endureció el aspecto político, añadiendo a la ley el “marxismo” como elemento a prohibir y sumando representantes de las Fuerzas Armadas a la plana de consejeros. Sin embargo, también dio señales de apertura: integró a representantes del Colegio de Periodistas (“de preferencia críticos de artes cinematográficas y teatrales”) y modificó el nombre del organismo, que en adelante se llamaría Consejo de Calificación Cinematográfica. El verdadero tenor de la censura bajo la dictadura está por verse. Sin embargo, puede adivinarse que el cambio fundamental consistiría en inmovilizar al resto de los actores, particularmente a los exhibidores, los públicos y la prensa.

BIBLIOGRAFIA

- Biltereyst, D. y Vande Winkel, R., eds. (2013). *Silencing Cinema. Film censorship around the world*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Errázuriz, L. y Leiva, G. (2012). *El Golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros.
- Liñero, G. (2012). Apuntes para una historia del video en Chile. Santiago: Ocho Libros.
- Olave, D. y De La Parra, M. (2001). *Pantalla prohibida. Censura cinematográfica en Chile*. Santiago: Mondadori.
- Purcell, F. (2012). *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950*. Santiago: Taurus.
- Ramírez, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estrado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería.

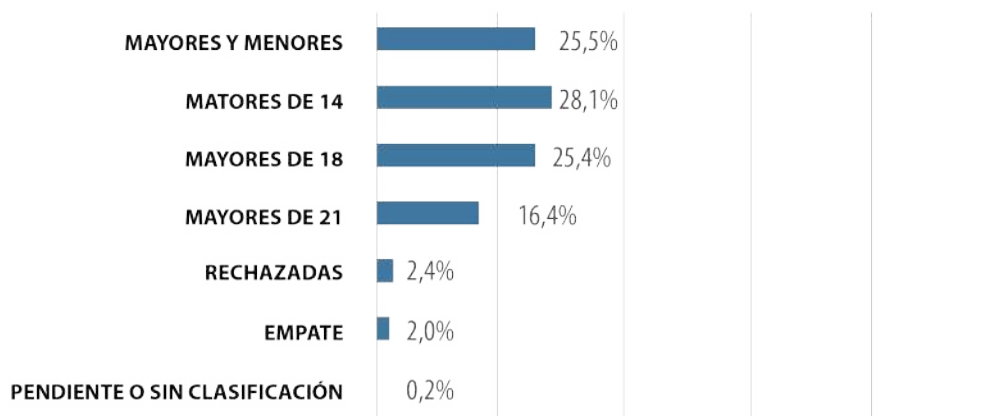


Gráfico 1. Calificaciones en primera instancia de largometrajes por el Consejo de Censura Cinematográfica en 1960-1973, en porcentajes

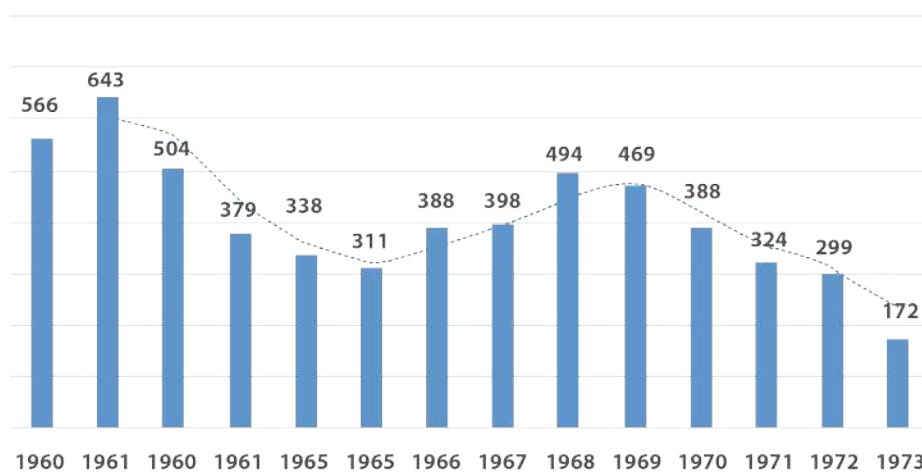


Gráfico 2. Evolución de la calificación de largometrajes por el Consejo de Censura Cinematográfica en 1960-1973, en unidades (total = 5673)

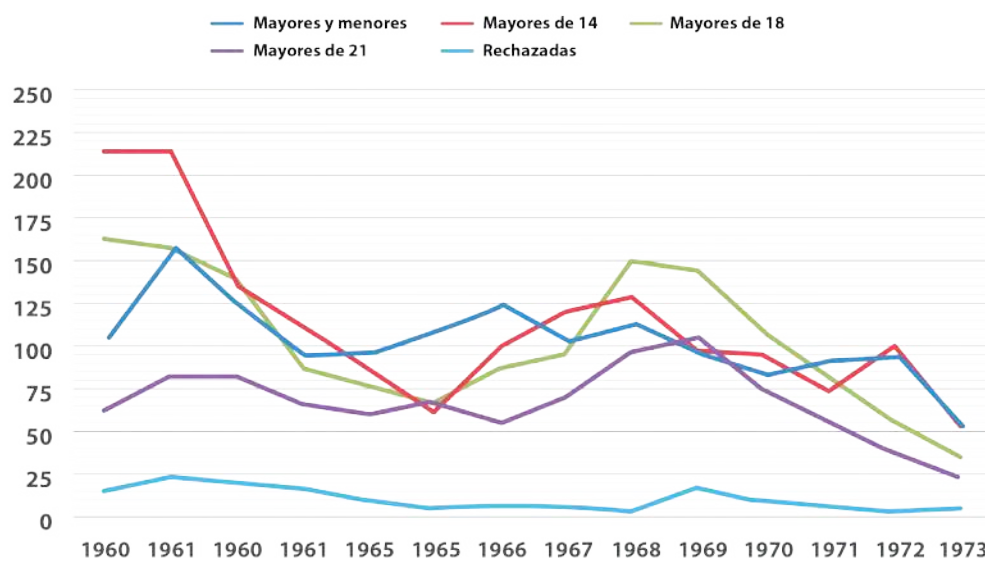


Gráfico 3. Evolución de las calificaciones del Consejo de Censura Cinematográfica en 1960-1973, en unidades.

Ponencia presentada al GI (1) Cine y Audiovisual en América latina

El cine/video experimental como una plataforma para la polifonía: voces emergentes

Experimental cinema/video as a platform for polyphony: emerging voices

Cinema/video experimental como plataforma de polifonia: voces emergentes

*Carmen Elena Viveros Celín**

RESUMEN: Bajo la premisa de experimentar con formas, técnicas y/o temáticas, el cine experimental expande las fronteras del lenguaje audiovisual y permite la emergencia de voces diversas en el paisaje mediático. En el presente texto propongo considerar las producciones del cine o video experimental como formas de lenguaje audiovisual "alterativo" y "polifónico", que han permitido a autores y comunidades retar y desmarcarse de otras formas audiovisuales dominantes o hegemónicas.

PALABRAS CLAVE: experimental, cine, emergente, voces, alteridad, polifonía

TEMA CENTRAL

La práctica del cine/video experimental como mecanismo de resistencia, alteridad y polifonía frente a las formas del lenguaje cinematográfico dominante

OBJETIVO

En el presente texto propongo considerar a las producciones del cine o video experimental o de vanguardia como una forma minoritaria del lenguaje audiovisual, las cuales se han desmarcado históricamente de otras formas audiovisuales, -llamémoslas mayoritarias, dominantes o hegemónicas-, principalmente impuestas por las lógicas de la industria cinematográfica americana a partir de la institucionalización del lenguaje cinematográfico estandarizado o lo que en palabras de Noël Burch se ha denominado Modelo de Representación Institucional (MRI).

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO O DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA.

A través de un repaso por algunos aspectos históricos y estéticos del origen y configuración del cine experimental en Estados Unidos, Europa, América Latina y Colombia, planteamos aquí cómo el cine experimental gestado en diversas latitudes y contextos sociales, si bien ha sido considerado una forma minoritaria y marginal del lenguaje audiovisual, se ha ido fortaleciendo en la medida en que ha ido aglutinando técnicas y apuestas para la alteración de formas narrativas tradicionales, desafiando los códigos dominantes, para explorar nuevas voces y miradas. En este sentido es plausible plantear el modo (o los modos) experimental(es) como una forma del lenguaje audiovisual que ha ido adquiriendo más fuerza y permea, cada vez más, otros campos del paisaje mediático que nos circunda.

* **Universidad del Norte**, doctorante en Comunicación, Colombia, (carmenviveroscelin@gmail.com)

ENFOQUE Y/O METODOLOGÍA DE ABORDAJE.

A través de un repaso por algunos aspectos históricos y estéticos del origen y configuración del cine experimental en Estados Unidos, Europa, América Latina y Colombia, planteo cómo el cine experimental gestado en diversas latitudes, si bien es considerado una forma minoritaria del lenguaje audiovisual, se ha ido fortaleciendo en la medida en que se han ido aglutinando e influenciando entre sí manifestaciones tan diversas y disímiles en su origen geográfico, histórico y cultural. En este sentido es plausible plantear el modo (o los modos) experimental(es) como una forma del lenguaje audiovisual que, aunque minoritaria, se ha vuelto universal.

A través de un repaso por algunos aspectos históricos y estéticos del origen y configuración del cine experimental en Estados Unidos, Europa, América Latina y Colombia, planteo cómo el cine experimental gestado en diversas latitudes, si bien es considerado una forma minoritaria del lenguaje audiovisual, se ha ido fortaleciendo en la medida en que se han ido aglutinando e influenciando entre sí manifestaciones tan diversas y disímiles en su origen geográfico, histórico y cultural. En este sentido es plausible plantear el modo (o los modos) experimental(es) como una forma del lenguaje audiovisual que, aunque minoritaria, se ha vuelto universal.

ANTECEDENTES

En una de mis clases de Teoría del Relato Audiovisual, en la que abordábamos las formas de expresión del cine experimental (o de vanguardia), cuestionábamos la influencia y utilidad de esta forma del lenguaje audiovisual en la producción contemporánea, en tanto que no constituye una forma estandarizada que sea adoptada mayoritariamente. Si bien quedaba claro su valor histórico y la riqueza estética que ofrece, como resultado del proceso creativo de generaciones de artistas en diferentes épocas, reconocíamos también su marginalidad. La pregunta que nos planteábamos en el marco de la clase era cómo se hace una película experimental (pensando en una fórmula o forma estandarizada) y, enfrentados a un ejercicio de este tipo, cuáles serían los parámetros de evaluación que nos permitirían decidir sobre la bondad del resultado. La conclusión de este ejercicio en el marco de la clase identificaba la importancia de valorar el proceso y la relación del producto final con el contexto social, cultural y político en que es producido. Es decir que las películas experimentales y los grupos de artistas, cineastas o videastas, que se inscriben en los diferentes momentos del cine (y video) experimental han buscado insistentemente nuevas formas, no solo de expresión audiovisual, sino también discursivas, como respuesta a lo tradicionalmente dominante en el contexto de la producción en el que se insertan. Su ejercicio, el del cine experimental, va más allá de lo puramente formal y posee implicaciones sociales y políticas. Por tanto, sería un error limitar los estudios e investigaciones sobre el territorio del cine experimental a los análisis de contenidos sino que, por el contrario, se hace necesario abrirlo, tal como lo sugiere Hall (1980), reconociendo que:

La forma discursiva del mensaje tiene una posición privilegiada en el intercambio comunicativo (desde el punto de vista de la circulación), y que los momentos de "codificación y "decodificación" son momentos determinados, a través de una "autonomía relativa" en relación con el proceso de comunicación como un todo (p. 129).

DEFINICIÓN EN TÉRMINOS DE NEGACIÓN Y CONTRADICCIÓN

El cine experimental plantea problemas tanto en su definición como en su clasificación, hasta el extremo de que algunos autores coinciden en definirlo precisamente por lo que no es. "Es un cine realizado en oposición al cine comercial, cual forma de arte alternativa y sumergida, que se enfrenta a la narrativa de Hollywood" (Tartaglia, 2004). A este principio de "negación" para definir el cine experimental se adscriben también autores como A.L. Rees, Tyler Parker, Fred Camper, David Curtis y Sheldon Renan, todos ellos ponen de manifiesto la dificultad para definir o clasificar el cine experimental en función de sus formas o características, precisamente debido a que el no acogerse a una fórmula establecida es su principal premisa pero constituye, al mismo tiempo, una especie de contradicción fundacional.

Contradicción porque exige la propuesta de innovadoras formas del lenguaje audiovisual en cada filme (o video), pero en retrospectiva las acoge a todas en una especie de "paraguas" estilístico que los etiqueta como parte de una misma tipología a pesar de que el criterio que las agrupa sea precisamente el que son diferentes. ¿Cómo pueden películas tan diversas en forma y origen formar parte de una misma tipología? Este texto sostiene que la tendencia a aglutinar formas tan diversas al amparo de una sola forma, la experimental, constituye una estrategia de negociación y supervivencia de un tipo de cine -o de unos tipos de cine- que de otra forma se habrían diluido en las historias oficiales del cine industrial o comercial como fue la tendencia hasta los años 60. En este sentido podría hablarse del cine experimental como minoritario pero en constante negociación con la producción dominante de Hollywood.

Lo anterior, y por citar solo un ejemplo, se puede constatar a partir de los argumentos de James (2005), en su libro *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor cinemas in Los Angeles*, sobre los cines minoritarios, en los que él incluye: cine de vanguardia, cinema arte, étnico, pornografía, documentales y muchos otros ubicados en los márgenes de la cultura cinematográfica dominante (esto es, fuera del sistema comercial de los grandes estudios). Según James, estos cines no solo reconfiguran a la ciudad de Los Ángeles como el verdadero centro de cine de vanguardia de Estados Unidos, desmontando la creencia de que New York fuera la escena por excelencia de esta corriente cinematográfica, sino que también prueba – y quizás sea lo más importante de su estudio – que los cines minoritarios han sido, de hecho, la mejor forma para catalizar los procesos de emancipación y progreso cultural en la ciudad de los grandes estudios.

En este orden de ideas, en el que se plantea la definición de este tipo de cine, en términos de negación, contradicción y marginación (minoritario), resulta útil traer a colación algunos extractos de cartas enviadas por Hans Richter a Rene Micha en 1949, las

cuales forman parte de la colección del Center for Visual Music (s.f.) en las que reflexiona sobre la palabra experimental, incorporando aceptación y rechazo por parte de los propios cineastas que son considerados bajo esta etiqueta ("experimentales"):

First it is nothing but a Word My own feeling about that word is somehow mixed with hesitation. It is something of a stumbling block – frankly I did not like it too much. I tried hard to avoid it whenever possible. I would rather prefer the expression Avantgarde-film (párr. 14).

Las diferentes etiquetas que le han sido impuestas demuestran la heterogeneidad (o mejor dicho ambigüedad) de este cine. En la década de los 20 fue considerado en Francia como cine de avant-garde, rótulo preferido por Richter. A partir de la década de los 60 se extendió ampliamente y tomó el nombre de Free Cinema en el Reino Unido, Das Andere Kino en Alemania, y American Free Cinema o Underground Film en Estados Unidos, sólo por mencionar algunos. Aunque el término más ampliamente usado por críticos, cineastas y escritores es precisamente ese negado por Richter: Experimental Film (Cine Experimental), en el sentido que abarca todos los tipos anteriores y plantea la libertad para hacer, a la cual se asocian –por ejemplo- los cines primitivos en los que la manipulación del medio técnico se convirtió casi en una posibilidad de experimentación científica.

En este sentido, y aprovechando todavía las palabras de Richter sobre su propio trabajo, las posibilidades de evolución que plantea el cine experimental tanto en su proceso creativo como en las aproximaciones de estudio en función de los cambios tecnológicos, puede decirse que están aún en evolución en plena era digital y muy cercanos a lo que pudiera llamarse una práctica pseudo-científica:

My very early films from 1919 until 1928 I used to call experiments – then after I found that most simple, most concentrated Technic[sic] as used in the Studies – from then on I called my films Studies – Later with the coming of the Color into the films a new searching for a simplified technic began which resulted in Motion Painting No. 1. For this film the word experimental is not a very fitting expression (Center for Visual Music, s.f., párr. 15).

En el seno del cine experimental, a pesar de ser un proceso de experimentación y creación personal, emparentado tradicionalmente con la creación artística, también se esconde la intención de encontrar las formas de que aquello se expanda y –en el mejor de los casos- encuentre un sentido de trascendencia y utilidad, según las palabras del propio Richter:

If one searches for a method or technic of expression he may be still experimenting. If one has established a way to doing then he may study the application of it. If the technical difficulties are overcome and the studies had led to a point where technic can be forgotten and the more essential things of Art-creation (Art revelation) the listing of the voice of the unknown becomes important than one is out of the field of experimentation and one becomes whatever one may call such creative artist like composers, painters, sculptors, etc. (Center for Visual Music, s.f., párr. 16-18).

Tal como lo plantea el propio Richter, la voz de los desconocidos se vuelve importante. Un proceso parecido han experimentado, por ejemplo, los medios de producción en idiomas minoritarios, quienes inicialmente experimentan un proceso de resistencia y poco a poco generan espacios y procesos de negociación y posicionamiento con respecto a los circuitos comerciales dominantes. Evans (2002), a la luz de diversos modelos teóricos del rol de los medios en términos de hegemonía vs dominación/negociación, ubica los procesos de producción mediática en idiomas minoritarios en relación con los sistemas dominantes en los que se insertan y las posibilidades de negociación existentes entre estas dos formas (la hegemónica y la minoritaria). Y entonces la voz de los grupos se empieza a oír.

El cine de vanguardia se plantea como una forma que establece rupturas con respecto a lo moral, estética y racionalmente establecido, lo cual hace que quede relegado a los márgenes ya que contradice el discurso hegemónico. De manera similar los grupos étnicos proponen cosmogonías y órdenes sociales diversos a los establecidos, contenidas en la tradición lingüística y en el legado cultural que el lenguaje contiene. No en vano los posibles significados del nombre que se le atribuye al cine experimental en sus inicios, el de avant-garde o vanguardia, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se refiere a aquella parte de un ejército o fuerza armada que va delante del cuerpo principal. Otra de las acepciones de la definición se refiere al "movimiento artístico, intelectual o conjunto de personas precursoras o renovadoras en relación a la sociedad y tiempo en que se desarrollan". Una tercera: "ir el primero, estar en el punto más avanzado". Resulta paradójico que frente a las connotaciones que supone una forma de escritura que se define original, propositiva y renovadora se quede de alguna manera rezagada y marginada. Solo hay una explicación para esto: esta punta de lanza coincide en ir a contra corriente de la cultura y los modos de producción dominante. En los movimientos del cine de avant-garde de la década de los 20 operan, inicialmente, como un revulsivo a las formas del arte; y en los 60, posteriormente, funcionan como reivindicaciones contestatarias a posiciones políticas hegemónicas o represoras que operan sobre grupos sociales minoritarios como por ejemplo: artistas, homosexuales, afrodescendientes, mujeres, trabajadores, estudiantes, entre muchos otros.

TRES MOMENTOS HISTÓRICOS

La historia y la forma del cine experimental (o avant-garde cinema) ha estado ligada y al mismo tiempo significativamente separada de las prácticas artísticas y a la producción comercial de Hollywood, aunque parezca contradictorio. Situada entre estos dos polos, se ha desarrollado como una forma del lenguaje audiovisual localizada en un contexto cultural distinto, caracterizado por modos de producción artesanales, canales y formas de distribución independientes, diferentes formatos de proyección y con frecuencia rodeada de debates relacionados con la materialidad del medio, las estéticas y las políticas.

1)

Según algunos teóricos, el cine experimental se empieza a gestar desde los inicios del cine (mucho antes de que se constituyera el MRI) alimentándose de diferentes fuentes: los cambios tecnológicos, las vanguardias artísticas y los cambios socio-políticos que fueron permeando los trabajos que hoy se agrupan bajo esta denominación en diversas épocas y latitudes. Y aunque pareciera haber mucha claridad sobre estos momentos históricos, la literatura demuestra las constantes contradicciones y tensiones existentes por parte de escritores, críticos y cineastas. Sin embargo, es preciso entender, de alguna manera, de qué estamos hablando cuando hablamos de cine experimental.

Algunos autores hablan de cine experimental para referirse a las primeras películas producidas en los orígenes del cine, como *El regador regado* o *El derribo de un muro* de los Hermanos Lumière, por citar sólo dos ejemplos, que se constituyeron en las primeras experiencias con el nuevo medio técnico. Estas primeras iniciativas se realizaron en un contexto que estaba más atento a la experimentación de la fijación del movimiento, es decir el tiempo, que superara el estatismo de un instante ya logrado con la fotografía. Esto permitía potenciar la relación de correspondencia, casi literal, entre la realidad y lo que estas películas mostraban. Esta necesidad de realismo heredada también de la fotografía se convertiría posteriormente en el Modo de Representación Primitivo (Burch). Si bien estos primeros años del cine son considerados años de experimentación, se inscriben rápidamente en el sistema productivo de cine instaurado por los Hermanos Lumière, que se extendió por todo el mundo y mutó hacia una forma estandarizada e industrial que se reprodujo rápidamente de la mano de los operadores hábilmente capacitados en este formato de producción y diseminados en todo el mundo. Lo anterior sentó un precedente importante de negociación (o evolución) de un primer cine, o un cine primitivo, que si bien nació con vocación de experimentación es finalmente convertido en un lenguaje cinematográfico que aunque minimalista se inscribe, a su vez, en un sistema de producción estandarizada. Esta operación que se extendió rápidamente en todo el mundo buscaba acercar al mundo a los espectadores y les permitía tener conciencia de la propia realidad social representada bidimensionalmente en la pantalla de las primeras salas de exhibición. Lo que es importante de esta primera etapa experimental del lenguaje cinematográfico es precisamente lo que Noel Burch define como MRP, por contraposición al MRI acuñado posteriormente, en el que se abandona la idea de que el cine no es un lenguaje sino un sistema organizado de representaciones que en su nacimiento, en su génesis, no presupone la narración. Para Burch la narración es una posibilidad, una de las formas posibles de la representación, que a su vez es consecuencia de múltiples factores culturales y sociales, en ningún caso una condición necesaria. El núcleo del MRP se constituye principalmente en el período 1895-1906.

Posteriormente se gestaría el MRI, entendido como una serie de convenciones, normativas, tópicos que explican y regulan la conexión, la producción y las formas de funcionamiento de las representaciones cinematográficas. Dicho proceso de regulación se ocupa desde las escalas de los planos, señalando las formas en que debe realizarse un primer plano, un plano general, etc, hasta la forma en que ha de representarse la familia, la iglesia, el estado, etc. El M.R.I constituye de esta manera la consolidación – a nivel simbólico, representacional- de un cierto orden narrativo del mundo y por lo tanto de un imaginario que empezará a dominar en la esfera social. El M.R.P no es un estadio inferior al MRI, pero si presenta una cierta anarquía en la regulación de las imágenes, constituye otra forma no regulada por las formas de producción industriales de la representación.

2)

Por otro lado, y a diferencia de aquella corriente primitiva, las propuestas de los autores vanguardistas, como se les denominó en las décadas de 1920 y 1930, configuran la segunda ola del cine experimental (o *avant-garde*), planteaban la posibilidad de hacer visible otra forma de realidad. Por ejemplo aquella, planteada por el movimiento surrealista, realidad presente sólo en los sueños y el pensamiento. Los filmes de estas décadas están adscritos a diversos manifiestos: el surrealista de André Breton, al *Kino-Pravda* de Dziga Vertov y a diferentes obras que empezaron a generar artistas provenientes de diversas disciplinas -como pintura, arquitectura, literatura, teatro, etc – la lista podría ser extensa para citarlos a todos en el presente texto (Hans Richter, Viking Eggeling, Maya Deren, Marcel Duchamp, Luis Buñuel, etc.). Este segundo momento configura nuevas formas de representación de la realidad, alimentadas por el bagaje estético y político de irreverentes creadores. Sus proyecciones se llevaban a cabo en espacios pequeños y por lo tanto estos nuevos experimentos alimentaban a un público (una audiencia) reducido; se producían casi como un ejercicio lúdico, artístico y de camaradería entre amigos, como es el caso de la mítica película *Un perro andaluz* (1929), producto del colegaje artístico entre Luis Buñuel y Salvador Dalí y el mecenazgo de la madre de uno de ellos. Estas formas de producción compartían las mismas filiaciones artísticas o expresivas.

Hoy en día es muy significativo verificar que este tipo de cine continúa confinado a espacios especializados, en términos de conservación, exhibición, distribución, estudio e investigación. Sin embargo estos espacios gozan hoy del reconocimiento oficial de las instituciones, que en el pasado los marginaron, aunque sus públicos no sean mayoritarios. De alguna manera se puede decir que el cine experimental se encuentra al amparo del poder cultural hegemónico, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo, se conservan más de 20.000 obras etiquetadas como experimentales y el *Anthology Film Archive*, en la misma ciudad, acoge probablemente una de las colecciones más importantes a nivel mundial de este corpus audiovisual (cine, video, audio). En este sentido, la visibilidad y uso que se da a estas obras son comparables a las posibilidades que tienen hoy los idiomas minoritarios gracias a la evolución tecnológica y a la instauración de políticas públicas que los reconocen y los acogen como depositarios de una tradición (técnica y artística) capaz de activar procesos sociales, culturales y políticos más amplios. De manera similar como ha sucedido con el rescate de los idiomas minoritarios potenciado por el uso de las plataformas tecnológicas en todo el mundo (catalán, galés, indígenas, etc).

3)

Un tercer momento del cine experimental puede ubicarse en las décadas de los años sesenta y setenta con la irrupción del video en la escena de la producción audiovisual. Este nuevo movimiento atendía, de manera similar al de los años 20 y 30, a una mutación tecnológica que permitía a los artistas provenientes de otras artes -literatura, música, pintura- experimentar nuevas propuestas formales. Si bien las motivaciones de la generación anterior se basaban en el desmonte de relatos hegemónicos (de verdad, belleza y razón) del proyecto de la modernidad en manos de grupos elitistas que accedían a otra realidad no visible (la de los sueños y el pensamiento). Las propuestas discursivas de la generación más reciente eran opuestas a las anteriores ya que sacaba ventaja de una tecnología barata, portátil y más ligera. Dos momentos en los que grupos minoritarios, primero el de los cineastas experimentales y, después, el de los videastas (o videoartistas) exploran otras formas del lenguaje audiovisual que a su vez le permiten establecer una definición y representación de la realidad diferente y nuevos discursos, como lo hicieron videoartistas como Nam June Pike y Bil Viola.

EL CINE EXPERIMENTAL EN AMÉRICA LATINA

El cine experimental latinoamericano está menos estudiado. Pero en la última década empieza a hacerse evidente esta tradición a través de los estudios de autores nativos como Paulo Paranaguá o Arlindo Machado. Aunque también ha sido el foco de atención de autores foráneos que desde una óptica dominante se aproximan a este modo del lenguaje en una región donde la marginación se multiplica por dos como lo veremos a continuación.

La dificultad de estudiar el cine experimental en América Latina la pone de manifiesto Machado (s.f.) cuando, citando a Paranaguá (2003), declara:

Paulo Paranaguá, en su Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina, afirma que las películas de América Latina, "son minorías suprimidas, desaparecidas, sin derecho a velorio ni duelo, como tantos difuntos del continente" (2003:14). Podemos, entonces, imaginar lo que sucede con la producción audiovisual no estandarizada, con temáticas y estilos que escapan a las reglas del mercado internacional, además de realizarse en anchuras y formatos no comerciales. Podríamos definir esta producción audiovisual por su condición de casi absoluta invisibilidad (Machado, s.f., párr. 1).

Queda en evidencia una primera diferencia del desarrollo del cine experimental en América Latina con respecto al cine experimental en el resto del mundo. Se trata de una minoría dentro de otra minoría. Lo cual supone una empresa mayor de posicionamiento y seguramente un proceso de resistencia más difícil desde los márgenes.

Con respecto a las posibilidades de su definición, en el contexto latinoamericano, se sigue apelando al principio de negación. Según Machado (s.f.), lo experimental:

solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no-patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual (párr. 3).

En función de esta definición se empiezan a aglutinar bajo esta misma etiqueta toda aquella producción que hasta antes de los años 60 no encajaban en ninguno de los dos modelos narrativos hegemónicamente constituidos: la ficción y el documental. En los textos tradicionales sobre el cine latinoamericano se usan indistintamente los términos de experimental, avant-garde o underground. Normalmente se atribuyen a un amplio rango de prácticas alternativas, algunas relacionadas con posiciones políticas radicales o bien a las vanguardias históricas de la década de los 20 – 30, o a producciones marginales como el movimiento de súper 8 en México.

Paranaguá ubica a Límite (1930) del brasileño Mario Peixoto como la película fundacional del cine experimental en América Latina. La película permaneció invisible durante varias décadas y cuando fue exhibida en el Festival de Cannes de 2007 la reacción del público europeo fue de estupor pues no entendía cómo había sido posible hacer "vanguardia" en un país subdesarrollado, ubicado por fuera de los centros de producción de la cultura hegemónica. A este respecto es importante anotar el desfase existente entre el proceso de producción y el de recepción de este filme fundacional. Entre las décadas de los 30 del siglo XX y la primera década del siglo XXI ha habido un (re)conocimiento primero de esta forma del lenguaje audiovisual, y posteriormente del cine latinoamericano.

En esta misma línea, Palacio (2013) favorece el uso de la denominación "experimental" por encima del cine de vanguardia, recordándonos las alusiones que Nicole Brenez hace a la genealogía del término, desde el vocabulario militar, pasando por la teoría de las ideas relacionadas con la Revolución Francesa hasta llegar finalmente al dominio estético. En este último caso Brenez (como se cita en Palacio, 2013, p.2) distingue dos nociones: la primera, "large, transhistorical and retrospective notion": cada época engendra su propia vanguardia artística; y la segunda, "restrictive, doctrinaire, and pragmatic": el artista como trasmisor del vocabulario revolucionario de su partido.

Palacio (2013) nos recuerda que el cine experimental en la región se ubica en una relación compleja que negocia permanentemente con las instituciones, las tecnologías, los formatos, etc.:

I use experimental, thus, because the cinematic praxis I'm referring to by that name is situated in a more complex relationship with the art world, with the historical vanguards, and with the Latin American audiovisual landscape. It operates from within and without artistic and film institutions, with and against television, benefiting from the documentary and other modes of cinema at the same time that rejecting them (p.4).

Por su parte, Tompkins (2013) propone un análisis de 17 películas recientes de Argentina, Brasil, Cuba, México, Paraguay y Perú en las que la autora encuentra similitudes formales y temáticas. Siguiendo la estela conceptual de Umberto Eco, que considera lo experimental como “the contrast between the revolutionary and antagonistic features of the avant-garde versus the desire for acceptance of experimentalism”. Una de las críticas al estudio de Tompkins es el de limitar su investigación a películas producidas entre 1998 y 2010, mayoritariamente narrativas; sin embargo la autora arguye que son experimentales porque ellos están influenciados por los dos movimientos históricos (avant-garde y experimental) citados anteriormente en el presente texto.

A este respecto es importante anotar que el estudio de Tompkins opera bajo la lógica que imponen los estudios precedentes en torno al cine experimental en Estados Unidos y Europa. Lo cual sugiere, por un lado una intención de homogeneizar esta forma de cine en América Latina en función de las tradiciones dominantes en términos de los estudios académicos en el primer mundo. Podría pensarse que el vacío existente no necesariamente atiende a la ausencia de películas experimentales en la región sino producto de una laguna conceptual en las aproximaciones tal como lo demuestra el estudio de Tompkins. Lo cual plantea la necesidad de acercarnos al territorio del cine experimental en la región desde una mirada “contrahegemónica” que combata esta tendencia a la homogenización de los estudios de nuestras producciones desde dentro de un “pensamiento latinoamericano”.

EL CINE EXPERIMENTAL EN COLOMBIA

El estudio del cine experimental en Colombia es relativamente reciente. El proyecto bandera en el país es, sin dudas, la investigación dirigida por Vélez (s.f.): Recuperación de la Memoria del Cine y el Video Experimental en Colombia. Realizado durante un período de seis años (2009-2014), el proyecto tuvo como principal objetivo el rescate y divulgación del videoarte y el cine experimental en Colombia. Sus resultados pueden consultarse en la página web de la Biblioteca Nacional.

Si bien se trata de una primera aproximación o cartografía al devenir de este tipo de cine en el país constituye un valioso aporte que recupera una parte muy valiosa de la historia del cine nacional. De no haber sido por este proyecto probablemente estas obras habrían desaparecido. No en vano Vélez (s.f) plantea las razones por las cuales estas producciones permanecieron marginadas:

(...) producciones independientes, realizadas fuera de las instituciones culturales, de los medios de comunicación y de los formatos y duraciones que estas consideran, no entró en los circuitos de divulgación y promoción. Tampoco ayudó mucho la exclusión de la categoría experimental audiovisual dentro de las convocatorias públicas colombianas, por lo menos antes del año 2010 [...] en la década de 1990 se intensificó en Colombia la implantación de la famosa política de Economía y Cultura, con la ayuda del Convenio Andrés Bello. Esta política considera que los productos audiovisuales financiados por el estado deben ser, o al menos intentar serlo, rentables. Imagínese entonces el desplazamiento del cine experimental en este contexto (párr. 3).

A pesar del reconocimiento tardío que ofrece el Estado, es muy significativo el hecho de que, a pesar que las propias instituciones públicas provocaron su falta de visibilidad, ellas mismas han hecho posible que salieran del anonimato y el olvido, pues la investigación adelantada por Nieto recibió el apoyo del Ministerio de Cultura, la Fundación Patrimonio Fílmico y la Biblioteca Nacional.

Esta investigación ha empezado a dar luces acerca del devenir de estas formas del lenguaje audiovisual en el contexto nacional. Los resultados hasta ahora publicados en la página web de la Biblioteca Nacional (Vélez, s.f.) ponen en evidencia la existencia de tres colectivos identificados como “experimentales” en la geografía colombiana: el grupo de Barranquilla, Caliwood y Los toreros.

EL CINE EXPERIMENTAL EN EL CARIBE

De manera específica el grupo de Barranquilla es formado por Luis Ernesto Arocha y Álvaro Cepeda Samudio, e intermitentemente otros como el mismo García Márquez, Enrique Grau, etc. Arocha, por ejemplo, tras nutrirse de las vanguardias artísticas y el cine experimental de las décadas del 50 y del 60 en Estados Unidos vuelve a Barranquilla e hibrida diversas prácticas artísticas siguiendo la estela de los experimentos cinemáticos del underground americano. En una obra de obligada referencia como *Azilef* (1971), considerada como la película precursora del movimiento experimental en el país, Arocha hibrida las prácticas artísticas escultóricas de Feliza Bursztyn y los experimentos cinemáticos; por otro lado incorpora reivindicaciones políticas en un discurso altamente irónico en *La Ópera del Mondongo* (1974), en el que cuestiona el clasismo y el placebo que constituye el carnaval en una sociedad fracturada y desigual como lo es la barranquillera. En este orden de ideas, la obra de Arocha, dialoga con la experimentación formal del avant-garde de los años 20 y la militancia socio-política del cine experimental de los años 60. A este respecto, Roncallo & Arias-Herrera (2013) exploran en su artículo Cinema and/as revolution: The New Latin American Cinema, las conexiones del cine latinoamericano con las transformaciones políticas y sociales que se dieron en esta parte del continente en los años 60 y que se evidencian en los trabajos colombianos:

While the avant-garde cinema in Europe created the idea of an almost autonomous cinema that implied to reject any external ideology in order to exalt the individual expression and the formal independence of the authors –what the “Oberhausen Manifesto” called “new freedoms”–, in Latin America the adjective “new” was directly associated with creating resonances between the films and any other cultural and political expressions. The novelty of this cinema lay, precisely, in its political commitment instead of in its self-reflective carácter. (p.5)

Tal como lo afirman Roncallo & Arias-Herrera, una de las diferencias del cine experimental latinoamericano con respecto a las tradiciones norteamericana y europea es precisamente el compromiso político que prima en el primero. En tal sentido la producción de este tipo de textos visuales se suscribe, de la manera cómo queda -por ejemplo- plasmado en *La ópera del mondongo*, de Arocha, en un cuestionamiento a las instituciones sociales y culturales en el marco de un ejercicio político desde la corriente de experimentación cinematográfica gestada con este texto pionero en Colombia.

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto se aborda cómo las formas de expresión del cine experimental nacieron, a contracorriente, en un contexto dominado por formas tradicionales establecidas por la industria americana y las corrientes artísticas dominantes. Sin embargo, y como resultado de un proceso de negociación, estas formas minoritarias se fueron agrupando y redefinieron -igualmente- las relaciones de poder que mantienen con el sistema dominante hasta insertarse y posicionarse en círculos (muchas veces de élite) dentro del contexto cinematográfico, artístico y cultural de manera general en el mundo y en el caso particular de América Latina y Colombia. Hasta el punto que podríamos plantearnos las formas del lenguaje experimental como universales puesto que estas han tendido a reproducirse, aglutinarse y crear resonancias en diversas latitudes sin importar el origen geográfico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Center for Visual Music. (s.f). *CVM's Fischinger pages: texts correspondence*. NY, EU. Recuperado de <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFCorresp.htm>
- Evans, M. R. (2002). *Hegemony and discourse: Negotiating cultural relationships through media production*. Journalism, 3(3), 309-329. doi: 10.1177/146488490200300302.
- Hall, S. (1980). *Codificar y Decodificar*. En S. Hall. (Ed.), Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79 (pp. 129-139). London, UK: Hutchinson. Traducción de Silvia Delfino. Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/hall_codificar-decodificar.pdf
- Machado, A. (s.f.). *Pioneros del video y del cine experimental en América Latina*. Recuperado de <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/arlando-machado>
- Paranaguá, P. (2003). *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. Madrid, España: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.
- Palacio, J. M. (Marzo 10, 2013). *Towards a history of Latin American Experimental Cinema*. En SCMS 2013. Conferencia. Society for Cinema and Media Studies, Chicago. Recuperado de https://www.academia.edu/3545627/Towards_a_History_of_Latin_American_Experimental_Cinema
- Rees, A.L. (2011). *A History of Experimental Film and Video* (2da. Ed). British Film Institute.
- Roncallo, S. & Arias-Herrera, J.C. (2013). Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema. Observatorio (OBS*) Journal, 7(3), 93-114.
- Tompkins, C. (2013). *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin, EU: University of Texas Press.
- Vélez, M.L. (s.f.). *Recuperación de la Memoria del Cine Experimental en Colombia*. Recuperado de <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/cine-experimental>





UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA



PATROCINADORES

