

Travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Solène Bergot
Marina Cavalcanti
Maricruz Castro
Eugenia Guevara
Andrea Cuarterolo
Catalina Donoso
Carmen Luz Maturana
Silvana Flores
Ximena Vergara
Antonia Girardi
Víctor Fajnzylber
Roberto Reveco
Iván Pinto
Alejandro Kelly
Paulina Alfaro
Tania García
Jéssica Toledo
Claudia Bossay
Ana Laura Lusnich
Wolfgang Bongers
Paola Margulis
Bernardita Llanos

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Solène Bergot

Marina Cavalcanti

Maricruz Castro

Eugenia Guevara

Andrea Cuarterolo

Catalina Donoso

Carmen Luz Maturana

Silvana Flores

Ximena Vergara

Antonia Girardi

Víctor Fajnzylber

Roberto Reveco

Iván Pinto

Alejandro Kelly

Paulina Alfaro

Tania García

Jéssica Toledo

Claudia Bossay

Ana Laura Lusnich

Wolfgang Bongers

Paola Margulis

Bernardita Llanos

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Villarroel, Mónica (coordinadora)

Travesías por el cine chileno y latinoamericano [texto impreso] / Mónica Villarroel (coordinadora). — 1ª ed. — Santiago: LOM ediciones; Centro Cultural La Moneda, 2014. 228 p.: 21,5x14 cm. (Colección Ciencias Sociales y Humanas).

ISBN: 978-956-00-0501-4

1. Cine – Chile – Historia I. Título. II. Serie

Dewey : 791.430983.— cdd 21

Cutter : T781t

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**

Primera edición, 2014.

ISBN: 978-956-00-0501-4

RPI: 239.324

Fotografía de portada: Fotograma del filme *Río abajo*, de Miguel Frank (1950).

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.

TELÉFONO: (56-2) 2688 52 73 | FAX: (56-2) 2696 63 88

E-MAIL: lom@lom.cl

WEB: www.lom.cl

DISEÑO DE COLECCIÓN Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Solène Bergot

Marina Cavalcanti

Maricruz Castro

Eugenia Guevara

Andrea Cuarterolo

Catalina Donoso

Carmen Luz Maturana

Silvana Flores

Ximena Vergara

Antonia Girardi

Víctor Fajnzylber

Roberto Reveco

Iván Pinto

Alejandro Kelly

Paulina Alfaro

Tania García

Jéssica Toledo

Claudia Bossay

Ana Laura Lusnich

Wolfgang Bongers

Paola Margulis

Bernardita Llanos



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación | 11

IGNACIO ALIAGA

Introducción | 13

MÓNICA VILLARROEL

Travesía I: Identidades y focos al sujeto

Liga de Damas Chilenas: discurso sobre censura y clasificación cinematográfica (1912-1917) | 21

SOLÈNE BERGOT

Marcas de género nos manuais de cinematografia e na prática do cinema mexicano da idade de ouro | 29

MARINA CAVALCANTI

«Lo que no se escribe se olvida». Maternidades reconfiguradas en *Las buenas hierbas* (2010) de María Novaro | 37

MARICRUZ CASTRO

Infancia, pobreza y muerte en *El secuestrador* de Leopoldo Torre Nilsson y *Largo viaje* de Patricio Kaulen | 49

EUGENIA GUEVARA

Travesía II: Estéticas y tránsitos transdisciplinarios

De la *fotografía de atracciones* al *cine de atracciones*.

El uso de la imagen como dispositivo de lo espectacular | 61

ANDREA CUARTEROLO

Cine y teatro en los siglos xx y xxi en Chile:

algunas aproximaciones a un cruce de lenguajes | 73

CATALINA DONOSO y CARMEN LUZ MATURANA

El camino hacia la integración regional en América Latina: de la pintura al cine | 81

SILVANA FLORES

Canto a lo poeta y literatura de cordel en filmes chilenos
y brasileros de las décadas del sesenta y setenta | 91
XIMENA VERGARA

Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el
documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y
Kawase-san | 103
ANTONIA GIRARDI

De la imagen al tacto. Estudio interdisciplinario sobre cine 3D | 115
VÍCTOR FAJNZYLBER

En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine
chileno (1940-1973) | 125
ROBERTO REVECO

Materialismos. Apuntes sobre los trabajos de
José Luis Torres Leiva y José Luis Sepúlveda | 135
IVÁN PINTO

Travesía III: Patrimonio cinematográfico

Cine silente y educación: el caso del Instituto de
Cinematografía Educativa (ICE) | 147
MÓNICA VILLARROEL

La influencia del cine de Hollywood en
la sofisticación de los cines clásicos latinoamericanos | 157
ALEJANDRO KELLY

Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado.
Un proyecto de 1970 a 1981 | 167
PAULINA ALFARO, TANIA GARCÍA y JÉSSICA TOLEDO

Travesía IV: Cine de dictadura y posdictadura

Documentando el pasado: documentos históricos en documentales
contemporáneos sobre la dictadura chilena | 177
CLAUDIA BOSSAY

Las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en
Argentina y Chile entre 1973 y 1990 | 187
ANA LAURA LUSNICH

No y las enunciabilidades del cine posdictatorial chileno | 197
WOLFGANG BONGERS

Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el
documental chileno y argentino en la década de los ochenta | 207
PAOLA MARGULIS

El documental de la generación posdictadura y su mirada al pasado:
El edificio de los chilenos y *Mi vida con Carlos* | 217
BERNARDITA LLANOS

Presentación

Este libro reúne un conjunto de textos representativos de las cincuenta y cuatro ponencias presentadas en el III Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, realizado en abril de 2013. En estas páginas es posible visitar las intensas jornadas que, durante tres días, permitieron conocer los distintos enfoques que investigadores de Latinoamérica han adoptado para valorizar nuestro patrimonio audiovisual y reflexionar acerca de nuestros cines.

Podemos construir un mapa continental, aunque inicial y transitorio, de la investigación que se está configurando sobre cine chileno y latinoamericano. Los artículos incluidos en este libro corresponden a trabajos en curso o concluidos entre los años 2011 y 2013, que esperamos ir incrementando en los próximos encuentros. Sobre todo porque su lectura permite un fascinante recorrido por la aventura del cine en Chile y Latinoamérica. Varios autores miran hacia la cinematografía sacudida por las constantes oscilaciones entre la censura y la libertad de expresión en que nuestros creadores han debido navegar, dentro de una región determinada por vaivenes políticos entre democracia y dictaduras. Así, analizan una producción que ha intentado representar en sus personajes los motivos femeninos, la situación de la infancia y, en general, la odisea de los habitantes de un continente empeñado tanto en salir de la miseria y el subdesarrollo como en alcanzar grados particulares y propios de creación audiovisual.

Estos mismos motivos llevaron a los cineastas, críticos y productores a buscar, en los años sesenta, vías de integración y espacios de encuentro para compartir las experiencias y gestar esfuerzos comunes en la perspectiva de la libertad de la creación, las posibilidades de producción, la circulación de las obras americanas y un pensamiento común sobre el cine. En Viña del Mar, recordemos, se celebraron los encuentros que dieron lugar a la idea de *nuevo cine latinoamericano*, aspiración que marcó por muchos años a parte importante de la producción regional.

De alguna manera, el III Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano compartió la aspiración de reunir en un espacio las investigaciones y enfoques que, en el presente, dan cuenta de la relevancia cultural de nuestros cines.

IGNACIO ALIAGA RIQUELME
Director de la Cineteca Nacional de Chile
Fundación Centro Cultural La Moneda

Introducción

Horizontes de identidades y transterritorialidad

Nuestro propósito en la organización de este libro fue advertir acercamientos en la investigación sobre cine en Chile y Latinoamérica. Aun cuando son pocos los que ya establecen propuestas transterritoriales —con ejemplos significativos en Argentina—, vislumbramos una ruta de convergencias posibles en el campo de la investigación sobre cine chileno y latinoamericano, más allá de nuestras fronteras. El lector podrá aventurar también una mirada transversal, descubriendo tendencias en este campo.

Enfatizando que la diversidad disciplinaria, temática y metodológica es lo que predomina en un recorrido por la totalidad de los textos, podemos resaltar dos grandes líneas de trabajo que cruzan la temporalidad y la espacialidad, es decir, investigan desde los primeros tiempos, pasando por los años cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta, los periodos dictatoriales e, incluso, las posdictaduras, tanto en el género documental como en la ficción en distintos lugares del continente. Nos referimos, primero, a las miradas que abordan, de forma directa o tangencial, el tema de las identidades a partir de los sujetos, sobre todo el femenino —sin definirse necesariamente como trabajos desde las teorías de género—, los niños y jóvenes, y, luego, a los enfoques que apuntan a cuestiones estéticas en el cine chileno y latinoamericano de distintos periodos, incluyendo cruces con otras disciplinas y artes, como la historia, la literatura, la fotografía, la pintura y el teatro.

Como una tercera línea, diferenciamos la preocupación por el patrimonio cinematográfico desde su materialidad, aunque algunos textos considerados en otros ejes también poseen los elementos necesarios para la valoración del cine y su aporte al sentido de pertenencia a la «comunidad imaginada», en términos de Benedict Anderson. Los trabajos que aquí presentamos buscan reconstruir la historia del Instituto de Cinematografía Educativa, a partir de fines de la década de los años veinte, y de un departamento universitario

de cine en los setenta en Chile, dando también luces sobre el cine de los cuarenta y cincuenta tanto en este país como en Argentina.

Finalmente, aunque muchas veces cruce lo estético, resaltamos otro lineamiento que sigue estando presente en el interés de los investigadores: el cine en las dictaduras y el cine posdictatorial.

En la primera línea, como mencionamos, aparecen las identidades colectivas o individuales, entendidas como una construcción social-relacional sujeta al plano de la historia, que nos permiten identificarnos con un proyecto de pasado, presente y futuro que nos distingue de otros y otorga un fuerte sentido de pertenencia a una «comunidad imaginada», más allá de los límites de la territorialidad. Son los sujetos, tanto en su dimensión social como individual, los que aparecen directa o indirectamente en el foco de los investigadores.

Solène Bergot (Chile-Francia), en «Liga de Damas Chilenas: discurso sobre censura y clasificación cinematográfica (1912-1917)», asocia la identidad femenina a agrupaciones que tuvieron gran influencia a comienzos del siglo xx en materias de censura. La autora analiza el discurso de mujeres de elite que construyeron una plataforma para insertar en la sociedad de la época un pensamiento conservador y promovieron un sistema de control en el cine.

Marina Cavalcanti (Brasil), en su texto «Marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática do cinema mexicano da idade de ouro», indaga en los manuales de cinematografía para fotografiar a la mujer de manera «correcta» que existían en México durante los años cuarenta e inicios de los cincuenta. Esta propuesta permite observar de qué manera la cuestión de género está presente, como una imposición estética, a partir de reglas establecidas sobre el concepto de lo femenino.

Maricruz Castro (México), en su artículo «Maternidades reconfiguradas en *Las buenas hierbas* (2010) de María Novaro», aborda otra arista de lo femenino: la maternidad como tópico central de toda la cinematografía de esta realizadora mexicana. Castro sostiene que este filme construye un discurso que promueve la solidaridad entre las mujeres e indaga en las relaciones entre madres e hijas.

Otros sujetos de exploración en el cine chileno y latinoamericano, especialmente desde los años cincuenta en adelante, son los niños y los jóvenes.

Eugenia Guevara (Argentina), en «Infancia, pobreza y muerte en *El secuestrador* de Leopoldo Torre Nilsson y *Largo viaje* de Patricio Kaulen», realiza un análisis comparativo entre dos cinematografías, la chilena y la argentina, situado a fines de los cincuenta y sesenta. Ambas películas están enfocadas en niños que viven en condiciones de pobreza en un contexto urbano y sufren la muerte de un hermano menor.

Como segunda línea, distinguimos el interés por cuestiones estéticas en temas que desbordan el cine y la búsqueda de relaciones con otras artes, como la literatura, la fotografía, el teatro o la pintura, profundizando en el cruce de lenguajes.

«De la *fotografía de atracciones* al *cine de atracciones*. El uso de la imagen como dispositivo de lo espectacular», de Andrea Cuarterolo (Argentina), busca, en los orígenes del registro fotográfico, tendencias y marcas que, luego, trascenderán al formato cinematográfico. El aporte de Cuarterolo va más allá de un interés por la estética y contribuye a la construcción del campo del cine temprano en América Latina.

Catalina Donoso y Carmen Luz Maturana (Chile), en «Cine y teatro en los siglos xx y xxi en Chile: algunas aproximaciones a un cruce de lenguajes», se instalan en dos momentos —la primera mitad del siglo xx y en la actualidad— para ahondar en las conexiones entre el cine y los espectáculos escénicos.

Silvana Flores (Argentina), en el texto «El camino hacia la integración regional en América Latina: de la pintura al cine», sugiere un nexo entre la pintura realizada en el continente a principios del siglo xx y el Nuevo Cine Latinoamericano. La autora distingue rasgos semánticos y estéticos en la pintura argentina, brasileña y cubana de la primera mitad del siglo xx, estableciendo vínculos entre arte, historia y política radicalizada en el movimiento cinematográfico de los sesenta y setenta.

También enmarcado en estas décadas, el trabajo «Canto a lo poeta y literatura de cordel en filmes chilenos y brasileños de las décadas del sesenta y setenta», de Ximena Vergara (Chile), busca la presencia del canto a lo poeta, en sus variantes a lo humano y a lo divino, en una serie de filmes chilenos realizados durante esos años. Explorando nuevas conexiones desde la visualidad en las xilografías que contienen estos elementos poéticos, revisa también el proyecto documental brasileño producido por Thomaz Farkas.

Antonia Girardi (Chile) presenta «Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y *Kawase-san*». Desde la estética, la autora indaga en el documental autobiográfico chileno contemporáneo, problematizando la «espacialización de la subjetividad».

«De la imagen al tacto. Estudio interdisciplinario sobre cine 3D», de Víctor Fajnzylber (Chile), analiza los vínculos entre los criterios de composición de la fotografía estereoscópica y los principios específicos de puesta en escena del cine digital 3D.

«En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine chileno (1940-1973)», de Roberto Reveco (Chile-Francia), aborda el concepto de fotogenia para buscar el contrapunto entre el cine de los años cuarenta y

cincuenta, con Chile Films, y el Nuevo Cine Chileno de los sesenta e inicios de los setenta, procurando aproximaciones desde la técnica y la estética.

Finalmente, en «Materialismos. Apuntes sobre los trabajos de José Luis Torres Leiva y José Luis Sepúlveda», Iván Pinto (Chile) revisa el concepto de materialismo cinematográfico, como estética, con una mirada crítica y establece relaciones entre estética y política en los filmes de ambos realizadores.

Trazando un eje en torno al patrimonio audiovisual, agrupamos otros textos. «Cine silente y educación: el caso del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)», de Mónica Villarroel (Chile), explora la producción de este organismo creado a fines de los años veinte y examina el modelo de cine construido desde el Estado, en una lógica de representación de la ciudad moderna a través del cine al servicio de la educación.

Alejandro Kelly (Argentina), en «La influencia del cine de Hollywood en la sofisticación de los cines clásicos latinoamericanos», aborda el modelo estadounidense y su influencia en realizadores latinoamericanos, como Carlos Schlieper (Argentina) o Jorge Délano (Chile), definiendo modos de representación de la realidad social. Este texto se aproxima a un periodo que forma parte de la historia del cine y del patrimonio audiovisual del continente, pese a las miradas críticas que hoy pueden advertirse sobre las producciones de esa época.

Para finalizar este eje patrimonial, incluimos el texto «Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981», de Paulina Alfaro, Tania García y Jéssica Toledo (Chile). Las autoras —únicas seleccionadas en la categoría de estudiantes de pregrado— presentan el resultado de una pesquisa iniciada en el año 2010 a partir del hallazgo de 638 rollos de película que pertenecieron a la Universidad Técnica del Estado (UTE, hoy Usach) y que fueron realizadas entre 1970 y 1981.

La última línea que distinguimos es la que reúne trabajos en torno al cine en dictadura y al cine postdictatorial en Argentina y Chile, procurando develar discursos ocultos tras figuras que se transfieren desde la literatura al cine —como la metáfora y la alegoría— o analizando vectores a partir de la puesta en escena y del uso del archivo. Vemos, entonces, cómo la representación cinematográfica aparece ligada a la historia, la política y la memoria, temas que subyacen en las preocupaciones de los investigadores del continente.

El artículo «Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena», de Claudia Bossay (Chile-Irlanda), relaciona el cine a la historia a partir de una reflexión sobre la construcción de documentos visuales y de las conexiones entre el documental y la historiografía.

Ana Laura Lusnich (Argentina), en su texto «Las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990», indaga en la cinematografía del periodo dictatorial y explora la tendencia de la ficción alegórica y metafórica. La autora reconoce dos variantes definidas «a partir del encapsulamiento o del despliegue de los sistemas narrativo y de puesta en escena». Asimismo, distingue en las producciones de esa época modos de denuncia y resistencia, desplegadas en las ficciones con forma de metáfora.

Wolfgang Bongers (Chile), en «No y las enunciabilidades del cine postdictatorial chileno», analiza la estética de la película *No* (2012), de Pablo Larraín, y examina el modo en que el pasado reciente es revisitado en el filme a partir la intervención de imágenes de archivo.

El trabajo de Paola Margulis (Argentina), «Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el documental chileno y argentino en la década de los ochenta», aborda el documental en un marco que la investigadora identifica como «transiciones culturales, políticas y tecnológicas». El pasaje de la dictadura a la democracia es objeto de estudio a partir de las diferencias y desfases en ambos territorios. Margulis explora el formato de video y observa los cambios de manera conjunta y relacional, contribuyendo también a la exploración de caminos posibles para estudios comparados.

Finalmente, «El documental de la generación postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos* y *Mi vida con Carlos*», de Bernardita Llanos (Chile-Estados Unidos), representa una línea que han desarrollado ya varios autores en relación al análisis del documental autobiográfico. Nuevamente observamos aquí la tendencia hacia la exploración de las subjetividades tanto en los modos de narrar de las películas —donde la composición de la imagen es construida en primera persona— como en el análisis de estas obras.

Este mapa esboza un horizonte sugerente en la investigación sobre cine latinoamericano, incluyendo aquí, de modo más acertado, al cine chileno, aun cuando ambas identidades son complementarias. Compartiendo la idea de quienes cuestionan la noción de una identidad latinoamericana como una totalidad y la sitúan en el espacio de la hibridez —dada la diversidad del continente—, pensamos que es posible fortalecer una mirada sobre el cine de Latinoamérica al buscar trazos comunes entre cinematografías que se aproximan unas a otras desde los primeros tiempos hasta nuestros días.

MÓNICA VILLARROEL MÁRQUEZ
COORDINADORA III ENCUENTRO INVESTIGADORES DE
CINE CHILENO Y LATINOAMERICANO

Travesía I: Identidades y focos al sujeto

Liga de Damas Chilenas: discurso sobre censura y clasificación cinematográfica (1912-1917)

SOLÈNE BERGOT¹
(CHILE-FRANCIA)

Resumen

Este trabajo pretende develar un aspecto de la censura relativa al cine a principio del siglo xx, antes de que existiera la primera norma de regulación a nivel estatal, en 1925, con la creación del Consejo de Censura. En este sentido, los primeros intentos de regular los contenidos cinematográficos provienen de la sociedad civil y, en particular, de la elite, que percibe al nuevo modo de entretenimiento de masas como peligroso, pues es contrario a sus propios principios. El texto indaga específicamente en el discurso de la Liga de Damas Chilenas, fundada por mujeres de la elite en 1912 para contrarrestar la degradación del nivel moral del teatro. Sin embargo, en muy poco tiempo, este organismo extendió su campo de trabajo al cine, generando un discurso conservador apoyado en distintos argumentos morales, sexuales y educativos.

Palabras clave: Liga de Damas Chilenas, censura, control, cine.

1 Doctora en Historia por la Universidad París 1 Panthéon-Sorbonne y por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Encargada de archivo en el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (Chile). Docente en la Escuela de Historia, Universidad Diego Portales (Chile).

La llegada del cinematógrafo a Chile, situada alrededor de 1897 con la exhibición en Iquique de cinco películas por el fotógrafo Luis Oddó², genera desde sus inicios un discurso polarizado que ensalza o critica este nuevo modo de entretenimiento y cultura de masas. Entre sus más encarecidos detractores están las integrantes de la Liga de Damas Chilenas (de ahora en adelante LDC), asociación de mujeres de elite creada en 1912 con el objetivo de ser una liga de censura teatral, pero que amplía luego su espectro al cinematógrafo. Es importante señalar que la intervención de la LDC, en cuanto al cinematógrafo, está basada sobre dos acciones distintas: la clasificación de las películas, es decir, un control *a posteriori* de sus contenidos, y una revisión de la programación *a priori*, que puede conducir a su no proyección, es decir, a su censura³. En este caso, es necesario aclarar la diferencia entre estos mecanismos, siendo el segundo mucho más eficiente que el primero en términos de control de las películas proyectadas.

El presente texto indaga en el discurso generado por la LDC sobre el cinematógrafo y sus contenidos, a partir de los artículos publicados en la revista de la asociación, llamada en un primer momento *El eco de la Liga de Damas Chilenas* (1912-1915) y, después, *La cruzada* (1915-1917). Se procederá, en primer lugar, a una rápida reseña sobre la liga y su sistema de censura, para luego abordar los principales tópicos del discurso en contra del cinematógrafo y sus mecanismos discursivos.

La LDC nació en 1912 a partir de la voluntad de un sector de las mujeres de elite de Santiago por mejorar la calidad de las piezas teatrales ofrecidas en la capital y, así, evitar la desmoralización de la población, en particular de las jóvenes, que aparecen en su discurso como el grupo más sensible a la mala calidad de los espectáculos. Al término de una reunión convocada por Adela Salas de Edwards —el 10 de julio de 1912— quedó oficialmente constituida la LDC, con Amalia Errázuriz de Subercaseaux como presidenta, cargo que ocupó hasta 1919.

La LDC es, antes que todo, una organización femenina creada por mujeres (y, en una gran medida, para las mujeres), inscrita en una corriente internacional que promueve la formación de asociaciones similares en Europa y Sudamérica, cuyo modelo particular es la Liga de Damas Católicas

2 Eliana Jara, «Una breve mirada al cine mudo chileno», en *Imágenes del Centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, libro y DVD (Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile, 2011).

3 Sobre la diferencia entre *control* y *censura*, en términos de historia cultural, ver Pascal Ory, *L'Histoire culturelle* (París: PUF, 2007).

del Uruguay (fundada a fines del siglo XIX)⁴. De la clasificación de las obras de teatro deriva muy rápidamente a una labor inspirada por el catolicismo social, como un práctica de ayuda al prójimo difundida por la encíclica papal *De Rerum Novarum* (1891) y concebida como una solución a los males sociales creados por la industrialización, fenómeno que en Chile es conocido como la «cuestión social». En esta óptica, entre otras iniciativas, la LDC crea sindicatos obreros femeninos y promueve la mejora del marco legislativo de protección del trabajo (Ley N° 2951 o Ley de la Silla, 1914, que obliga a los empleadores en el sector del comercio a proveer de un asiento a cada uno de sus empleados), al mismo tiempo que desarrolla secciones en distintos puntos del territorio nacional, llegando a tener hasta 34 y contar con alrededor de 2.500 adherentes.

A pesar del crecimiento de su campo de actuación, la LDC, en particular mediante su revista, nunca abandona su labor inicial: la clasificación de las obras teatrales, a la cual incluye muy rápidamente la programación de los biógrafos. Si bien logra ejercer un cierto control sobre la calidad de las obras teatrales, en particular porque puede contar con las clasificaciones establecidas por sus pares en otros puntos del globo (en especial en Uruguay, cuya liga publica en 1916 un registro y clasificación de más de 6.500 piezas)⁵ y con un cierto grado de colaboración de las compañías y de los empresarios teatrales, la labor de control cinematográfico parece haber sido mucho más difícil.

La LDC se enfrenta, en primer lugar, a una mayor cantidad de lugares y de obras a revisar; luego, a un menor grado de colaboración de los empresarios, y por último, a una probable mayor resistencia del público a la censura. Así, por ejemplo, entre 1912 y 1914, solo en el Teatro Unión Central (el único biógrafo sometido realmente a la censura de la LDC), revisan un total de 766 películas, de las cuales 180 obtienen la clasificación especial «para niños» y 136 son rechazadas como «malas»⁶. Estos tres factores contribuyen a dificultar la labor de la LDC, hasta el punto que anuncian, en mayo de 1916, en las páginas de la revista de la institución, que «el trabajo fue insostenible para nuestras señoras, algunas quedaron enfermas de tanta contracción; el resultado era dudoso y se prefirió renunciar»⁷. Recomiendan, por ende, dejar en manos de las autoridades, locales o nacionales, la responsabilidad de censurar

4 En su primer número, *El eco de la Liga de Damas Chilenas* presentó el trabajo de la Liga de Damas Católicas del Uruguay, calificando a la institución como «liga modelo». Cf. «Liga de Damas Católicas del Uruguay. Lo que es... y lo que quiere...», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 1, 1 de agosto de 1912, 1.

5 Manuel Vicuña, *La Belle Époque chilena* (Santiago de Chile: Sudamericana, 2001), 205.

6 «Memoria del Consejo Superior de la Liga de Damas Chilenas (1912-1914)», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 67, 1 de enero de 1915, 3.

7 «El biógrafo desmoralizador», *La cruzada* 90, 15 de mayo de 1916, 2.

y de clasificar las obras cinematográficas, como hacían ya otros países. La LDC reconoce, por ende, su incapacidad para ejercer una autoridad moral sobre la producción cinematográfica y apoya, de ahora en adelante, las iniciativas legislativas que permitan la creación de un marco regulador de los contenidos filmicos, desde la revisión de las películas exhibidas en *matinée* y realizada por la Municipalidad de Santiago en 1916⁸, hasta la proclamación en 1925 de la primera Ley de Censura (Ley N° 558) y la creación de un Consejo de Censura⁹.

En la LDC, la organización de las labores de censura y clasificación estuvo a cargo de una Comisión de Censura, que debía estudiar y clasificar los repertorios de las compañías teatrales anunciadas por el Teatro Municipal y visualizar las películas propuestas por ciertos biógrafos, en particular los teatros Unión Central, Royal, Kinora y Politeama, todos ubicados en la capital. La clasificación incluía, en un principio, cuatro categorías, según el modelo establecido por la Liga de Damas del Uruguay: «mala», «escabrosa» (es decir, que contenía «escenas que no son para señoritas», lo que podemos interpretar como de contenido sexual), «contra la religión» y «buena»¹⁰.

Muy rápidamente, se simplificó la clasificación a tres categorías («mala», «regular», «buena») que pretendían regular la asistencia de las mujeres al teatro y al biógrafo, pues los hombres —desde la adolescencia— no parecen formar parte del público «sensible» a los efectos de estas formas de entreteniendo, lo que se explica por el mayor grado de libertad del cual goza el sexo masculino. Así, las películas consideradas «buenas» son visibles por señoras y señoritas; las «regulares», solo por señoras; las «malas», por ninguna¹¹. Las adherentes firmaron un documento escrito que respetarían estas consignas¹². No sabemos cuáles eran las consecuencias por no respetar este compromiso, pero no sería extraño que correspondieran a la exclusión de la LDC; lo que, en el círculo de la elite santiaguina, equivaldría a una forma de estigmatización social.

Esta clasificación refleja lo que las mujeres de elite de Santiago consideran como «apropiado» y como «inapropiado», y si bien no indican en extenso sus criterios de clasificación, podemos deducir de su discurso algunos de ellos, en particular en lo relativo a las clasificaciones «regular» y «mala», que corresponden a criterios morales y sexuales. De hecho, es interesante notar que, cuando se refieren a las películas, emplean esencialmente, por

8 Vicuña, *La Belle Epoque chilena*, 210.

9 Sobre el desarrollo del marco legal de la censura, ver Fernando Purcell, «Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945», *Revista Atenea* 503 (Concepción, 2011): 187-201, y Jorge Iturriaga, «El movimiento sin fin. Introducción, exhibición y recepción del cine en Chile, 1895-1932», tesis de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 2012.

10 «De Montevideo», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 2, 1 de septiembre de 1912, 12-13.

11 «La Liga y los teatros». *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 17, 1 de mayo de 1913, 1.

12 *Ibid.*

un lado, los adjetivos «pernicioso», «escabroso» y «lascivo» y, por otro, «desmoralizador» e «inmoral».

En el primer caso, denuncian el carácter sensual de las películas, tangible en los besos demasiado largos, la «pasión fotográfica» (es decir, el deseo sexual explícito) y la desnudez femenina (graficada en «mujeres desnudas hasta la cintura y otras veces hasta el comienzo de las medias»)¹³. Según el pensamiento de la liga, este tipo de imagen puede traer consecuencias nefastas sobre el comportamiento de las adolescentes, de las cuales se esperaba un cierto resguardo físico antes del matrimonio y, finalmente, una gran ignorancia sobre el cuerpo humano (el suyo incluido) y el acto sexual.

La visualización de escenas de esta naturaleza puede dar a las mujeres conocimientos inapropiados a su estatus marital (se habla de «veneno que ha de arruinar el candor de sus almas»)¹⁴, pero también sensaciones sexuales que tratan de reprimir en el adolescente, frente a un cine que desarrolla en extremo la «parte sensual y animal» del ser humano¹⁵. Podemos, por ende, pensar que las películas exhibidas en Chile presentaban contenidos a los cuales, en otros puntos del globo, eran aplicados los calificativos de «obsceno» y «pornográfico», categorías históricas que han sido tratadas desde el punto de vista de su relación con la censura en distintos estudios en Europa y Norteamérica y que pueden ser definidas como una «representación directa y concreta de la sexualidad»¹⁶, en sociedades donde existe un gran pudor hacia los cuerpos.

Por otra parte, el aspecto moral está referido a las películas que presentan positivamente el crimen; es decir, muestran escenas con un cierto grado de violencia (robos, asesinatos), pero sobre todo exhiben «luchas entre policías y malhechores en las cuales, por cierto, no triunfan siempre los primeros y aun dejan una impresión de simpatía hacia los segundos»¹⁷. Así, el crimen es banalizado; la justicia, burlada, y el criminal es mostrado bajo un aspecto favorable, casi con los rasgos de un héroe cuyo ejemplo puede inducir ciertos comportamientos en «un cerebro joven, mal organizado, inclinado naturalmente al vicio»¹⁸. En este caso, se trasluce la visión negativa de la elite hacia las capas populares, en cuanto a falta de educación y, en consecuencia, a falta de criterio

13 «El peligro de los cines», *La cruzada* 112, 15 de junio de 1917, 3.

14 «Los biógrafos», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 11, 1 de febrero de 1913, 1.

15 «Sobre cinematógrafo», *La cruzada* 69, 1 de julio de 1915, 8.

16 Sylvie Perault «Du scandale au banal. Montrer et voir la nudité féminine sur scène: des planches du XVIIe siècle aux music-halls parisiens», en *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, eds. Régine Beauthier, Jean-Matthieu Món, Barbara Truffin (Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 2010), 157.

17 «Los cines», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 41, 1 de mayo de 1914, 2.

18 «Censura de cinematógrafos», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 5, 1 de noviembre de 1912, 1.

moral, como si la tendencia a la «inmoralidad» fuera un rasgo innato en este sector, entendiendo lo «inmoral» como un conjunto de valores no compartido por la elite.

El discurso y la acción de la LDC respecto al cine, más allá de los argumentos que expone, está apoyado en dos recursos discursivos para justificar su acción: la referencia a experiencias internacionales sobre control cinematográfico y el discurso generado por el cuerpo médico sobre los efectos del cine. En el primer caso, ejemplifican el proceso de control cinematográfico con experiencias europeas que muestran los avances de la clasificación y censura. Por ejemplo, citan el caso de Berlín, donde, en 1912, los menores de 14 años no podían entrar en los biógrafos después de la nueve de la noche¹⁹. También mencionan a Italia, que, en 1913, impulsó una ley que prohibía «las vistas inmorales»²⁰. En cuanto a España, señalan que ciertos biógrafos de Madrid se sometían a la censura de la Junta Central de la Unión de Damas Españolas, cuyos integrantes escogían las películas a ser exhibidas²¹. En último lugar, se refieren a la clasificación operante en Inglaterra, donde todas las películas, exceptuando los noticiarios, son sometidas a una revisión por parte de un comité, el cual establece dos categorías: universal (es decir, recomendada para el público infantil) y pública (es decir, aprobada para todos), quedando excluidas las películas con contenido inmoral o sexual²².

La LDC trata, por ende, de enmarcar su acción en un contexto mayor, defendiéndose de ciertas críticas de que fue objeto; en particular, de apoyar una «medida retrograda», es decir, conservadora a ultranza y alejada del éxito del cine como cultura de masas. Si bien la recepción del discurso en las capas populares es difícil de conocer, sabemos que las medidas que promovían no siempre fueron bien recibidas por el sector cinematográfico o por la misma elite, que acusaron a la LDC de no respetar sus propias consignas²³ y hasta de disfrutar de la visualización de las obras inconvenientes²⁴.

19 «Los cinematógrafos», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 2, 1 de septiembre de 1912, 8.

20 «Contra la inmoralidad», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 16, 15 de abril de 1913, 4.

21 «Cinematógrafos», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 17, 1 de mayo de 1913, 4.

22 «El cinematógrafo en Inglaterra», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 19, 1 de junio de 1913, 5.

23 «Liga pro moralidad teatral», *Zig-Zag* 390, 10 de agosto de 1912, 16. Se trata de caricaturas de Moustache (seudónimo de Julio Bozo) que muestran a dos mujeres sentadas en un teatro, con un ojo vendado. El texto aclara que han venido a ver una obra considerada «regular», por lo que optan por vendarse un ojo para «no ver sino a medias».

24 Vicente García-Huidobro, *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios* (Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1914), 39-43. En este texto, García-Huidobro relata que el dueño del biógrafo Kinora, a insistencia de las damas de la LDC, tuvo que mostrarles hasta las películas que él mismo consideraba demasiado inconvenientes y no pensaba proyectar en su cine.

En segundo lugar, el discurso de la LDC busca una justificación en la literatura médica que subraya los efectos negativos del cine, en particular sobre los niños. En este caso, apelan a distintos argumentos, entre los cuales es posible nombrar la falta de movimiento durante un tiempo largo, la falta de aire puro (por estar encerrados), el cansancio provocado a los ojos, la perturbación del sueño y, sobre todo, la excitación de los sentidos y del sistema nervioso²⁵. Como se ve, enfatizan los efectos físicos; es decir, básicamente, el desorden de las funciones normales del cuerpo. Un artículo del director del colegio de Eton, en el cual se educa gran parte de la elite británica, resulta particularmente interesante, pues no solo menciona los efectos nocivos del cine sobre la salud del niño (de hecho, propone una limitación de su visualización a 45 minutos, una vez a la semana), sino también sus efectos a nivel moral. Según palabras del director, no se conoce «ningún medio de educación que requiera mayor cuidado», pues su capacidad para inducir el bien o el mal es ilimitada²⁶.

Este argumento, que une lo físico y lo moral —en general separados—, es único en las páginas de las revistas de la LDC, pero muestra que las cabezas de la asociación tienen consciencia del potencial pedagógico del cine, sea una pedagogía de lo que consideran «malo» (es decir, la sexualización de las adolescentes y la banalización del crimen) o una pedagogía de lo que consideran «bueno» (es decir, los valores que ellas mismas comparten y quieren ver perdurar para proteger su hegemonía en el orden social).

El discurso de la LDC, que promueve no solo la clasificación de las películas, sino también su censura, fue considerado por varios sectores como conservador, retrogrado y, en definitiva, poco adaptado a la modernidad que se instalaba con el final de la *Belle Époque* y la irrupción de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, estas mujeres fueron de las primeras en darse cuenta del potencial que tenía el cine para influenciar las mentes «incultas», las que ellas consideraban como «poco educadas», haciendo referencia a las jóvenes de su estrato social y a las capas más pobres de la sociedad. A la par con este proceso, y de manera quizá paradójica, entendieron el poder moral que tenían sobre la sociedad de su tiempo, al mismo tiempo que sus limitaciones.

En efecto, si bien su intento de control cinematográfico no dio los resultados esperados (de hecho funcionó mejor con el teatro), se abrieron un lugar en el espacio público que les permitió enfrentarse, desde su perspectiva femenina y elitista, a los problemas de la cuestión social e incluso a la cuestión de los derechos políticos de la mujer.

25 «Los biógrafos», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 11, 1 de febrero de 1913, 1; «Sobre cinematógrafos», *La cruzada* 69, 1 de julio de 1915, 8; «El cinematógrafo y los nervios», *La cruzada* 111, 1 de junio de 1917, 2; «El peligro de los cines», *La cruzada* 112, 15 de junio de 1917, 3; «El cine y la infancia», en *La cruzada* 114, 15 de agosto de 1917, 9.

26 «El cinematógrafo y los niños», *El eco de la Liga de Damas Chilenas* 21, 1 de julio de 1913, 1.

Fuentes

El eco de la Liga de Damas Chilenas, Santiago, 1912-1915.

La cruzada, 1915-1917.

Zig-Zag, 1912.

Bibliografía

GARCÍA-HUIDOBRO, VICENTE. *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios*. Santiago: Imprenta Chile, 1914.

ITURRIAGA, JORGE. *El movimiento sin fin. Introducción, exhibición y recepción del cine en Chile, 1895-1932*. Tesis de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 2012.

JARA, ELIANA. «Una breve mirada al cine mudo chileno». En *Imágenes del Centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, DVD. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile, 2011.

ORY, PASCAL. *L'Histoire culturelle*. París: PUF, 2007.

PERAULT, SYLVIE. «Du scandale au banal. Montrer et voir la nudité féminine sur scène: des planches du XVIIe siècle aux music-halls parisiens». En *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, editado por Régine Beauthier, Jean-Matthieu Món, Barbara Truffin. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

PURCELL, FERNANDO. «Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945». *Revista Atenea* 504 (Concepción, 2011): 187-201.

_____. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago de Chile: Taurus, 2012.

VERBA, ERICKA. *Catholic feminism and the social question in Chile, 1910-1917: the Liga de Damas Chilenas*. Nueva York: Edwin Mellen Press, 2003.

VICUÑA, MANUEL. *La Belle Epoque chilena*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

Marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática do cinema mexicano da idade de ouro

MARINA CAVALCANTI¹
(BRASIL)

Resumen

Este texto tem o objetivo de apresentar em linhas gerais os resultados de uma pesquisa que comparou as prescrições contidas nos manuais de cinematografia para fotografar a mulher de forma «correta» e a prática fotográfica do cinema mexicano da idade de ouro através do estudo de seis filmes: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, México, 1943), *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), *La monja alférez* (Emilio Gómez Muriel, México, 1944), *Las abandonadas* (Emilio Fernández, México, 1944), *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947) e *La casa chica* (Roberto Gavaldón, México, 1950).

Palabras clave: gênero, fotografia cinematográfica, México.

1 É graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), sendo habilitada em Cinema (2005) e em Publicidade e Propaganda (2008). Possui mestrado em Geografia (2009) e doutorado em Comunicação (2013), ambos pela UFF. Atualmente, é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e professora colaboradora da Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Entre suas principais publicações destacam-se os livros *Cinema e movimentos sociais: as estratégias audiovisuais do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto* (2011), *Brasil - México: aproximações cinematográficas* (2011, organizado com Tunico Amâncio) e *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013, organizado com Mauricio de Bragança).

Uma breve mirada para os manuais de cinematografia

Segundo Thompson², nas primeiras décadas do século xx era o sistema de assistência nos estúdios (havia os assistentes de direção, os assistentes de arte, os assistentes de fotografia, etcétera) o principal responsável pela formação dos cabeças de equipe. Contudo, já a partir dos anos 1930 começaram a surgir livros que ensinavam o «como fazer» das áreas do processo de realização audiovisual, inclusive da fotografia.

Um estudo de diversas obras deste tipo que foram escritas ao longo do tempo demonstra que, na maioria delas, as recomendações para se obter um «bom» registro das imagens em movimento varia de acordo com o gênero do motivo fotografado —o qual só poderia ser masculino ou feminino—. A fim de corroborar tal argumento e fornecer subsídios para a reflexão sobre os filmes mexicanos que será posteriormente apresentada, comentaremos alguns trechos de dois importantes manuais de cinematografia: *Painting with light*, escrito pelo diretor de fotografia do cinema clássico hollywoodiano John Alton e lançado pela primeira vez em 1949, e *50 anos luz, câmera e ação*, de autoria do grande fotógrafo brasileiro Edgar Moura, cuja primeira edição data de 1999 e consiste em uma das poucas obras sobre o tema escritas no país.

Consideremos que o mapa tradicional da fotografia cinematográfica era composto por diversos refletores que deveriam desempenhar as funções de ataque, compensação e contraluz, onde o ataque precisaria ser *duro* e direcional para criar claros e escuros (portanto, relevo); a compensação suave, para permitir um controle preciso das sombras criadas pelo ataque, e o contraluz muito intenso, para separar de modo definitivo as pessoas dos cenários. No entanto, se toda esta luz se destinasse à mulher boa parte do esquema tinha que ser adaptado.

Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes *noir*, chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Maier, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe:

2 Kriston Thompson, «*The formulation of the classical style, 1909-28*», en *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*, David Bordwell, Janet Staiger y Kriston Thompson (Londres: Routledge, 1985).

«Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes»³.

E onde um diretor de fotografia deve posicionar os refletores que comporão o ataque? «O bom ataque, então, virá de onde?... Virá de onde a luz ficar mais bonita (para as mulheres)»⁴. Assim como outros departamentos, maquiagem e figurino, por exemplo —mas também o de direção, devido ao fato de ele ser o responsável pela decupagem—, a fotografia cinematográfica precisava buscar o embelezamento das mulheres. Na verdade, muitas vezes este se convertia em seu grande objetivo. «Enquanto closes femininos ambicionam a beleza, nas imagens masculinas é o caráter do indivíduo que nós acentuamos»⁵.

Para obter tal beleza —ou para enquadrar outros tipos de belezas em determinado padrão— converte-se a compensação, que necessariamente precisa ser difusa ou não desempenhará sua função corretamente (pois criará sombras dentro da área enquadrada), na luz das mulheres por excelência. «Na compensação, não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate»⁶. Sua própria definição dentro desta lógica passa a estar associada ao efeito que produz sobre a atriz: «a compensação é o brilho nos olhos dela»⁷.

Um dos fatores que contribuiu para que a compensação se tornasse a luz recomendada para a mulher, para além da não produção de sombras, é o fato de a luz difusa não provocar altas-luzes e, por conseguinte, brilho. E o brilho, como destaca Dyer⁸, conota suor, lembra da existência do corpo —algo inapropriado para as brancas *ladies*— e remete à pele negra, que em geral brilha quando exposta a uma forte iluminação que claramente não foi desenvolvida considerando suas particularidades. É, portanto, devido à associação entre suor, corpo e pele negra que as *stars* nunca brilham, e sim reluzem.

Ademais, deve-se destacar que a luz difusa é a que melhor atenua marcas, irregularidades e linhas de expressão —que não combinam com um padrão de beleza o qual considera que a aparência feminina ideal é aquela que as mulheres têm entre vinte e vinte e cinco anos⁹—, já que, ao contrário da luz ‘*dura*’, diminui a chance de formação de sombras nos baixos-relevos.

3 Edgar Moura, *50 Anos. Luz - Câmera e Ação* (São Paulo: Editora Senac, 2005), 116.

4 *Ibid.*, 59.

5 John Alton, (1949). *Painting with light*. (California, Estados Unidos: University of California Press, 1997), 96

6 Moura, *50 Anos. Luz - Câmera e Ação*, 124.

7 *Ibid.*, 65.

8 Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética* (capítulo complementario de Paul McDonald), (Barcelona: Ediciones Paidós América, 2001), 78.

9 Edgar Morín, *As estrelas: mito e sedução no cinema* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1989), 7.

Logo, na iluminação pensada para embelezar as mulheres até o contraluz, que em tese deveria ser mais forte inclusive que o ataque, pode ser difuso.

Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz¹⁰.

Algumas análises da prática fotográfica do cinema mexicano da idade de ouro

Se tivéssemos que resumir qual é a forma «correta» de fotografar a mulher segundo os manuais de cinematografia estudados (muitos outros além dos dois que foram citados), afirmaríamos o seguinte: nenhuma sombra densa ou zona de alta luz deve ser visível na atriz, especialmente em seu rosto, linhas de expressão ou rugas precisam ser disfarçadas ao máximo e o ideal é sempre construir uma imagem suave —para chegar a tais resultados, o diretor de fotografia deverá se valer de objetivas de determinadas distâncias focais, filtros, gelatinas, difusores, da posição e natureza dos refletores—.

Ao analisarmos os seis filmes supracitados, contudo, não foi só isso o que encontramos, a despeito da grande influência que Hollywood exercia sobre a produção da idade de ouro mexicana. Em *Doña Bárbara*, María Félix interpreta uma vilã que é fotografada durante praticamente todo o filme com desenhos de luz que produzem grandes e densas zonas negras em seu rosto, chegando-se a momentos extremos onde esforços são realizados para *enfeia-la* (de acordo com os padrões de beleza do cinema clássico, claro).

Em *La monja alferez*, uma produção bastante transgressora por levar às telas mexicanas, se não a maior, uma das maiores *stars* do país travestida de homem em 1944, Félix é fotografada como os indivíduos associados à construção social denominada sexo masculino durante a (longa) parcela da narrativa que simula ser um deles —e o fato de o espectador saber da farsa não impede que o diretor de fotografia *desrespeite* as prescrições para se fotografar a mulher de forma «correta» quando ela não se veste e age *como tal*.

Em *Río Escondido*, a jovem, bondosa, pura e abnegada professora de crianças vivida por María Félix apresenta uma fotografia em muitos

10 Moura, *50 Anos. Luz - Câmera e Ação*, 132-134.

momentos inexplicavelmente desviante do padrão adotado pelo cinema mexicano para as mocinhas —o qual costumava coincidir com perfeição às regras hollywoodianas presentes ainda hoje nos manuais—. Altas relações de contraste, grandes e densas zonas escuras no rosto, projeções de sombras sobre seu corpo, nada motivado pelo caráter de Rosaura, por desobediência aos papéis de gênero ou pelo ponto em que se encontra a história.

Em *María Candelaria*, Dolores del Río interpreta uma jovem indígena que se enquadra perfeitamente no tipo social que Manuel Gambio, em 1916, denominara *mulher servil*¹¹—aquela que teme a Deus e aos homens—, e recebe um tratamento fotográfico que, salvo uma única sequência, segue à risca as regras da *boa* direção de fotografia no que tange à mulher.

Em *Las abandonadas*, a visualidade de Margarita, personagem de Del Río, oscila entre as prescrições para se fotografar a mulher de forma «correta» e outros arranjos dos elementos fotográficos. Algumas vezes conseguimos interpretar as mudanças; este é o caso, por exemplo, da assunção da maternidade pela moça e da sua vergonha em ser uma prostituta. Contudo, durante seu romance com o general Juan Gómez é retomado o tratamento fotográfico de mocinha sem que haja uma forte justificativa (de caráter, de gênero ou narrativa) para isso.

Por fim, em *La casa chica* acompanhamos a triste história de Amalia (Dolores del Río), uma mulher que também é fotografada segundo as recomendações de Alton, Moura e tantos outros o filme inteiro —as exceções ficam por conta de quando ela decide deixar a *casa chica* e voltar para a casa de seu padrinho, em San Esteban, suicidar-se (note-se que nenhuma das duas ações é posta em prática) e quando Fernando, seu amado, está à beira da morte—.

Como poderíamos explicar os «desrespeitos» que identificamos na prática de determinados filmes da idade de ouro no que tange às regras contidas nos manuais de cinematografia? Ao contrário do que indicam o senso comum, as primeiras impressões e os referidos manuais, nem a fotografia cinematográfica clássica —e a fotografia da idade de ouro do cinema mexicano, como veremos em seguida, pode ser assim classificada— era estruturada apenas pelas questões de gênero, nem tais questões eram tão simples como pareciam.

De acordo com D'Allonnes¹², uma das três principais características da fotografia cinematográfica clássica era a dramatização. Cabia ao diretor de fotografia contribuir com a onisciência e a reiteração da obra em seus vários

11 Adriana Zavala. *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican Art*. (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2010), 149-150.

12 Fabrice Revault D'Allonnes. *La lumière au cinéma* (Paris: Editions Cahiers de Cinema, 1991), 29.

níveis, exprimindo visualmente se determinada pessoa de luz e sombra era boa ou má, obediente ou rebelde, se o que ia acontecer em seguida era «bom» ou «ruim», surpreendente ou não, etcétera.

O gênero, dentro da dramatização, era sem dúvida alguma dos aspectos mais importantes —logo, consistia em um eixo estruturante da fotografia de homens e mulheres—. Todavia, não é possível ignorar que existiam outros. Ao menos nos filmes analisados, destacaríamos em pé de igualdade para a construção da visualidade o caráter e a narrativa, embora em alguns momentos tenham ficado bastante evidentes atravessamentos étnicos e de classe.

De que maneira proceder para dramatizar diferentes elementos (os quais podem, inclusive, ser conflitantes) é algo que não é ensinado de um fotógrafo para o outro ou em manuais de fotografia cinematográfica —na verdade, mesmo em memórias e relatos este tipo de caso não costuma ser abordado—, até porque é muito difícil prever quais serão as características que precisarão ser equacionadas e em que intensidade elas aparecerão. Existem diferentes níveis de «maldade», por exemplo. Logo, caberá a cada diretor de fotografia elaborar a resposta que, por alguma razão, parecer a mais conveniente para aquele filme (fruição estética, adequação narrativa, exigência da *star*, do diretor ou do produtor, etc.).

Ademais, uma das grandes contribuições dos estudos feministas foi demonstrar que o sentido e a importância atribuídos às diferenças anatômicas que existem entre homens e mulheres são culturais e têm variado ao longo da história. Não existe, portanto, um entendimento único, universal e atemporal do feminino —e, na verdade, não existe nem a obrigatoriedade de um feminino— para nortear a construção visual de gênero que se exige nos manuais de cinematografia.

Ao destacar as singularidades do cinema mexicano clássico industrial frente à produção estadunidense realizada no mesmo período —uma reivindicação que não é feita de forma tacanha e considera as muitas semelhanças entre as cinematografias dos dois países—, Julia Tuñón pondera:

Veo originalidad en este cine [da idade de ouro]. Lo encuentro muy diferente del estadounidense, referencia obligada, en cuanto a la concepción del amor, de la mujer, del trabajo, etcétera. A diferencia de este, el amor hombre-mujer no da la felicidad, como no la da el trabajo o la propiedad privada, porque esos principios no responden a la construcción de género particular que se realiza en este país en esos años. Observo que, en el celuloide, se recrea un arquetipo particular del mexicano, más ligada a las ideas de culpa y sacrificio que a las de logro y eficiencia. En esto es evidente la importancia de la cultura católica imperante. Veo en este cine a los sujetos propios de

este país, sus inquietudes, sus rostros y reacciones. Se recrea la tendencia al sacrificio, la capacidad para aguantar las desgracias, el mérito de sufrir con dignidad¹³.

Percebe-se, portanto, que se a fotografia cinematográfica clássica poderia variar em função dos diferentes elementos a serem dramatizados, a missão do diretor de fotografia de seguir à risca as prescrições para se fotografar a mulher de forma «correta» se tornava ainda mais complicada devido às nuances que os contextos acarretavam em termos de gênero. Em determinada produção da idade de ouro do cinema mexicano a amante ou a prostituta eram ou não bondosas, puras e virtuosas? Após voltar a se vestir e a agir *como mulher*, Catalina de Erauso deveria receber novamente seu primeiro tratamento fotográfico? O arrependimento de Doña Bárbara, no final da película, seria suficiente para acabar com as enormes sombras que estiveram presentes em seu rosto durante quase toda a narrativa? Mais uma vez, não existe uma única resposta; há tantas possibilidades quanto filmes foram feitos.

Bibliografía

ALTON, JOHN. *Painting with light*. California: University of California Press, 1997.

D'ALLONNES, FABRICE REVAULT. *La lumière au cinéma*. Paris: Editions Cahiers de Cinéma, 1991.

DYER, RICHARD. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética* (capítulo complementario de Paul McDonald). Barcelona: Ediciones Paidós América, 2001.

MORIN, EDGAR. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, EDGAR. *50 Anos. Luz - Câmera e Ação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

THOMPSON, KRISTON. «The formulation of the classical style, 1909-28». En *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*, David Bordwell, Janet Staiger y Kriston Thompson. Londres: Routledge, 1985.

TUÑÓN, JULIA. *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México, D.F.: Arte e Imagen, 2000.

ZAVALA, ADRIANA. *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican Art*. University Park: The Pennsylvania State University, 2010.

13 Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, (México, D.F.: Arte e Imagen, 2000), 290.

«Lo que no se escribe se olvida». Maternidades reconfiguradas en *Las buenas hierbas* (2010) de María Novaro

MARICRUZ CASTRO¹
(MÉXICO)

Resumen

En este trabajo desarrollo algunas ideas sobre *Las buenas hierbas* (2010), el largometraje más reciente de la premiada realizadora mexicana María Novaro. Me enfoco en la maternidad, tópico central de toda su filmografía. Planteo que Novaro despliega otro tipo de imaginarios sobre el tema, a partir de un amplio campo semántico vinculado con la relevancia de recuperar un enfoque genealógico y la promoción de una economía social diferente a la aceptada. Esta cinta genera un discurso que alienta la solidaridad entre las mujeres, al mismo tiempo que borra las distinciones y los movimientos unidireccionales y estabilizados sobre el tipo de emociones y comportamientos entre madres e hijas.

Palabras clave: cine mexicano contemporáneo, María Novaro, maternidades en el cine.

1 Obtuvo la maestría y el doctorado en Letras Modernas (UIA). Es profesora titular del Tecnológico de Monterrey, campus Toluca. Coordina la Cátedra de Humanidades de esa institución desde 2003. Ha recibido distintos premios como ensayista y fue reconocida con la Cátedra Cultura de México por la Universidad de Brown y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Algunos de sus libros más recientes son *El cine mexicano «se impone»*, *Mercados internacionales y penetración cultural en la edad de oro* (con Robert McKee Irwin, 2011) y *Global Mexican Cinema. It's Golden Age* (con Robert McKee Irwin, 2013). Sus principales líneas de investigación están centradas en los discursos literarios y audiovisuales contemporáneos de las Américas desde un enfoque de género.

Pájaros frente a mi ventana [...]/
Con su lenguaje transparente en que no dicen nada/
Lenguaje sin palabras/ en que se comunican/ sin hablar.

SANX, *Las buenas hierbas*

Dalia escribe frases cortas, párrafos breves, palabras sueltas y las reúne, las pega en cuadernos, las sujeta con clips, las anuda con moños, las fija detrás de las puertas, las delinea en las paredes de su sencillo departamento. La cámara se detiene en una inscripción en la pared que reza: «Lo que no se escribe se olvida», y los espectadores ven la oración repetida que se va fragmentando («se olvida», «se olvida» hasta rematar en «olvido»). La relevancia de la enunciación está fuera de toda duda en el filme más reciente de María Novaro, *Las buenas hierbas* (2010, 117', 35 mm, color).

Como en su filmografía anterior, insiste en esa necesidad de puntualizar, ilustrar, sugerir, completar a través de la mirada que se posa con morosidad en letreros, carteles, nombres de calles, tiendas de abarrotes, embarcaciones o vehículos, en grafitis lo mismo que en camisetas. Pareciera que no le es suficiente narrar mediante imágenes y sonidos y, por ello, recurre al discurso escrito. Así, nombra las cosas, las situaciones, las escenas. Toma la palabra de los otros, las que ha encontrado en los entornos por los que transita, y la constituye en estrategia para armar un universo propio y consistente.

Si «lo que no se escribe se olvida», Novaro filma para que recordemos lo que posiblemente hemos perdido de vista. La admiración y el respeto por la naturaleza, por ejemplo. Para ello muestra grandes acercamientos a plantas, flores, árboles, frutos, en un despliegue de formas caprichosas, exuberantes y salvajes, mínimas y acotadas. Antes, en *Lola* (1989, 92', 35 mm, color), *Danzón* (1991, 120', 35 mm, color), *El jardín del Edén* (1994, 110', 35 mm, color) y en *Sin dejar huella* (2000, 119', 35 mm, color) fueron el mar, las playas, los cenotes. Ahora es la vegetación la que cura el cuerpo y sana el espíritu. Novaro produce y escribe sus películas para que lo que ha sido enterrado por obvio, por irrelevante, por molesto, permanezca en la memoria colectiva. En vez de «aceptar el lenguaje como institución que crea la realidad y asumir que nombrar las cosas equivale a dominarlas»², en sus cintas interroga a las palabras fijadas por la tradición y la costumbre para colmarlas de otros sentidos, aligerarlas o conferirles más peso, según lo requieran.

2 Annalisa Mirizio, «¿Qué quiere una mujer?: feminismo y crítica del deseo». En *Feminismo y crítica literaria*, eds. Marta Segarra y Ángeles Carabí (Barcelona: Icaria, 2000), 100.

En este trabajo intento desarrollar algunas ideas sobre *Las buenas hierbas* y un tópico central en la obra de esta directora, el de la maternidad, sugerido desde el nombre del filme. Este juega con los múltiples planos de la significación, como ocurre con los tropos en todo sistema poético. Se refiere, en el nivel de la denotación, al trabajo y a los conocimientos del personaje interpretado por Ofelia Medina, Eulalia Calderón, etnobotánica especialista en el uso tradicional de la herbolaria mexicana. Cuando se le diagnostica Alzheimer, su joven hija Dalia (Úrsula Pruneda) se hace cargo de los retos de ser madre soltera (como otras de sus protagonistas) de su pequeño Cosmo y «madre» también de su progenitora. Surge así una de las líneas connotativas del título: las buenas hierbas deben de ser sembradas para existir. Los lazos familiares se construyen en el día a día, como los afectos y los intereses comunes. La también guionista reitera así un imaginario completamente distinto al de las relaciones entre madres e hijas, marcadas por conflictos, incomprensión o dependencia.

El título de la película invoca también al refrán «Mala hierba, nunca muere». Las plantas benéficas perecen, pero no necesariamente se extinguen³. Dalia retomará el legado de Eulalia (el cognitivo y, sobre todo, el vivencial), lo hará propio y lo reformulará para transmitirlo. Novaro despliega otro tipo de imaginarios sobre la maternidad, a partir de un amplio campo semántico vinculado con la relevancia de recuperar un enfoque genealógico⁴ y la promoción de una economía social distinta a la aceptada. Esta cinta genera un discurso que alienta la solidaridad entre las mujeres; borra distinciones y movimientos unidireccionales y estabilizados sobre el tipo de emociones y comportamientos entre madres e hijas. *Las buenas hierbas* es un canto celebratorio al cuerpo femenino y a su capacidad de dar vida, así como a la voluntad de las mujeres por renovar el ciclo vital frente a la muerte.

3 Hay otro subtexto necesario de mencionar, aun cuando no me detendré en él por cuestiones de espacio: los discursos sobre la marihuana. La película abre con una toma de una gran hoja de esta hierba y muchos tallos distribuidos para su secado. En distintos momentos se habla de ella y queda claro el deseo de cuestionar su satanización. Puede ser una planta apta para aliviar dolores, según los usos ancestrales, y por tanto emplearse de manera abierta. Pero también es posible relegarla a la clandestinidad y condenar su uso curativo y recreacional. Mediante lo que ocurre con la marihuana, Novaro proyecta la relativización de los objetos y las situaciones, de acuerdo con el momento, las civilizaciones, los estratos sociales y culturales. Liga la hierba con un pasado prehispánico, y con eso abre la puerta para abordar el tema desde un enfoque poscolonial.

4 A diferencia de la tradición del «corte», de la separación de lo materno, según advirtió varias décadas atrás Julia Kristeva.

La maternidad en la obra de Novaro

La maternidad es uno de los ejes que vertebran toda la filmografía de María Novaro. Esto contrasta, en apariencia, con los intereses de las realizadoras más jóvenes. Con excepción de Patricia Riggen y su ópera prima *La misma luna* (2007), las demás cineastas que han culminado sus proyectos en el siglo XXI han desarrollado otros tópicos⁵. Prácticamente este ha sido ignorado en los últimos años, cuando fue uno de los puntos de reflexión más importantes para las teorías feministas de los últimos cincuenta años. En los cinco largometrajes que la más laureada de las realizadoras mexicanas ha presentado hasta la fecha, las tramas debilitan las ideas asentadas sobre cómo ser madre, cuál es su significado para las mujeres y la posición que estas deben ocupar en el sistema sociopolítico vigente. Novaro recupera las complejidades femeninas y, por consiguiente, ilumina las múltiples maneras de entender y practicar los vínculos materno-filiales.

En *Las buenas hierbas* toca nociones nodales para los estudios de género desde, a lo menos, dos perspectivas. La primera, relacionada con el análisis de las representaciones, a partir de los estereotipos, el extrañamiento de la inextricable dupla feminidad-maternidad, la deconstrucción del instinto maternal, la exaltación y desvaloración simultáneas del rol de las madres en el entorno social, la anulación de los deseos femeninos y su sustitución con el de las relaciones entre madre e hijos, entre otros. La segunda línea de lectura es mediante las posturas feministas que reconocen la maternidad como fuente de placer, conocimiento y como plataforma para la transformación de los entornos simbólicos y semióticos.

En sus anteriores películas, Novaro enfatiza la relevancia de recuperar o construir genealogías como mecanismo para articular sistemas sociales respetuosos de las diferencias entre individuos, pero también del mundo físico en el que están. No son informativamente redundantes los *travellings* y *pannings* en *Lola*, pues, si bien muestran la ciudad de México devastada por los efectos del terremoto de 1985 y dialogan con el estado anímico de la protagonista, también sugieren el doble discurso de un Estado que niega lo

5 Quienes comenzaron a dar a conocer su trabajo en el nuevo siglo tocan el tema de la maternidad solo de manera tangencial. La madre ausente es naturalizada o bien encarna el estereotipo de «la mala»: posesiva y representante de los valores patriarcales más tradicionales. Pero también es verdad que los filmes de Issa López, Teresa Suárez, Gabriela Tagliavini, por ejemplo, presentan matices: ahora, las chicas protagonistas trabajan, se mudan de la casa familiar y no necesariamente expresan su deseo de ser madres. También hay una apuesta por un nuevo concepto de familia, diferente al convencional, y se tiende a mostrar que son las amigas y no las madres quienes les prodigan afecto, apoyo, consuelo y protección (Castro Ricalde, «De cierta manera, huérfanas»).

evidente («México sigue en pie», reza un grafiti que ironiza el entorno ruinoso por el que pasea la cámara). Tampoco lo son los planos de amplias escalas que ilustran el muro levantado entre Tijuana y San Diego y los vanos intentos de los migrantes por cruzarlo, en *El jardín del Edén*, en forma similar a lo que ocurre en los primeros segundos de *Sin dejar huella*, y los ingenuos intentos por llegar «al otro lado» atravesando el río Bravo. Estas vistas, que aluden a ciudadanías locales y globales fallidas, se complementan con la amplitud de los paisajes marinos de sus primeras cuatro obras, incluyendo la multipremiada *Danzón*.

En su trabajo sobre *Lola*, Diane Slipp asienta dos observaciones de gran interés para los temas que vertebran estas líneas: la primera es sobre la función renovadora del agua en esta película (pero igualmente aplicable a los demás títulos de Novaro). La segunda surge a partir de la anterior y está basada en la secuencia final del filme. Se trata de Lola y su pequeña Ana caminando por la playa tomadas de la mano. Slipp afirma que propone una pareja alternativa a la imagen usual del par amoroso heterosexual: la visión afectuosa entre madre e hija «hermanadas»⁶, en contraposición con los estereotipos de enfrentamiento, competencia y aversión. Agregaría un tercer aspecto, que anuda ambas observaciones: tal perspectiva se facilita al recordar el periodo de gestación, el estado de bienestar vivido en el útero materno. Slipp se refiere al desplazamiento hacia el mar como «an interior island devoid of dominance»⁷. Si el viaje hacia los márgenes configura esa isla interior carente de dominio, la evocación de los lazos entre madres e hijas en la etapa uterina trae a la mesa de la discusión el momento prediscursivo, en el que aún no ha habido ingreso al orden simbólico y, por lo tanto, al discurso de los otros.

Junto con esas preocupaciones (las genealogías femeninas, la cercanísima liga existente entre lo público y lo privado), en *Las buenas hierbas*, Novaro enfatiza aún con más vehemencia los vínculos entre las mujeres, las emociones, los cuerpos y la naturaleza. Mi lectura, pues, sigue el derrotero marcado por dos tipos de economías expuestas en el filme: la del trabajo y la de los afectos. La película ilustraría lo observado por Pascual Rodríguez y Herrero López desde un enfoque ecofeminista: el rescate de una cultura del cuidado es la inspiración de una sociedad ecológicamente sostenible⁸.

6 Diane Slipp. «Al cine de las mexicanas: Lola in the Limelight», en *Redirectin the gaze: Gender, theory, and cinema in the Third World*, eds. Diana Robbin e Ira Jaffe (Nueva York: State University of New York Press, 1999), 56.

7 *Ibíd.*, 52.

8 Marta Pascual Rodríguez y Yayo Herrero López. «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro», *CIP-Ecosocial. Boletín ECOS 10* (Madrid, 2010): 9. Disponible en línea: <www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/10/ecofeminismo_propuesta_repensar_presente.pdf>, consulta original: 10 de noviembre 2012, última consulta: 15 de enero 2014.

La maternidad desde otra visión de la economía

María Novaro ha mostrado a través de su obra las dificultades que entraña el ejercicio de la maternidad. Ser madre implica un aprendizaje que puede dar como resultado el enfrentamiento consigo misma, con la progenitora, con la colectividad. Su manera de abordar esta problemática es radicalmente distinta a lo planteado en las películas de la edad de oro del cine mexicano. En estas, las buenas madres existen porque siguen su instinto. Su naturaleza les dicta cómo actuar, cómo reaccionar ante los embates de la vida. Su amor de madre es «espontáneo, inmutable e incondicional»⁹. Ello implicaba una condición consustancial a cualquier mujer, con lo cual aquella que, por ejemplo, no tuviera o no quisiera tener descendencia era estigmatizada por ir contra *natura*. También entrañaba borrar el trabajo real que va aparejado con la esfera de lo maternal. Si tener hijos es «natural», no significa esfuerzo alguno y, por ende, no es cuantificable desde la lógica de la economía laboral. Y si se visibiliza el esfuerzo contenido en la protección, la educación, la formación y el cuidado de los infantes, este es minimizado, porque lo origina el instinto y lo sustenta el amor de la madre hacia su vástago. Novaro, en cambio, subraya el paralelismo entre el trabajo desarrollado fuera y dentro del hogar; el hecho de que si en aquel hay una capacitación, en este no existe, aunque se dé por sentado que la mujer sabe qué hacer en todo momento gracias a que la naturaleza le confiere tales saberes.

Tal vez por lo anterior, insiste en la presentación y la duración de tomas que transparentan todo lo que corre a cargo de las madres, sin importar su edad ni la de sus hijos. Lola transporta en brazos a Ana, como Dalia a Cosmo en *Las buenas hierbas*. Ambas llevan a cuestas bolsas repletas. En la de Dalia son visibles los biberones de su pequeño. Aurelia amamanta a su pequeño, lo baña y lo duerme en *Sin dejar huella*, al igual que la Colorada en *Danzón*. Dalia, además, viste a su madre, la peina, la alimenta. Estas imágenes recalcan el esfuerzo que conlleva la maternidad y recuerdan que las funciones reproductoras no son inherentes a los empeños de cada mujer y a la manera como practican ese rol.

En *Danzón*, Perlita es telefonista, como su madre, Julia. El oficio se transmite, lo mismo en sus actividades remuneradas como en los instantes de recreación en los que una enseña a bailar danzón a la otra. La realizadora reconoce la importancia de la transferencia de ciertos legados: lo despliega en la escena donde el travesti Susy enseña a Julia cómo maquillarse y, con

9 Lorena Saletti Cuesta, «Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad», *Clepsydra* 7 (Universidad de La Laguna, España, 2008): 170.

ello, a reconocer el poder de su ser femenino, su cuerpo y sus deseos. Es decir, evidencia que es posible elegir desear ser mujer, que existe una práctica involucrada en esto (los usos del cuerpo como herramienta de seducción) y la complicidad femenina en ello.

La des-naturalización de lo femenino es tan sobresaliente como la de los comportamientos maternos. La protagonista de *Lola* siente el cansancio en carne propia, por traer a cuestas a su niña dormida. No sabe peinarla en forma impecable ni alimentarla adecuadamente. No está segura de si es apropiado llevarla al mercado ambulante en donde vende mercancía o si dejarla sola en su desaliñado hogar. En *Lola*, por su parte,

el aprendizaje de la maternidad se propone como interno e individual, fuertemente afincado en lo lúdico, sin ningún tipo de resentimiento hacia otras figuras femeninas o de asignación de culpa alguna a los personajes masculinos. La expresión del afecto, a través de caricias, abrazos, besos, roces y gestos, se constituye en un diálogo de los cuerpos, de los cuales no prescinden madres e hijas¹⁰.

En *Las buenas hierbas*, Novaro se sitúa en el otro lado del proceso, al contarnos la historia de la hija que ahora es madre por partida doble. Mediante las consecuencias de la enfermedad, la directora crea otros imaginarios sobre la maternidad, utilizando el olvido del lenguaje y su reformulación en un tropo de las relaciones humanas.

Hay una intención, pues, de romper tanto las ideas tradicionales sobre la maternidad al incluir a las mujeres en la categoría de sujetos sociales. Evidencia la dureza del trabajo doméstico, cómo no bastan los afectos o la voluntad para sostener el día a día de un hogar y el peso de las responsabilidades ligadas con la crianza y el cuidado de niños, enfermos y ancianos. Ante la rigidez de la división social del trabajo, en el que el ámbito público está generalmente diseñado para el desarrollo de los varones, Novaro despliega en sus filmes un amplio abanico de oficios alternos o precarios que rozan algunas veces los límites de la legalidad: son vendedoras callejeras, telefonistas, prostitutas, contrabandistas, obreras.

Diane Slipp observa que Novaro apareja la existencia de esas economías escondidas, que no cuentan, porque son «naturales», hechas por voluntad

10 Maricruz Castro Ricalde, «La incertidumbre de ser madre en *Lola* de Beatriz y María Novaro», en *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*, coord. Ana Rosa Domenella (México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Juan Pablos Editores, 2001), 259.

y por amor, y si bien no son contadas dentro de las estadísticas oficiales, existen y sustentan el *statu quo*, los bienes y las riquezas de una nación:

Not only is the hidden labor in the midst of the market place —illegal, underpaid, sporadic, minimal labor without medical benefits, pensions or day care for children— but there is also a labor hidden in the home —reproduction, education, healthcare, socialization, food preparation, household maintenance—¹¹.

Como en sus otros largometrajes, la también guionista recalca la importancia de los afectos entre mujeres. Los lazos entre madre e hija son un punto de partida para configurar otro tipo de relaciones, más allá del ámbito familiar. Revisa la estructura central del sistema económico instaurado. Tal vez a eso se deba que las situaciones ríspidas entre madre e hija incluidas en su *ópera prima* hayan sido trabajadas de manera distinta en los títulos siguientes. Formas de relación menos usuales en las representaciones cinematográficas contemporáneas, la obras de Novaro transitan de la perfecta complicidad (Julia y Perlita en *Danzón*) a las continuas negociaciones (Marilú y Aurelia en *Sin dejar huella*).

En todas sus historias retoma algunas de las prácticas sociales predicadas por Luisa Muraro, cuyo propósito es «dar fuerza a las mujeres». Esta teórica menciona el *affidamento* o «relación de confianza entre dos mujeres, en la que la más joven pide a la mayor ayuda para obtener algo que desea», la práctica de la disparidad o las comunidades femeninas separadas¹². Un par de ejemplos: Julia se acerca a doña Ti para confiarle la aflicción que le causa no encontrar a Carmelo; Dalia le pide favores a doña Blanquita cuando está en algún apuro, y dada la cercanía de la anciana con la chica, fuma con ella un cigarrito «de los que dan risa». Paralelamente, mujeres de edad similar pueden ser solidarias entre sí y apoyarse como si fueran hermanas mayores. Las relaciones horizontales son más comunes y han sido explotadas de distintas maneras en la pantalla grande. Tal vez por ello, Novaro enriquece sus narraciones cinematográficas con una ampliación del concepto de genealogía al apuntar hacia direcciones múltiples: parentesco, edad, bagaje cultural, extracción social o la nacionalidad no son de especial relevancia a la hora de forjar vínculos emocionales.

11 Slipp, «Al cine de las mexicanas: Lola in the Limelight». 40-41.

12 Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras* (Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, 1992), 95.

En sus películas, la amistad entre sus personajes femeninos es tan crucial como los sentimientos filiales.

Con el paso del tiempo (más de tres lustros de estar involucrada en la industria del cine), los personajes de las Novaro han ido afirmando la confianza del encuentro con el Otro y, concretamente, con las Otras: las hijas y las amigas. Sus desenlaces son esperanzadores desde la perspectiva de los vínculos humanos¹³.

Pareciera que los cambios simbólicos en el universo de esta realizadora son menos complicados dentro de un universo femenino que no se ve enturbiado por ideas preconcebidas, como la competencia entre mujeres o el temor hacia las reacciones masculinas. De acuerdo con Muraro, sentirse a gusto en el mundo es posible cuando este se reconoce como propio y no como ajeno o en una posición subordinada¹⁴. Y esto es más factible cuando han sido propiciadas experiencias entre individuos que se reconocen en su paridad y, al mismo tiempo, en sus diferencias.

En los filmes que analizo, los personajes femeninos se debaten en múltiples conflictos interiores, porque les es difícil acoplarse a un mundo donde se sienten incómodas. Sin embargo, hay una cantidad apreciable de secuencias en las que ellas ríen de buena gana, por el simple hecho de estar juntas. La directora privilegia esas escenas en las que ellas se hacen confidencias, se dan ánimos entre sí, se lamentan, se divierten. Por ejemplo, cuando Dalia, Blanquita y Ana, después de fumar un *carrujito* de marihuana se ayudan a lavar y a tender la ropa. Mucho mayor que las chicas, Blanquita le hace ver a Dalia que seguramente no conoce mucho de la vida de Lala («Ay, hija; seguramente hay cosas de tu mamá que no sabes. Que ni te imaginas. Todos tenemos una vida secreta»). La cámara ilustra el campo de aquella, lo cierra y permite ver la sonrisa de «iluminación», la aceptación comprensiva de la diferencia ante la posibilidad de que su madre pueda ser distinta a lo que ella cree.

De aquí que Novaro construya sus historias a través de universos femeninos, en los que sus integrantes consiguen aceptar la irreductibilidad del Otro¹⁵.

13 Maricruz Castro Ricalde, «El cine de María Novaro y los modelos de representación», *Debate feminista*, año 14, vol. 27, (abril, 2003): 265.

14 Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, 94.

15 La excepción es *El jardín del Edén*, donde hay dos subtramas erigidas a partir de personajes masculinos. Felipe desea cruzar la frontera, pero no se decide a hacerlo. Frank está obsesionado con avistar y escuchar el canto de las ballenas del Mar de Cortés. Estas historias se entrecruzan con las de Jane, Serena y Elizabeth, en una suerte de ensamble coral alrededor de los vasos comunicantes de la cultura de la frontera entre México y Estados Unidos.

Recrea espacios en los que visibiliza las relaciones de identidad entre madres e hijas, «el espacio menos cultivado de nuestras sociedades»¹⁶. En el caso de *Las buenas hierbas*, registra un doble movimiento: el personaje de Lala transforma el rol establecido de la madre sabia, protectora y certera al de una persona que, sin ser vieja, va perdiendo sus capacidades debido al Alzheimer. La madre, sin dejar de ostentar ese título, olvida desde sus grandes conocimientos científicos hasta los nombres de los objetos más sencillos. Ahora es ella quien requiere de cuidados y protección. Por su parte, Dalia expande el horizonte de su identidad como hija al ir más allá de los estereotipos de la dependencia emocional. Es decir, la madre recupera su estatuto de mujer frágil y falible; la hija, una función más vasta debido a que no es más la mera depositaria de afectos, emociones y bienes materiales, desde una perspectiva de minusvalía (como en los estereotipos de la figura de la madre por encima de la hija; está sometida siempre a la autoridad de la madre), sino también la donadora de los mismos. Las verticalidades y horizontalidades de las relaciones filiales se ejercen así en direcciones múltiples, continuas y sujetas a transformarse, según lo requiera cada situación.

Las buenas hierbas es, tal vez, el producto cinematográfico más arriesgado de Novaro hasta el momento. Homo y heterodiegéticamente persigue un lenguaje que violenta el orden simbólico de lo dado y lo dicho, para enunciar de otra manera y, con ello, sustentar nuevas economías de la imaginación. En las líneas anteriores me enfoqué en el tema de la maternidad, mediante el cual la realizadora contribuye a configurar imaginarios que alientan la convicción de que existen otras formas de relacionarse entre las mujeres. Le resta jerarquías a posiciones tan estables como la diferencia de edades, los roles desempeñados (madres e hijas) y el prestigio de los saberes (los académicos y los populares, los occidentales contemporáneos y los ancestrales autóctonos). La desaparición del lenguaje, preludio de una vida que se extingue a consecuencia del Alzheimer, funciona como un recordatorio de la fragilidad de lo construido culturalmente. El filme invita, por una parte, a «escribir para no olvidar»; crear para revelar la heterogeneidad del mundo. Y, por la otra, a re-nombrar como paso inicial para hacer de este un espacio cuya amplitud de márgenes y percepciones sea capaz de albergar tanto a las buenas como a las malas hierbas.

16 Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, 44.

Bibliografía

- CASTRO RICALDE, MARICRUZ. «La incertidumbre de ser madre en *Lola* de Beatriz y María Novaro». En *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa*. Coordinado por Ana Rosa Domenella. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Juan Pablos Editores, 2001, 249-259.
- _____. «El cine de María Novaro y los modelos de representación». *Debate feminista*, año 14, vol. 27 (abril, 2003): 261- 278.
- _____. «De cierta manera, huérfanas: directoras del cine mexicano contemporáneo». En *De cierta manera. Identidades plurales y género en el cine latinoamericano*. Coordinado por Laurence Mullaly y Michèle Soriano. París: Éditions Indigo & Côté-femmes, 2014 (en proceso de impresión).
- IRIGARAY, LUCE. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1992.
- MIRIZIO, ANNALISA. «¿Qué quiere una mujer?: feminismo y crítica del deseo». En *Feminismo y crítica literaria*. Editado por Marta Segarra y Ángeles Carabí. Barcelona: Icaria, 2000, 95-119.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, MARTA y YAYO HERRERO LÓPEZ. «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro». *CIP-Ecosocial. Boletín ECOS 10* (Madrid, 2010). Disponible en línea: <www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/10/ecofeminismo_propuesta_repensar_presente.pdf>. Consulta original: 10 de noviembre 2012. Última consulta: 15 de enero 2014.
- SALETTI CUESTA, LORENA. «Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad». *Clepsydra 7* (Universidad de La Laguna, España, 2008): 169-183.
- SLIPP, DIANE. «Al cine de las mexicanas: *Lola in the Limelight*». En *Redirectin the gaze: Gender, theory, and cinema in the Third World*. Editado por Diana Robbin e Ira Jaffe. Nueva York: State University of New York Press, 1999, 33-66.

Infancia, pobreza y muerte en *El secuestrador* de Leopoldo Torre Nilsson y *Largo viaje* de Patricio Kaulen

EUGENIA GUEVARA¹
(ARGENTINA)

Resumen

Este texto es un análisis comparativo de la película argentina *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson y la chilena *Largo viaje* (1966) de Patricio Kaulen. Ambas centran su relato en niños que viven en condiciones de pobreza y sufren la muerte de un hermano menor: en el primer caso, un bebé es devorado por un cerdo y en el segundo, otro muere al nacer. En su constante desplazamiento, los niños sirven como pretexto para mostrar otros personajes y lugares urbanos. A partir de esos puntos se profundiza en la manera en que las películas construyen al niño y cómo este se inserta en ellas: cuál es su lugar en la historia, el relato y el plano. Interesa cómo es retratada la muerte de un niño frente a otros niños y qué papel cumple la mirada infantil sobre su entorno.

Palabras clave: cine argentino, cine chileno, infancia.

1 Eugenia Guevara es licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y tesista de la Maestría en Estudios en Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Universidad Argentina de la Empresa y de la Universidad de Palermo. Participó en congresos internacionales de cine y teatro en Argentina, Francia, Uruguay y Chile. Periodista cultural, se especializó en cine y publicó en el diario *La Voz del Interior* de Córdoba; el suplemento «NO» del diario *Página 12*; el sitio <www.cineismo.com>, de Buenos Aires, y en las revistas *Toma* y *24 x segundo* de México D.F. Dirige la revista cultural *Ruleta China* desde el año 2007. Actualmente investiga sobre cine argentino de la década del sesenta.

El director argentino Leopoldo Torre Nilsson y el realizador chileno Patricio Kaulen suelen ser señalados por las historiografías de ambos países como figuras clave de un cine de transición hacia los «nuevos cines» argentino y chileno² que explotarían en la década del sesenta. Formados trabajando dentro de la industria, se convirtieron en estilistas y dueños de una sólida obra personal. Más allá de los hechos que los emparentan, interesa realizar una aproximación comparativa a dos películas que dirigieron, con varios puntos de contacto: *El secuestrador* (1958) de Torre Nilsson y *Largo viaje* de Kaulen (1967).

Ambas producciones, de fuerte impronta realista, en diálogo intertextual con *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel —que resulta una referencia ineludible para estas y otras películas latinoamericanas de temática similar³— centran su relato en niños que viven en condiciones de pobreza y sufren la muerte de un hermano menor, lo que constituye un punto de inflexión en la trama: en el caso argentino, un bebé es devorado por un cerdo, y en el chileno, otro muere al nacer. Además, en las dos producciones, los adolescentes llevan a delinquir a los niños y está presente la violencia sexual, entre otras circunstancias compartidas.

Analizaremos cómo estos filmes construyen al niño y cómo lo insertan en la historia, el relato y el plano. Además, indagaremos cómo es abordada la muerte, cuál es el papel de la mirada del niño y cómo puede leerse la relación con los adolescentes, considerando que son su futuro inmediato. Estos temas, y cómo es su tratamiento en estas películas, nos llevan a interrogar qué papel le cabe a la moral en uno y otro filme.

Niños vulnerables protagonistas

Como indican Cavallo y Díaz⁴ con respecto al cine chileno de la década del sesenta, el cine argentino del periodo (así como el boliviano y el brasileño) también exhibió una proporción considerable de películas protagonizadas

2 En el caso argentino, el *nuevo cine* comprende tanto la producción de la denominada «generación del 60», en la que puede incluirse a Torre Nilsson como antecedente, y al cine militante, cuyos principales referentes fueron Cine Liberación (Fernando Solanas y Octavio Getino) y Cine de la Base (Raymundo Gleyzer).

3 Entre muchos trabajos al respecto, puede consultarse desde Eloy Martínez (1961), que compara la película de Buñuel con *El secuestrador*, hasta los más recientes de Spotorno (2001), Vargas Maldonado (2008) y Donoso (2011).

4 Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (Santiago de Chile: Uqbar, 2007), 123.

por niños vulnerables⁵. El concepto de vulnerabilidad está relacionado con el de exclusión social y aunque sea posible identificarlo con la pobreza «incluye también otros elementos como indefensión y exposición al riesgo»⁶.

En el caso de *El secuestrador*, dos hermanos, Pelusa y Gustavo, de unos ocho y seis años, son vulnerables a causa de la pobreza: viven en una casa precaria, no van a la escuela, sus padres son alcohólicos (al parecer desempleados) y están ausentes de la crianza de los niños. Por eso, los hermanos se han hecho responsables del Bolita, un bebé de 9 meses. Vive con ellos la hermana de su madre, la tía Flavia, una adolescente de unos 15 años, quien es, junto con Alberto, su novio y cabecilla de la banda que integran los niños, el único apoyo con el que estos cuentan.

El secuestrador está basado en un cuento de Beatriz Guido que se traspone hacia el final de la película⁷. En él unos chicos juegan a las escondidas en una funeraria y Diego, uno de ellos, se esconde en un pequeño ataúd que minutos después será llevado a la casilla para velar al Bolita. Cuando Diego salga del cajón, Pelusa y Gustavo lo verán sin comprender, ya que la muerte del bebé les ha sido ocultada. Las mentiras posteriores de los adultos los lleva a asociar a Diego con el destino del Bolita y, así, Diego se transforma en el «secuestrador». Entonces, cuando lo encuentran en la calle mientras espera el bus para ir a la escuela, vestido de guardapolvo blanco, comienzan a interrogarlo. Lo siguen y, en la persecución, Diego cae, se golpea la cabeza y muere sin que sus acosadores se den cuenta.

En *Largo viaje*, el niño protagonista de la historia principal —ya que otras historias se cruzan en la ciudad, ligadas por el vuelo de una paloma—, de unos seis años⁸, vive con sus padres y su abuelo en un cuarto de conventillo. Tampoco se lo ve ir a la escuela. Su padre es zapatero y la situación en el ámbito familiar es diferente a la de *El secuestrador*, ya que Kaulen «enfatisa la relación dominante de unión y amor entre los miembros de la familia

5 Además de otras películas realizadas por Torre Nilsson a partir de su colaboración con Beatriz Guido, como *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959), *La terraza* (1963) y *La chica del lunes* (1967), pueden citarse las realizadas por otros directores de la «generación del 60», como Lautaro Murúa (*Shunko*, 1960) o José Martínez Suárez (*Dar la Cara*, 1960). El ejemplo paradigmático es *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio.

6 María Paz Lebrero y María del Pilar Quirós, *Atención a la infancia en riesgo y dificultad social* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2005), 24.

7 El cuento «El secuestrador» fue editado en *Cuentos memorables*, comp. Ossiris Troiani (Buenos Aires: Deucalión, 1955).

8 Este niño tiene para Cavallo y Díaz (2007) unos ocho años, mientras que para Vega (1979), siete. Lo curioso es que Enrique Kaulen, el actor e hijo del director, tenía nueve años al momento del estreno de la película (Silva 1967).

pobre»⁹. Cuando el hermanito que el niño espera nace muerto y se transforma en un «angelito», es velado según la tradición. Su vestimenta incluye un par de alitas necesarias para llegar al cielo, según explica el abuelo. Al día siguiente del velorio, el niño descubre que las alitas han quedado en la casa y se escapa con el objetivo de llevárselas a su hermanito, que su padre ha llevado al cementerio. Ese «largo viaje» que es, según Cavallo y Díaz, «un trayecto espiritual»¹⁰, lo enfrenta a una serie de situaciones u obstáculos que, si bien se prolongan durante largas horas (un día entero y su noche), «en la geografía real de Santiago, no supera las treinta cuadras»¹¹.

¿Cómo son retratados los niños en estas películas? En el caso de *El secuestrador*, Pelusa y Gustavo están bien delineados. Sus padres aparecen pocos segundos, maltratándolos en el claustrofóbico espacio de la casilla. Pasan todo el día en la calle, espacio de libertad y de subsistencia. Y sueñan: Pelusa le habla a Gustavo, antes de dormir, de un tren que ha visto en una juguetería y ambos ven al carrito de hacer dulces, que la española Corvina puede heredarles, como un medio para un futuro mejor.

En el caso de *Largo viaje* coincidimos con Vega en que, como personaje, el niño no tiene valor dramático y que, más que un niño, «es un vehículo del guión, igual que la paloma, para enhebrar las acciones paralelas del relato»¹². Es así que no son desarrollados rasgos de su personalidad, salvo su tenacidad por cumplir la misión de reunir a su hermanito con las alitas. Igualmente tiene en común con los niños de *El secuestrador* que pasa gran parte del tiempo en la calle.

Hay un rasgo moderno, que estas películas comparten, que combina la acción de «mirar» con el recorrido de espacios exteriores. Se trata de la figura del «vagabundo», relacionada con la esencia misma del niño, porque este es «inapresable, vagabundea por instinto y escapa a las determinaciones del pensamiento racional»¹³. Según Deleuze, «en el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero esta lo capacita más para ver y para oír»¹⁴. Así, estos niños caminan por la ciudad, «ven y oyen»: por ejemplo, en

9 Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno* (Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1979), 129.

10 Recuerda al episodio «Yo tenía un camarada» (1964), del largometraje *Érase un niño, un guerrillero, un caballo...* (1967, 80', 35 mm, b/n) de Helvio Soto, en el que un niño recorre la ciudad buscando flores para colocar en la tumba de su amigo.

11 Cavallo y Díaz, *Explotados y benditos*, 66.

12 Vega, *Re-visión del cine chileno*, 134.

13 Maite Alvarado y Horacio Guido, *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia* (Buenos Aires: La Marca, 1993), 6.

14 Gilles Deleuze, *La imagen tiempo* (Buenos Aires: Paidós, 1987), 14.

El secuestrador, cuando inspeccionan la *kermesse* que planean robar o van al río a cazar ranas o intentan vender figuras pornográficas en la calle, y en *Largo viaje*, en todos los lugares que el niño transita, las calles del centro de Santiago, la Vega Central o el río Mapocho, entre otros.

Sin embargo, hay diferencias. Como indica Vargas Maldonado, en *Largo viaje*, el personaje «es puro y mira sin ninguna malicia, con ojos inocentes y admirados. Su itinerario de iniciación y descubrimiento no tiene nada que ver con la subsistencia, tampoco se ve contaminado por el ambiente que lo rodea y tiene un final feliz»¹⁵. En *El secuestrador*, y pese a que los niños ven al cerdo comiendo al bebé y a Diego caer y golpearse la cabeza, no saben. Estamos de acuerdo con Cerdá cuando afirma que «conservan su ingenuidad incluso matando; desconocen que lo han hecho, de allí que permanezca vigente la posibilidad de creer en el futuro»¹⁶. Si bien en ambos filmes los niños ven la maldad, el protagonista de *Largo viaje* no se contamina, mientras que los de *El secuestrador* ya están corrompidos y «ven» el horror cotidiano con una mirada anestesiada.

En relación con el punto de vista, en el caso de *El secuestrador*, el relato está focalizado en Gustavo y Pelusa en la mayor parte del filme y, en ocasiones, lo hace en los adolescentes Flavia y Alberto. En el caso de *Largo viaje*, a partir de una planificación en la que abundan los planos generales, picados y cenitales, y movimientos de cámara descendentes y ascendentes, consideramos que es evocada una presencia narradora superior, quizá una presencia divina o incluso la visión del «angelito» que vela por su familia desde el cielo. Esta focalización se remarca al inicio y al final del filme con la presencia de las palomas y queda en evidencia en la secuencia en que el protagonista vagabundea por las calles del centro mirando vidrieras y carteles. La secuencia abre con un plano picado sobre el niño. Un *zoom out* hasta un gran plano general lo invisibiliza entre la gente. A partir de allí, son alternados primeros planos de él mirando, con tomas de la ciudad cámara en mano, desde su punto de vista. La secuencia finaliza con un picado similar al inicial, con el movimiento inverso, y refuerza la idea de un narrador que todo lo sabe, ubicado en las alturas, que momentáneamente ha descendido a mirar el mundo a través de los ojos del niño.

15 Juan Carlos Vargas Maldonado, «Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)», tesis doctoral (2008), 87

16 Marcelo Cerdá, «Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social». En Una historia del cine político y social en la Argentina (1896 - 1969), eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), 27.

La muerte y el futuro

La película de Torre Nilsson anticipa desde el comienzo la muerte del Bolita, cuando la banda de niños roba de noche una estatua de mármol y Gustavo lo tiene en brazos. Cuando finalmente sucede, también es de noche. Alberto sale con Flavia al centro y su plan es, luego, llevarla al cementerio para consumar su relación sexual en un mausoleo que le ha alquilado al cuidador. Pelusa y Gustavo van a cazar ranas al río, con el Bolita, a quien dejan en la orilla. Mientras cazan, se ve un cerdo en primer plano acercándose al bebé. Se escuchan gritos. Y desde el punto de vista de los chicos, vemos, en la profundidad de campo, al cerdo mordiendo al bebé que llora. Corren, alejan al cerdo, recogen al bebé que sangra y salen llamando a Flavia que, en ese momento, es violada por unos hombres que han dejado inconsciente a golpes a Alberto, en el cementerio.

En *El secuestrador* la muerte no se nombra, menos frente a los niños. El pastor protestante Patrick¹⁷ les miente: les dice que a Bolita lo van a curar, que dormirá y despertará en un hermoso jardín. Explica que un chico, Diego, ha venido a llevarlo al hospital, donde no lo pueden ver porque está como «secuestrado». Flavia les dice que está en Mar del Plata. Y cuando, en la secuencia siguiente, Gustavo y Pelusa ven a Diego en la parada del bus, lo siguen, lo alcanzan, lo zamarrean y le preguntan por el Bolita y el niño les dice la verdad: «Pero si no fue a ningún hospital, ese chico estaba muerto, muerto, se lo comieron los chanchos», Pelusa y Gustavo no le creen. Lo insultan, lo empujan y lo matan. En el plano final, ven pasar al cortejo de Diego sin saber que es él, y bromean: «Ese sí que está bien muerto». La negación de la muerte es algo dominante en *El secuestrador*: la ocultación de los adultos frente a los niños, los niños no pueden verla aunque suceda delante de sus ojos y el pastor Patrick niega la muerte de su hijo. Resulta llamativa, en ese marco, la alusión a la poliomielitis en el diálogo entre los niños y Patrick, ya que un par de años antes del estreno de la película, la Argentina había sufrido un brote de esta enfermedad que, en unos meses, provocó la muerte de unos dos mil niños.

Con respecto a *Largo viaje*, se festeja el hecho de que el «hombrecito» que anunció la partera, sea finalmente un «angelito». El «velorio del angelito», práctica extendida en Latinoamérica desde los tiempos de la Colonia, incluye rezos, comida, bebida, canto y baile. El niño es maquillado y vestido de blanco, y ocupa una mesa, iluminado con velas. Como el consuelo de los padres es la creencia de que el alma del angelito va al cielo, el dolor se transforma en festividad¹⁸.

17 Que ha sido expulsado de la Iglesia por haber asesinado a su hijo.

18 Ángel Cerutti y Alicia Martínez. «El “velorio del angelito”. Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, trasplantada en el territorio del Neuquén (1884-1930)». *Scripta Ethnologica* XXXII (2010): 11.

La película de Kaulen recrea el velorio con una gran multiplicidad de planos, desde distintos puntos de vista. La presencia del «angelito» se construye primero a partir de la importancia dada al fuera de campo, donde está ubicado y hacia donde todos miran. En escorzo, una porción de una de las alas es el primer indicio de su presencia. Luego, en un instante de silencio, tras un salto de eje, la cámara enfoca desde atrás del abuelo y el niño y a lo lejos, en la profundidad de campo, se avizora al «angelito», lo que marca una similitud con *El secuestrador*, ya que ambas películas optan por observar la muerte de lejos, en el fondo, para luego acercarse a ella. La diferencia, una vez más, es que nunca vemos a Bolita muerto, de la misma manera que no lo ven Pelusa y Gustavo; mientras que en *Largo viaje*, Kaulen insiste en penetrar en la imagen del «angelito»: un *travelling* hacia adelante permite verlo en detalle. Entonces, planos de los deudos, los cantores y el «angelito», sumado a una serie de canciones repetidas, van creando un *crescendo* insoportable de música, alcohol, sensualidad y manoseos. Esta secuencia, con un montaje casi rítmico, digitado por rezos y cantos, unifica en la celebración la vida con la muerte; o más bien, demuestra cómo la muerte puede ser motivo de festejo.

Por último, quisiéramos referirnos brevemente a la presencia de los adolescentes en estas películas. En una y otra, empujan a los niños a robar, porque necesitan de sus cuerpos diminutos para entrar a lugares complicados donde está el botín. En *El secuestrador*, Gustavo no tiene ningún reparo en hacerlo, es evidente que lo hace a diario, y que robar es igual a vender o a jugar. En *Largo viaje*, el niño se resiste y solo accede cuando le arrebatan sus alitas, con el fin de recuperarlas. También en ambos filmes las adolescentes son víctimas de la violencia sexual: Flavia es violada por dos hombres en *El secuestrador*, cuando está por perder la virginidad con su novio. En *Largo viaje*, un grupo de chicas se reúne con los chicos que han robado, bajo el puente a orillas del Mapocho. Allí irrumpe otra banda de adultos y uno de sus integrantes quiere violar a la que está con el líder, pero no lo logra porque el adolescente lo golpea. En la película de Torre Nilsson, los adolescentes marginales son —como los niños— indefensos y víctimas de la maldad del mundo, mientras que en la película de Kaulen pueden tener posibilidades de defenderse y salvarse. Con esto no es desatinado leer que el futuro de los protagonistas de *El secuestrador* se avecinaba mucho más oscuro que el futuro del niño de *Largo viaje*.

Consideraciones finales

La infancia vulnerable es central en ambas películas. Los niños de Torre Nilsson son más complejos y es posible leer en ellos el «misterio impenetrable»¹⁹ del

19 André Bazin, *Qu'est ce-que le cinema?* (París: Cerf, 2002), 205.

rostro del niño neorrealista. Corrompidos por una dura realidad, aunque miran el mundo que los rodea, son incapaces de reaccionar frente al horror. Para ellos es natural. Desde que fue estrenado *El secuestrador*, y durante décadas, críticos y estudiosos han remarcado la maldad de estos niños. Sin embargo, no creemos que sea así, sino más bien, como indica una de las críticas (diario *La Nación*), consideramos que habitan «un mundo anterior a toda distinción entre el bien y el mal»²⁰. Por el contrario, el niño de Kaulen es puro, bueno y permanece a salvo a pesar del horror. Estas abismales diferencias llevan a preguntarnos por la cuestión moral, rectora de *Largo viaje*, y que en *El secuestrador* está ausente, ya que es imposible discernir en ella el bien y el mal.

También es distinto, como hemos visto, el tratamiento de la muerte. En *El secuestrador* está negada y oculta. En *Largo viaje*, se festeja. Una explicación posible, en relación al aspecto moral que hemos citado, es la fe religiosa. El hecho de que *Largo viaje* sea considerada «la película más cristiana en la historia del cine chileno»²¹ podría abonar una interpretación en este sentido. Cavallo y Díaz sostienen que la historia de la película se desarrolla en tres días porque ese es el tiempo de la pasión cristiana. Curiosamente, *El secuestrador* también ocurre en tres días, pero sería arriesgado hacer una lectura similar, porque salvo el pastor Patrick, que se refiere de forma velada y metafórica al Paraíso, la fe religiosa está ausente del filme, sobre todo en relación con la muerte.

Otra circunstancia que apoya estas ideas es el hecho de que *El secuestrador* esté focalizada en los niños, con lo que la afirmación de Couselo (1974) de que Torre Nilsson ve a la infancia desde el punto de vista del niño adquiere gran validez; mientras que *Largo viaje* está narrada desde un punto de vista omnisciente que, se remarca, proviene desde lo alto.

Más allá de las diferencias, es destacable el estilo de ambos filmes que, además de un tratamiento exquisito de la imagen, cuentan con una musicalización de vanguardia (en el caso argentino de Juan Carlos Paz, y en el chileno, de Tomás Lefever), lo que las transforma en obras de arte, expresión de los universos de sus autores, mucho más que documentos de la realidad social.

20 Publicada el 26 de septiembre de 1958, sin firma. Es probable que su autor fuera Tomás Eloy Martínez, ya que era el crítico del diario en ese momento. Además, las ideas en ese texto son similares a las de Eloy Martínez en *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino* (1961).

21 Cavallo y Díaz, *Explotados y benditos*, 113.

Bibliografía

- ALVARADO, MAITE y HORACIO GUIDO. *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires: La Marca, 1993.
- BAZIN, ANDRÉ. *Qu'est ce-que le cinema?*. París: Cerf, 2002.
- CAVALLO, ASCANIO y CAROLINA DÍAZ. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Uqbar, 2007.
- CERDÁ, MARCELO. «Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social». En *Una historia del cine político y social en la Argentina (1896 - 1969)*. Editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- CERUTTI, ÁNGEL y ALICIA MARTÍNEZ. «El “velorio del angelito”. Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, trasplantada en el territorio del Neuquén (1884-1930)». *Scripta Ethnologica* XXXII (2010). Disponible en línea en <www.redalyc.org/articulo.oa?id=14815618001>. Consulta original: 8 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- COUSELO, MIGUEL ÁNGEL. *Leopoldo Torres Ríos, un cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- DELEUZE, GILLES. *La imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- DONOSO PINTO, CATALINA. «Niños en las calles: el cine como dispositivo de traducción del movimiento». *Comunicación y Medios* 24 (Universidad de Chile, 2011): 171-187.
- ELOY MARTÍNEZ, TOMÁS. *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- GAUDREAU, ANDRÉ y FRANCOIS JOST. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- LEBRERO, MARÍA PAZ y MARÍA DEL PILAR QUIRÓS. *Atención a la infancia en riesgo y dificultad social*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2005.
- MOUESCA, JACQUELINE y CARLOS ORELLANA. *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2010.
- OSSA, CARLOS. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú Limitada, 1971.
- SILVA, MARIANO. «Crítica de *Largo viaje*». *Ecran* 1906 (15 de agosto, 1967).
- SPOTORNO, RADOMIRO. *50 años de soledad. De Los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios (2000). Infancia y juventud marginales en el cine iberoamericano*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- VARGAS MALDONADO, JUAN CARLOS. «Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)». Tesis doctoral, 2008. Disponible en línea en <http://digitool-uam.greendata.es/exlibris/dt/d3_1/apache_media/L2V4bGlicmlzL2RobC9kM18xL2FwYWNoZV9tZWRpYS8xNDgwNQ==pdf>. Consulta: diciembre de 2013. También en <www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/numeros-antiores/110>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- VEGA, ALICIA. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1979.

Travesía II: Estéticas y tránsitos transdisciplinarios

De la *fotografía de atracciones* al *cine de atracciones*. El uso de la imagen como dispositivo de lo espectacular

ANDREA CUARTEROLO¹
(ARGENTINA)

Resumen

Más allá de sus capacidades documentales o artísticas, la fotografía tuvo —desde sus inicios— una marcada y sostenida tendencia hacia la creación de ilusiones. Mediante el estudio de las diversas técnicas y procedimientos ligados a lo espectacular, en este ensayo ponemos en evidencia cómo la fotografía mostró en sus orígenes un devenir sumamente similar al que luego veremos manifestarse en el cine.

Palabras clave: cine de atracciones, fotografía de atracciones, precinematografía

1 Licenciada en Artes Combinadas y doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Conicet y del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Ha publicado diversos ensayos sobre historia de la fotografía y del cine argentino en libros y revistas especializadas del país y del exterior y es autora del libro *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)* (2013), que estudia las influencias de la fotografía en sus técnicas y formatos más ligados al espectáculo en la cinematografía del período silente. Es subdirectora de la revista *Imagofagia* y miembro del comité directivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía y de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Asaeca). Su más reciente proyecto de investigación aborda el papel de la fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX.

Frank Kessler² sugiere que los primeros años del cine pueden dividirse en dos etapas, caracterizadas por su particular funcionamiento del dispositivo cinematográfico. Por un lado, un primer período de novedad tecnológica, determinado por la emergencia del cine como *dispositivo espectacular*, en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución constituyen el plato principal del espectáculo filmico. Por el otro, una segunda etapa caracterizada por un predominio del cine como *dispositivo de lo espectacular*, donde las atracciones, materializadas en forma de trucajes, movimientos de cámara, montaje o puesta en escena, son las estrellas.

Teniendo en cuenta esta idea, proponemos plantear para la fotografía una periodización similar. Si, en un principio, la perfección icónica del proceso fue suficiente para maravillar a los consumidores que asistían al estudio fotográfico casi como a un espectáculo de magia, con el tiempo fue necesario que lo representado en sí se convirtiera en atracción. Hacia 1860, la foto papel amplió el mercado a sectores hasta entonces marginados y los fotógrafos se encontraron frente al desafío de atraer a ese público renovado con técnicas e ideas que le devolvieran a la fotografía algo de su mágico estatus inicial. Podemos hablar entonces de una *fotografía de atracciones* que precedió y anticipó al *cine de atracciones* y que, como veremos, compartió con él características técnicas, estéticas, temáticas e ideológicas. En efecto, al analizar la producción de este período, es posible constatar que los primeros cineastas no hicieron más que retomar ese interés por maravillar al espectador mediante las cualidades intrínsecas de la imagen que ya estaban presentes en sus antepasados fotográficos. Algunas de las técnicas adoptadas en esta etapa buscaron explotar las potencialidades espectaculares del medio, acercándolo en ocasiones a la ficción gracias a una serie de procedimientos manipuladores de la imagen; otras, simplemente tenían como objetivo perfeccionar el realismo de lo representado, con la esperanza de renovar el asombro de los consumidores. En este trabajo nos concentraremos en tres de esas técnicas, que tuvieron una sostenida productividad tanto en el campo fotográfico como cinematográfico: el coloreado, la tridimensionalidad y el viñeteado.

El color como atracción

Los primeros intentos por dotar de color a la superficie sensible se remontan a la etapa pionera del daguerrotipo. En un principio, como sucedió luego

2 Frank Kessler, «La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire», *Cinemas*, vol. 14, núm. 1 (Canadá, 2003): 21-34.

con el cine, la inexistencia de métodos químicos de coloreado obligó a los fotógrafos a recurrir al iluminado manual. Con la aparición de la fotografía en papel, esta técnica se hizo aún más popular y alcanzó nuevos niveles de sofisticación, convirtiendo al color en un valor demandado por la creciente clientela. Pero el coloreado manual tuvo su verdadero auge con el advenimiento de los procesos fotográficos más vinculados al espectáculo, como la estereoscopia y la linterna mágica. Estas imágenes, estrechamente ligadas a la construcción de ficciones en serie, fueron terreno fecundo para la experimentación con el color.

Entre los ejemplos más bellos de este tipo se destacan los *tissues*, manufacturados en Francia desde mediados del siglo XIX y rápidamente popularizados a nivel mundial gracias a sus espectaculares efectos visuales. Inspirados en el diorama de Daguerre, los *tissues* eran vistas estereoscópicas realizadas sobre papeles albuminados muy finos que, al ser iluminadas por el dorso, adquirirían mágicamente color. Para incrementar aún más su espectacularidad, en ocasiones se realizaban pequeñas perforaciones en los puntos correspondientes a las luces altas (estrellas, faroles, llamas) para crear exquisitos efectos luminosos. Como sugiere Ray Zone³, la técnica utilizada en los *tissue* preanunció varios procedimientos fílmicos, tales como el *dissolve* o las aceleraciones fotográficas utilizadas para pasar rápidamente de una imagen diurna a una nocturna.

Hacia mediados del siglo XIX, comenzaron a aparecer una serie de técnicas fotográficas que hicieron posible el coloreado químico, pero monocromático, de la imagen. El más difundido de estos procesos en Argentina fue la copia al carbón. Este procedimiento, introducido a fines de 1860 por Alphonse Poitevin, consistía en el recubrimiento del papel fotográfico con una emulsión de gelatina en la que había partículas de carbón u otro pigmento coloreado en suspensión y que permitía virar la imagen a casi cualquier color de la escala cromática. Otro sistema para obtener imágenes color ensayado por los fotógrafos locales fue el cianotipo. Esta técnica, inventada por John Herschell en 1842, estaba basada en la fotosensibilidad de las sales férricas y, contrariamente a las copias al carbón, solo permitía obtener imágenes de color azul. Este pigmento poco convencional, sobre todo para el retrato, hizo que el procedimiento tuviera escasa aceptación entre el público de la época. Sin embargo, su simplicidad, su gran estabilidad y sobre todo su bajo costo produjeron hacia fines del siglo XIX un resurgimiento del proceso.

La copia al carbón y el cianotipo permitían un virado uniforme del color, pero no fue hasta la aparición del autocromo Lumière, a principios del siglo

3 Ray Zone. *Stereoscopic cinema and the origins of the 3-D film* (Kentucky: University Press of Kentucky, 2007).

xx, que fue posible reproducir químicamente en la imagen toda la riqueza de la paleta cromática. Patentada en 1903, esta fue verdaderamente la primera técnica viable de fotografía color. En Argentina fue inmensamente popular en el ámbito *amateur*, sobre todo en la prestigiosa Sociedad Fotográfica de Aficionados, cuyos miembros la practicaron con asiduidad.

Al igual que los fotógrafos, los primeros cineastas debieron recurrir al coloreado manual, utilizando poderosas lupas y diminutos pinceles que facilitaban esta labor artesanal. Con el tiempo, la necesidad de estandarizar la calidad de los productos y asegurar una regularidad comercial obligó a estos profesionales a idear formas más prácticas y rápidas de trabajo. Fue entonces que surgió una serie de sistemas de virado monocromático de la película, similares a los de las copias al carbón, que por primera vez posibilitaron una cierta estandarización y comercialización masiva del filme coloreado. Es difícil precisar cuándo estos métodos cobraron vigencia pero, en líneas generales, puede afirmarse que entre 1900 y 1907 tuvieron una utilización más bien ocasional, y desde 1908 hasta 1928 se generalizaron de modo que se llegó a alcanzar al 85% del material producido durante la etapa silente. Aunque en Argentina se ha perdido un 90% de los filmes de este período y actualmente es muy difícil acceder al material original de nitrato, es sabido que el uso del color fue una práctica bastante difundida desde los mismos inicios del medio.

Ya en 1901, son exhibidas en el Salón Teatro una serie de películas en colores, iluminadas a mano por José Sainz Camarero, un pintor español radicado en Buenos Aires desde fines del siglo XIX y especializado en la realización de retratos sobre vidrio⁴. Sin embargo, este tipo de iluminado manual, que requería de una especialización técnica poco frecuente para los cineastas locales, fue sobre todo una rareza esporádica. Revisando el escaso porcentaje de filmes existentes de este período, podemos constatar que predominan, en cambio, los virados realizados mediante el proceso de entintado, logrado mediante la aplicación de un barniz color sobre la emulsión filmica, o sumergiendo la película en una solución acuosa mezclada con un agente colorante.

La presencia de este método en numerosas películas de ficción de esta etapa apoya la teoría, bastante generalizada, de que el color en el cine fue utilizado principalmente por sus connotaciones dramáticas, atmosféricas o psicológicas. Así, el azul estaba asociado a la oscuridad, la noche, la lluvia o el mar; el verde, al mundo natural; el rojo, al fuego y la violencia; el amarillo, a la luz artificial, etcétera. Filmes como *Hasta después de muerta* (1916, 70 min., 35 mm., b/n con virados) de Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche o *Mi alazán tostao* (1923, 44 min., 35 mm., b/n con virados) de Nelo

4 Véase por ejemplo Carlos Barrios Barón, «Iniciación del cine amateur», *Fotocámara-Cinecámara* 100 (Buenos Aires, 1956): 124-125 y 135.

Cosimi recurren a virados azules para las escenas nocturnas, mientras que la escena final de *El último malón* (1918, 60 min., 35 mm., b/n con virados) de Alcides Greca incluye el incendio de un rancho en el que fue usado un virado rojo para representar el fuego.

Sin embargo, existen varias razones por las que esta teoría por sí sola no alcanza a dar cuenta del complejo fenómeno del coloreado filmico. En primer lugar porque, como afirma Paolo Cherchi Usai⁵, no había ninguna codificación escrita sobre la simbología cromática ni existía un consenso general entre el público sobre el significado de cada color, que variaba en ocasiones con cada película. En segundo lugar, porque la misma diversidad cromática fue explotada en numerosos filmes de no ficción, que no necesitaban necesariamente de subrayados dramáticos, como *Terre Magellaniche* (1915-1930, 116 min., 35 mm, b/n con virados) de Alberto De Agostini o *En el infierno del Chaco* (1932, 60 min., 35 mm, b/n con virados) de Roque Funes, e incluso en noticiarios como el *Film Revista Valle*. Es más acertado, entonces, afirmar que el color tuvo en el cine propósitos más similares a los de la fotografía, como la búsqueda de un mayor realismo en la representación o la necesidad de incluir nuevos recursos espectaculares para captar la atención del público.

La tridimensionalidad como atracción

En esencia una representación bidimensional de un sujeto, objeto o espacio tridimensional, la fotografía, al igual que el cine, buscó desde sus orígenes recuperar esa tercera dimensión perdida. Los primeros ensayos en torno a este objetivo preceden por años a la invención del medio y fueron parte integral de algunos de los espectáculos ópticos más difundidos durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, no fue hasta la invención de la fotografía en 1839 que estos experimentos encontraron una utilización práctica e, involuntariamente, espectacular. En ese proceso fue fundamental el físico escocés David Brewster, quien descubrió que al tomar dos fotografías ligeramente diferentes de una misma escena con una cámara de lentes gemelos situados a una distancia similar a la que separa a los ojos, se lograba un efecto de relieve si se las observaba con un dispositivo adecuado para fusionarlas. Uno de estos dispositivos le fue obsequiado a la reina Victoria en la Exposición Universal de Londres de 1851, otorgándole una inusitada publicidad al invento, cuya demanda creció aceleradamente.

Los fotógrafos pronto encontraron una lucrativa veta comercial en la producción de retratos, imágenes eróticas y vistas estereoscópicas.

5 Paolo Cherchi Usai, *Silent cinema. An introduction* (Londres: BFI, 2000).

El daguerrotipista Juan Camaño fue uno de los introductores del sistema en la Argentina. Sus imágenes causaron tal revuelo en la aristocracia porteña, que el diario *El Pueblo* publicó una nota alusiva destacando la perfección icónica del procedimiento y manifestando su sorpresa al comprobar «que no es una superficie plana la que se contempla [sino] la naturaleza con todos sus relieves, con toda su admirable verdad»⁶.

La verdadera explosión del mercado estereoscópico ocurrió, no obstante, con la llegada de la foto papel y con la intervención del escritor estadounidense Oliver Wendell Holmes, que diseñó un visor económico y de fácil manipulación, que para fines del siglo XIX había conseguido una difusión doméstica hoy solo comparable a la de la televisión. La estereoscopia fue concebida por la sociedad de la época como una forma de «visión perfecta» y las miles de imágenes de paisajes y tierras lejanas convirtieron al medio en una suerte de dispositivo virtual para explorar el mundo.

En poco tiempo, sin embargo, los géneros abordados se diversificaron enormemente. William Darrah⁷ realizó una exhaustiva catalogación de las materias representadas por la estereografía, reuniendo más de setenta y cinco temas, entre los que destacan la arquitectura, la imaginería erótica, la literatura, las guerras y desastres naturales, las expediciones y los medios de transporte, entre otros. Es posible constatar que la mayoría de estos tópicos fueron retomados y popularizados luego por el cine. Como sugiere Annette Michelson, el número de filmes producidos durante los primeros quince años del medio «es infinitesimal comparado con el vasto número de vistas estereoscópicas [...] realizadas en el mismo período. Sin embargo, la similitud de los géneros principales de ambos medios es sorprendente, y ofrece una convincente evidencia de la relación de imitación que existió por bastante tiempo entre los cineastas y la industria fotográfica comercial»⁸.

La estereoscopia tuvo una era dorada entre 1850 y 1870, pero luego experimentó un considerable período de declive debido a una confluencia compleja de factores, entre los que están la inevitable saturación del mercado, el aburrimiento de los consumidores, la falta de estandarización en los formatos de las vistas, que muchas veces las hacían obsoletas para gran número de visores domésticos, y el crecimiento de la fotografía *amateur*, que desvió el interés de los aficionados hacia otros procesos y técnicas. Hacia 1890, sin

6 Citado en Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el s. XIX* (Buenos Aires: autoedición, 1986), 51.

7 William Darrah, *The world of stereographs* (Gettysburg: Darrah Publisher, 1977).

8 Annette Michelson, *The art of moving shadows* (Washington: National Gallery of Art, 1989), 39.

embargo, gozó de un inusual renacimiento, que duró al menos hasta 1914, y superó en importancia a su primer período de auge. Fue fundamental en este proceso la emergencia de nuevas compañías productoras, como Underwood & Underwood o Keystone Views Company, que adoptaron novedosos métodos de publicidad, distribución y venta, llegando a mercados inexplorados en todo el mundo. Estas empresas lograron enfocar el negocio estereoscópico hacia el ámbito educativo, constituyéndose en verdaderos emporios, especializados en imágenes didácticas. Tanto Underwood como Keystone enviaron corresponsales a la Argentina para producir vistas que luego fueron comercializadas regional y globalmente. La técnica fue practicada también por varios fotógrafos locales, entre ellos Cesare Rocca, quien realizó diversas imágenes de este tipo durante la Exposición Nacional de Córdoba en 1871.

La fotografía estereoscópica, como técnica fundada en un carácter corporal o anatómico del espectador, que requería de dispositivos de visualización especiales, inauguró un nuevo proceso perceptivo que involucraba simultáneamente ojos y cuerpo. Estas técnicas demandaban una respuesta activa, incluso física, del espectador que se volvería cada vez más inaceptable con la consolidación del «cine de integración narrativa», pensado para un público más bien pasivo que no cuestionaba los artificios propios del proceso constructivo de la imagen.

Sin embargo, ese contacto interactivo que proponían los diferentes sistemas estereoscópicos fue un elemento integral de la cinematografía de atracciones. Aun antes de que las condiciones técnicas para la obtención de imágenes tridimensionales en movimiento estuvieran dadas, el cine retomó algunas de las búsquedas iniciadas por la fotografía e intentó explotar las sensaciones de profundidad y perspectiva mediante tomas oblicuas y movimientos acelerados hacia o en dirección opuesta a la cámara. Los desfiles y procesiones, un tema típico de las primeras actualidades, eran filmados generalmente con puntos de cámara diagonales, que acentuaban la profundidad de campo y el efecto de perspectiva. Algunos de los primeros filmes argentinos como *Visita de Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional* (1901, 1 min. 23 seg., 35 mm, b/n) de Lepage y Cía, o *Entierro del Gral. Mitre* (1906, 2 min., 35 mm, b/n) de Lepage y Cía. incluían tomas de este tipo que jugaban con los diferentes niveles del plano.

El llamado *efecto tren* fue otro de los procedimientos utilizados para transmitir la sensación de tridimensionalidad. Basado en la célebre y repetida anécdota de un grupo de espectadores atemorizados que huyen de la sala cinematográfica durante una de las primeras proyecciones de *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) de los hermanos Lumière, este efecto ha sido referido

por numerosos autores como *el mito fundacional del cine*. La presencia de objetos moviéndose velozmente hacia la cámara fue un elemento clave del *cine de atracciones* que buscaba despertar en el espectador sensaciones de asombro y *shock*. Vistas como *La llegada del tren de La Plata a Saladillo Norte* (ca. 1911, 1 min., 16mm, b/n), de la Casa Lepage de Max Glücksmann, intentaron transmitir a nivel local las mismas sensaciones producidas por el célebre filme de los Lumière. Sin embargo, como sugiere Ray Zone (2007), fue el movimiento de la cámara en sí el que acrecentó lo que los catálogos cinematográficos de la época describen como *efecto estereoscópico*. Los medios de transporte fueron un tema privilegiado en los inicios del cine y las tomas realizadas desde diferentes vehículos, como las incluidas en tempranos filmes locales como *Ferrocarril Trasandino* (1902, s/d, 35mm, b/n) de Lepage y Cía, o *Nobleza Gaucha* (1915, 63 min., 35mm, b/n) de Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche resultaron un recurso sencillo y efectivo para acrecentar la sensación de tridimensionalidad.

Paulatinamente, estos procedimientos filmicos comenzaron a ser combinados con una serie de avances técnicos en materia de cámaras y proyectores, que permitieron obtener en forma efectiva las primeras imágenes tridimensionales en movimiento. Aunque es un punto absolutamente olvidado por la historiografía local, el cine argentino mostró una temprana preocupación por el desarrollo de imágenes tridimensionales. Ya en 1897, Manuel Devoto, Santiago de Tojar y Eustaquio Pellicier patentaron el *estereobioscopio*, un dispositivo para proyectar fotografías animadas con relieve sobre placa de cristal. Aunque el invento probablemente nunca fue puesto en práctica, unos años después es posible encontrar en las publicaciones especializadas evidencia de una sostenida difusión de técnicas similares a nivel local. En efecto, en noviembre de 1924, una insólita nota aparecida en *La Película* informa:

A los señores de la Intendencia nada se les escapa tratándose de cobrar impuestos. Así, advirtiendo que en los anteojos que se distribuyen al público en los teatros y cines en los que se proyectan sombras en relieve, algunas casas comerciales hacían propaganda, han resuelto fijar un impuesto que, de acuerdo con el artículo 2 de la ordenanza respectiva, se cobrará en la siguiente forma: A los locales inscriptos en primera categoría, 10 pesos; segunda categoría, 7 pesos; tercera, 5; cuarta, 3; quinta, 1.50 pesos, y 10 pesos por día y repartidor a aquellos locales públicos para cuyo acceso no se cobre entrada (café, restaurantes, confiterías, etc.)⁹.

9 «Se pone un impuesto a los anteojos para ver sombras en relieve», *La Película*, Buenos Aires, Argentina, núm. 424, 6 de noviembre de 1924, 13.

Si bien la nota no menciona la procedencia de los filmes proyectados, otro artículo publicado en esa revista en el curso del mismo año sugiere que los cineastas vernáculos estaban ensayando por su cuenta con el cine estereoscópico: «Marcelo Corbicier, el innovador del prólogo viviente [...] se propone editar una nueva cinta en la que se incluirán escenas con vistas al efecto conocido por sombras en relieve. Este procedimiento es seguro que lo aplicará a la cinta *Facundo Quiroga*»¹⁰. No hemos encontrado en los años siguientes nuevas menciones a la labor iniciada por Corbicier ni a su filme, que parece no haberse realizado. Sin embargo, teniendo en cuenta que a nivel mundial fue producido en esta etapa solo un puñado de filmes tridimensionales, este dato, que sugiere al menos una incursión local en el campo del cine estereoscópico, es un punto que merece una investigación más profunda.

Más allá del realismo. Las manipulaciones de la imagen como atracción

Si los múltiples ensayos para dotar de color y volumen a la imagen buscaban maravillar mediante el perfeccionamiento de las capacidades miméticas del medio, otra gran parte de los recursos adoptados en esta etapa estuvieron basados en una serie de manipulaciones visuales que, lejos de proponer una representación fiel de la realidad, se acercaron a la ficción, preanunciando técnicas y procedimientos retomados poco después por el cine.

El primer plano fue infrecuente durante los primeros años de la fotografía. A las limitaciones tecnológicas del dispositivo se sumaba el deseo, muy vigente por ese período, de acercar el nuevo medio a artes legitimadas como la pintura, donde las fragmentaciones y ampliaciones extremas del cuerpo resultaban aún inconcebibles. Sin embargo, con el advenimiento de la fotografía papel y la masificación del mercado fotográfico, los retratistas comenzaron a explorar nuevos métodos para embellecer la imagen y ofrecer opciones que les garantizaran competitividad comercial. El *viñeteado* fue una técnica muy popular a partir de 1860, que puede considerarse como precursora ideológica del primer plano. En términos fotográficos, una viñeta es una imagen que funde gradualmente a blanco o negro hacia los bordes, permitiendo ocultar el fondo, aislar el rostro y convertirlo en el punto focal del retrato. Este efecto se lograba en la toma mediante la utilización de una máscara, generalmente oval, del mismo color que el fondo, colocada muy cerca de la lente, o en la fase de copiado mediante una técnica similar, que

10 «Una cinta de Corbicier para lentes prismáticos», *La Película*, Buenos Aires, Argentina, núm. 427, 27 de noviembre de 1924, 17.

permitía enmarcar el rostro dentro de una variedad de formas prediseñadas. El uso de viñetas fue también un recurso sumamente explotado por el cine silente. Dentro de las múltiples variantes posibles, el cierre y la apertura en iris estuvieron entre las elecciones más populares y, como en el caso de los viñeteados fotográficos, algunos autores las consideran el principal precedente del primer plano cinematográfico, pues eran utilizadas para aislar personajes u objetos en planos de conjunto.

Como sugiere Tom Gunning (2006), el cine de atracciones no utilizó el primer plano como signo de puntuación narrativa, como el cine posterior, sino que lo adoptó por su potencial espectacular y exhibicionista. Las viñetas tuvieron, sin embargo, otra importante función en la producción visual de este período, relacionada con la adopción de puntos de cámara subjetivos. Es frecuente encontrar, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, una gran variedad de fotografías que simulan estar tomadas a través de binoculares, cerraduras, lupas, telescopios y otros dispositivos ópticos y que, usando viñetas con estas formas particulares, aíslan lo representado para mostrarlo por medio de una suerte de toma subjetiva, sugiriendo la presencia de un ojo en perspectiva, que mira desde una posición análoga a la del espectador.

Esta fue también una técnica muy popular en los inicios del cine, donde comenzó por tener una función espectacular para luego convertirse en un recurso dramático y narrativo. Así, por ejemplo, *La mosca y sus peligros* (1920, 35 min, 35 mm., b/n con virados) de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, filme didáctico con técnicas pioneras en el campo de la microfotografía, incluye varias tomas que, mediante la utilización de viñetas circulares, simulan estar filmadas a través de un microscopio. *Mi alazán tostao*, por su parte, tiene entre sus protagonistas a un agrimensor que sirve de excusa para incluir varios planos subjetivos tomados a través del teodolito que opera.

Como vimos, más allá de sus capacidades documentales o artísticas, la fotografía preanuncia así algunas de las mismas transformaciones que caracterizarán al «cine de los primeros tiempos», dando cuenta de una compleja red de interrelaciones formales, temáticas e ideológicas.

Bibliografía

- BARRIOS BARÓN, CARLOS. «Iniciación del cine amateur». En *Fotocámara-Cinecámara 100* (1956): 124-125 y 135.
- CHERCHI USAI, PAOLO. *Silent cinema. An introduction*. Londres: BFI, 2000.
- DARRAH, WILLIAM. *The world of stereographs*. Gettysburg: Darrah Publisher, 1977.
- GÓMEZ, JUAN. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el s. XIX*. Buenos Aires: autoedición, 1986.
- ELSAESSER, THOMAS y ADAM BARKER, eds. *Early cinema: space-frame-narrative*. Londres: BFI, 2006.
- KESSLER, FRANK. «La cinématographie comme dispositif (du spectaculaire)». En *Cinemas*, vol. 14, núm. 1 (Canadá, 2003): 21-34.
- MICHELSON, ANNETTE. *The art of moving shadows*. Washington: National Gallery of Art, 1989.
- ZONE, RAY. *Stereoscopic cinema and the origins of the 3-D film*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2007.

Cine y teatro en los siglos xx y xxi en Chile: algunas aproximaciones a un cruce de lenguajes

CATALINA DONOSO¹

CARMEN LUZ MATURANA²

(CHILE)

Resumen

Este trabajo busca dar cuenta de la relación entre el cine y los espectáculos escénicos, destacando dos momentos: la primera mitad del siglo xx y las obras teatrales recientes que utilizan recursos audiovisuales. Así, muestra cómo la aparición del cine terminó con los espectáculos teatrales del siglo xix que utilizaban efectos visuales precinematográficos y cómo durante la primera mitad del siglo xx son los magos los encargados de continuar la relación entre el espectáculo en vivo y el recurso fílmico en diferido. Tras exponer algunos de estos antecedentes, el texto analiza tres obras teatrales chilenas contemporáneas: *El año en que nació*, *Sindicato* y *Galvarino*. El objetivo principal es revisar de qué manera el cruce de códigos permite extender las posibilidades del lenguaje teatral a la vez que generar nuevas preguntas y aproximaciones acerca del discurso fílmico.

Palabras clave: intermedialidad cine/teatro, teatro chileno, lenguaje audiovisual.

- 1 Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Boston y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Actualmente es académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos en revistas chilenas y extranjeras sobre cine latinoamericano, televisión y teatro. Es autora del libro *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* y coautora de *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*.
- 2 Lingüista de la Universidad Católica y diseñadora teatral. Entre 1994 y 2011 trabajó con la compañía chilena Equilibrio Precario, con quienes ha presentado su labor en Chile y en festivales internacionales de América, Europa y Asia. Desarrolla su quehacer académico en la Facultad de Educación de la Universidad Católica de Chile, en el tema de la multimodalidad y la relación entre el lenguaje verbal y la visualidad. Sus últimas publicaciones son *History of Chilean Puppet Theatre and a Metaphoric Use of Puppetry*, (Serbia: Otvoreni Univerzitet, 2013) y, junto a Eliana Jara, «Acercamiento a cuatro creaciones relativas a Manuel Rodríguez desde la crítica periodística de la época del cine mudo y de la era precinematográfica», *Revista Comunicación y Medios*, Santiago, Chile, 2013.

A inicios del siglo xx en Chile, ya anunciado el estreno del biógrafo, los espectáculos teatrales que utilizaban efectos de proyección precinematográfica empiezan paulatinamente a desaparecer de las carteleras. Los espectáculos de magia, a diferencia del teatro, no se amilanan ante el nuevo arte y comienzan a incorporar en sus actuaciones trucos que mezclaban la imagen animada y números en vivo. El único intento que da cuenta de la unión de la imagen y el teatro en el siglo xx aparece documentado por Eliana Jara (1994) en su registro del *Cine Mudo Chileno*³: ocurrió en 1926 en la obra *Tristán Machuca*, escrita y dirigida por Cristián Gallardo. Lamentablemente, el intento no tuvo mayor repercusión en la prensa. Salvo esta excepción, no hay más datos sobre combinaciones escénicas entre la imagen animada y la actuación en vivo durante la primera mitad del siglo pasado, como sí sucedió durante todo el siglo xix en Europa y América, incluido, por cierto, Chile.

Durante el siglo xx, son los magos los encargados de fusionar en escena las proyecciones cinematográficas y la actuación en vivo para lograr efectos de irrealidad. Posteriormente, a partir de los años sesenta, se inicia nuevamente la experimentación teatral en dicho ámbito, proyecto que queda en pausa durante la dictadura. En el periodo singularizado como transición democrática, y un poco antes, algunas compañías muestran interés, no solo en la utilización de recursos audiovisuales en escena⁴, sino en la interrogación del propio lenguaje teatral, a partir de los aportes que las estrategias representacionales cinematográficas habían desarrollado en ya cerca de un siglo de experimentación. Así, una de las obras paradigmáticas en este ámbito fue *Cinema Utopia*, de la Compañía Teatro Fin de Siglo, dirigida por Ramón Griffero que, incluso antes del fin de la dictadura y como un adelanto señero de las posibilidades de intercambio en estos dos lenguajes, desarrolló propuestas escénicas con notable influencia de los recursos del cine. La obra crea distintos planos en el espacio escénico, a la vez que refiere temática y representacionalmente a una película protagonizada por uno de los personajes.

Otra de las compañías emblemáticas que exploraron, en la década de los noventa, los cruces entre cine y teatro fue La Troppa —y sigue haciéndolo bajo sus nuevas formaciones—, cuyos distintos montajes fueron, poco a poco, desarrollando interesantes experimentos escénicos que intentaban traducir

3 Eliana Jara, *Cine mudo chileno* (Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994).

4 Un ejemplo de la utilización del aparato audiovisual es la Compañía Equilibrio Precario, que, además de la proyección de sombras y trabajo con marionetas, integra video, como en la obra *Rosa Yagán*, donde muestran fragmentos de los documentales de Alberto María de Agostini en la Patagonia.

los recursos cinematográficos a las características del espacio teatral. Desde montajes iniciales como *Pinocchio*, hasta la elogiada *Gemelos*, es posible trazar un recorrido que reconoce esta indagación en las posibilidades del encuentro entre ambas estrategias discursivas. Los trabajos más recientes que han llevado a cabo, ahora como Compañía Teatro Cinema (*Sin sangre*, *El hombre que daba de beber a las mariposas*, *Historia de amor*), todavía conservan su interés por llevar lo cinematográfico a la escena teatral, pero haciendo uso más bien de las posibilidades tecnológicas que de lenguaje, instalando quizá un territorio híbrido entre la indagación discursiva de fines del siglo xx y la integración técnica que caracterizó la etapa de lo precinematográfico descrita al inicio de este texto. La otra formación que se desprende de La Troppa es la Compañía Viaje Inmóvil, que también utiliza el dispositivo audiovisual en escena, aunque más como un elemento integrado a la puesta que como un recurso que articula toda la representación. Ejemplos de esto son las obras *Gulliver* y *Chef*.

Antes de comenzar con el análisis, o recuento, de algunos casos significativos, la breve revisión anterior ayuda a establecer una suerte de categorización de los modos en que este cruce de lenguajes opera. En un primer nivel, podríamos hablar de la influencia que el teatro ejerce sobre las primeras etapas del cine cuando, en búsqueda de una narrativa propia y de una serie de recursos asociados a ella, el cine bebe de la fuente que la teatralidad había venido colmando en su larga historia. Teóricos que estudian las primeras etapas del cine, como Béla Bálazs y André Bazin, reconocen esta herencia y dialogan con ella. En la segunda categoría identificamos la reelaboración de las estrategias de representación, que el lenguaje teatral realiza a partir de los hallazgos e innovaciones que el discurso cinematográfico desarrolla, una vez instalado como práctica cultural masiva, artística y —por ende— compleja.

Una tercera categoría es la que comprende las obras teatrales que —sin perjuicio de que esta opción incida también en las posibilidades de lenguaje— integran materialmente la tecnología visual dada por el cine y sus posteriores formatos, no necesariamente anclados en el celuloide, pero desprendidos de una tradición audiovisual inaugurada por este. En este grupo aparecen desde experiencias muy preliminares —como los trucos de ilusionismo— hasta propuestas mucho más elaboradas y actuales que sitúan la maquinaria audiovisual en pleno escenario teatral.

Todos los casos estudiados aquí corresponden a esta última categoría, aunque pertenecen a cronologías diferentes. El primero está situado en

una etapa primitiva de la cinematografía en Chile, instalada en ferias de variedades y juegos de ilusionismo. El segundo, en la década del sesenta, periodo de gran experimentación para el teatro nacional. Los terceros son obras recientes, estrenadas en Chile en los últimos dos años. Así, se quiere dar cuenta, inicialmente, de algunos ejemplos de la aproximación al cruce de lenguajes escénicos entre la imagen animada y espectáculo en vivo.

Se trata de las presentaciones en Chile del mago Fu Manchú, en 1938, y el estreno en 1969 de *Nos tomamos la Universidad*, de Sergio Vodanovic, bajo la dirección de Gustavo Meza. No profundizaremos en los grupos extranjeros de experimentación escénica, pero a lo menos nombraremos a La Linterna Mágica, de Checoslovaquia, y *Multimedia*, del grupo estadounidense Nikolais Dance Theatre, que se presentaron en el país en 1969 y 1973, respectivamente. En la sección final revisaremos el caso de tres montajes teatrales chilenos contemporáneos que integran el recurso audiovisual, explorando las temáticas y modalidades en las que se utiliza el recurso.

A medio camino entre el teatro y la magia

El espectáculo de ilusionismo que causó mayor impresión en la década de los treinta fue la presentación del mago Fu Manchú, en 1938. Sus actuaciones fueron calificadas como excelentes por toda la prensa, incluso antes de que hubiera ocurrido el estreno. Las reseñas periodísticas dan cuenta de una visión científicista de los efectos utilizados:

Es más sorprendente aún que el lujo de su escenario, el efectismo escenográfico con mutaciones y transformaciones incomprensibles contenidas por la aplicación de novísimos procedimientos electromagnéticos; transmisiones sonoras por radio; la proyección luminosa sobre decoraciones pintadas según la técnica de los colores complementarios y las fosforescencias de ciertas pinturas a la proyección de los rayos ultravioletados («Fu Manchú nos trae en su escenario las maravillas de las leyendas misteriosas del Tíbet y las proféticas visiones científicas de Julio Verne», *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 12 marzo 1938, 8).

David T. Bamberg, Fu Manchú, fue señalado como quien llegó a los más altos niveles en la escenificación mágica, después de Robert Houdin⁵ en el

5 Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871) fue un ilusionista francés, considerado el padre de la magia moderna. (N. de la E.)

siglo XIX. En sus espectáculos presentaba, entre otros trucos, números de fantasmagorías y mutaciones escénicas, en los que logró una gran perfección.

El programa del día del estreno anunció que, entre muchos cuadros, sería presentado *El castillo de los espectros*, que incluía mutaciones escenográficas. El espectáculo estaba compuesto de tres actos, el primero y el tercero realizados por Fu Manchú y su elenco. La presentación fue definida como un espectáculo de magia, con escenificaciones brillantes y efectistas. Se destacó el trabajo de *El castillo de los espectros*, así como muestras de fantasmagoría y el *Sueño de opio*, que mostraba la desaparición de una joven que se esfumaba en los brazos de Fu Manchú, ante los ojos del público («Fu Manchú dará mañana una matinée infantil para los niños de 3 a 90 años: para los niños de hoy y los de ayer». *El Mercurio*, Santiago, Chile, 22 marzo 1938, 23).

Experimentación universitaria

A fines de la década de los sesenta, las escuelas de teatro universitarias se interesaron en la experimentación, incluyendo dentro de los múltiples lenguajes a explorar las proyecciones en la escena. En el año 1967, la Universidad Católica, dentro del proceso conocido como la Reforma Universitaria, creó un Taller de Experimentación Teatral. En 1969, y como segundo estreno generado por este taller, montó *Nos tomamos la Universidad*, de Sergio Vodanovic, bajo la dirección de Gustavo Meza. Bernardo Trumper diseñó la iluminación y la escenografía.

Si bien la obra no usaba imágenes animadas, sí usaba proyecciones de sombras, por lo que aparece como un ejemplo de los primeros intentos de incorporar la relación entre el actor en vivo y la proyección visual en el teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX. La intención de utilizar este recurso se debió al interés del director por imprimir dinamismo a la acción, pero sin demandar al público la necesidad de pensar sobre lo que veía en escena. Le parecía que lo importante era no perder el sentido de lo que la obra pretendía: mediar entre la sociedad y el espectador, sin dejarse llevar por la intención de querer hacer algo novedoso. La prensa destacó el trabajo del grupo; sin embargo, no hubo referencias específicas al uso de la proyección en sombras, aunque sí las hay en relación a la puesta en escena.

Montajes recientes

En los últimos cinco años, el teatro nacional ha visto poblarse sus escenarios de obras que integran, naturalmente, en sus puestas en escena, equipos de proyección audiovisual. Renunciando, al menos en este trabajo puntual, a

abordar de manera exhaustiva la producción que calza con esta descripción, nos centraremos en la propuesta de tres montajes chilenos estrenados en los últimos dos años que comparten la utilización del dispositivo audiovisual, pero que —además— participan de otra singularidad: la inclusión de historias verídicas autorrepresentadas en escena; esto es, una suerte de teatro documental, cuya apuesta ha cobrado relevancia en los últimos años. La confluencia de ambas particularidades nos lleva a considerar utilizar algunos conceptos y aproximaciones propias del cine documental, a la hora de examinar estos trabajos. Así, el mismo análisis hace suyo el cruce entre ambos discursos, proponiendo que, tal como la teoría literaria ha sido material válido para explorar el campo del cine, los hallazgos de los estudios cinematográficos pueden echar luces acerca de nuevas maneras de leer la teatralidad y sus alcances.

Los montajes que revisaremos brevemente y en conjunto son: *El año en que nací*, dirigido por Lola Arias; *Sindicato*, dirigido por Nicolás Espinoza y Francisco Albornoz, y *Galvarino*, de la Compañía Teatro Kimen, dirigido por Paula González, todos estrenados en 2012.

Las tres son obras que dialogan activamente con problemáticas medianamente contingentes pero sin duda políticas, como la postdictadura en *El año en que nací*; la desigualdad y las condiciones de los trabajadores en *Sindicato*, y el denominado conflicto mapuche en *Galvarino*. Lo primero que proponemos es que resulta posible la utilización de «lo documental», esto es, la presencia de no-actores que legitiman su historia, en lo que Bill Nichols denomina «discursos de sobriedad», para describir una pretendida supremacía sobre lo real que el cine documental aspiraría a tener. Nichols no es inocente en esta aseveración y plantea que esta supuesta preeminencia contiene, ya en su propia formulación, posibilidades de cuestionarla. En este caso, interesa cómo estos montajes integran una relación cercana con la realidad histórica, encarnada en las presencias de los no-actores o actores naturales (como los estudios de cine los han llamado) devenidos en documentos y la incorporación de la subjetividad como única encarnación posible de la experiencia. Es esta inscripción paradójica uno de los elementos interesantes que los tres montajes comparten.

A la hora de individualizar cómo y en qué circunstancias se usa el recurso audiovisual, podemos reconocer al menos dos matrices y, en ambas obras, percibir la doble inscripción documento/subjetividad que las caracterizaría. *El año en que nací* repite la utilización de la cámara en el escenario para presentar una serie de imágenes —intervenidas permanentemente en escena— que dialogan con la infancia y la filiación familiar de los protagonistas. Estas «pruebas» de filiación sirven, a su vez, como estadio preliminar de des-filiación

para los actores, representando su propia historia, quienes relatan la de sus padres para luego desprenderse de ella e instalarse en un nuevo lugar, que es, a su vez, metáfora de la reconstrucción del entramado social postdictatorial.

En el caso de *Galvarino*, la proyección audiovisual es usada para presentar en la parte alta del escenario, a la manera como lo hacen a veces los subtítulos para obras en idioma extranjero, las cartas manuscritas que la hermana de Galvarino, en la realidad Marisol Ancamil Mercado, envía a las autoridades para pedir que su hermano sea localizado. En este recurso se observa la oposición que definíamos más arriba, la convivencia entre el documento, la evidencia jurídica, el rastro histórico, y las ambigüedades de la carga subjetiva que habita en la prueba documental.

Sindicato opera de manera un poco más compleja, y aquí solo nos referiremos a la proyección de imágenes que se hace cargo mediante textos, como en Galvarino, pero desprendidos del cuerpo que escribe, de una serie de datos y declaraciones que denuncian la desigualdad social en Chile (datos otorgados por la Fundación SOL). Esta integración del aparato audiovisual podría ser leída solamente desde el ámbito de lo documental, si no estuvieran insertas las historias personales de los actores como material principal de la dramaturgia y fuera incluida la visita, en cada función, de algún personaje vinculado a la reflexión en torno al trabajo y sus condiciones en el país (dirigentes sindicales, académicos, profesionales), que intervienen representándose a sí mismos y dialogando con el público. En este último ejemplo es tal vez donde menos podemos situar claramente el encuentro entre el documento y la subjetividad, pero lo hacemos incluyendo en esta última noción el cruce con otras subjetividades que edifica lo colectivo.

François Jost y André Gaudreault proponen —en *El relato cinematográfico*— que el límite que divide los géneros documental y de ficción en el cine no está dado tanto *a priori* como en la actitud del espectador. Estas obras combinan una *actitud ficcionalizante* y *documentalizante*, como estos autores las denominan, en el uso de los recursos audiovisuales, enriqueciendo la recepción de la obra en términos de desdibujar los límites entre la prueba fehaciente y la multiplicidad de la experiencia. Es posible situar también estos tres montajes en lo que Luz Horne denomina «nuevos realismos», para caracterizar cierta literatura contemporánea del Cono Sur, que puede catalogarse como realista, pero en un sentido que recoge los distintos cuestionamientos a esta corriente y que nutrieron la literatura y el arte del siglo xx: «Ya no se busca representar lo real sino más bien señalar o incluir lo real como forma de indicio o huella y al mismo tiempo producir una intervención en lo real»⁶. Al menos atendiendo

6 Luz Horne, *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011), 15.

al primer aspecto es que estas obras recurren al discurso audiovisual, en su doble inscripción de signo icónico e indicial, para utilizar la carga significativa del documento y el testimonio.

Esta investigación es un breve panorama de un trabajo que esperamos desarrollar más profundamente, y a largo plazo, acerca de las relaciones entre el lenguaje teatral y el audiovisual, indagando en sus antecedentes en nuestro país, para ahondar más en las décadas de los ochenta, los noventa y el nuevo siglo, proponiendo distintas categorías para este cruce y también un análisis que emprenda a su vez una intersección teórica entre los conceptos acuñados por la teoría literaria y los estudios de cine.

Bibliografía

- BÁLAZS, BÉLA. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BAZIN, ANDRÉ. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2004.
- «Fu Manchú nos trae en su escenario las maravillas de las leyendas misteriosas del Tíbet y las proféticas visiones científicas de Julio Verne». *El Diario Ilustrado*. Santiago de Chile, 12 marzo de 1938, 8.
- «Fu Manchú dará mañana una matinée infantil para los niños de 3 a 90 años: para los niños de hoy y los de ayer». *El Mercurio*. Santiago de Chile, 22 marzo de 1938, 23.
- HORNE, LUZ. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- JARA, ELIANA. *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994.
- JOST, FRANÇOIS y ANDRÉ GAUDREAU. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

El camino hacia la integración regional en América Latina: de la pintura al cine

SILVANA FLORES¹
(ARGENTINA)

Resumen

El objetivo general de este artículo es entablar una comparación interdisciplinaria entre la pintura realizada en América Latina a principios del siglo xx con el Nuevo Cine Latinoamericano, desarrollado entre las décadas del sesenta y setenta. Para ese fin, analizaremos la presencia de ciertos rasgos semánticos y estéticos que la pintura argentina, brasileña y cubana de la primera mitad del siglo xx han desplegado en forma coincidente, en una muestra de una voluntad de integración regional en el arte. Tales características fueron delineando un patrón de vinculación entre arte, historia y política que fue radicalizado con la emergencia del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual se estableció como un movimiento de integración regional de la cinematografía.

Palabras clave: integración, cine, pintura, América Latina.

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Se especializa en cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. Su tesis doctoral fue publicada bajo el nombre de «El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica», por la Editorial Imago Mundi. También es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969) y (1969-2009)* (Nueva Librería, 2009 y 2010). Participa del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, perteneciente al Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA).

Los rasgos vinculantes que evidenciaremos en el análisis de las obras seleccionadas para dicha comparación consisten principalmente en la presencia de temáticas orientadas a la preeminencia de lo nacional por sobre lo universal, la centralidad de personajes y espacios periféricos, puestos en primer plano para combatir la mentalidad de modernización y progreso propia del cosmopolitismo, y la conexión con la coyuntura sociohistórica, que ubica a las obras en el ámbito de la praxis. De ese modo, verificaremos que el arte de América Latina siguió una progresión de desarrollo basada en la reivindicación de lo nacional e interregional que derivaría, aunque de forma tardía, en la radicalidad política y estética del Nuevo Cine Latinoamericano.

Una nueva perspectiva del arte: de la modernización a la integración regional

De acuerdo a Walter Benjamin², antes de que el arte tuviera una capacidad de reproducción, se había caracterizado por su función cultural, a partir de la cual los objetos artísticos estarían poseyendo un halo de misterio, vinculado a una «lejanía», que el autor denominó «aura». Esto habría producido una concepción de las obras como únicas, irrepetibles y originales. La llegada de la modernidad y el desarrollo técnico, acompañado de una posibilidad de reproducción, despojó a la obra de dicha aura, convirtiéndose en accesible a vastos sectores. Y así como los objetos estéticos comenzaron a ser difundidos masivamente, el artista, por su parte, dejó de estar replegado sobre su propia sensibilidad y abrió su mirada al mundo para interrogarse acerca de las problemáticas de su tiempo.

Por ese motivo, creemos que el siglo xx trajo consigo una nueva percepción estética que alcanzó al arte latinoamericano en sus primeras décadas, con la presencia de pintores (y también escritores) volcados a la reivindicación de personajes y espacios vinculados a la concientización social. En las cinematografías de América Latina, este tipo de representaciones apareció de forma lenta y paulatina en su desarrollo histórico, desatándose de manera radical con la emergencia del Nuevo Cine Latinoamericano. El cineasta, desde entonces, estaría principalmente interesado en la elaboración de filmes que establezcan una perspectiva contrahegemónica de la realidad contemporánea.

Por su parte, la experiencia cosmopolita que empezaba a difundirse a principios de siglo en las grandes ciudades latinoamericanas gracias al flujo inmigratorio, requirió una matización que llevó a la exaltación nacionalista en esos países. Se llegó al cuestionamiento de cuál era la verdadera identidad

2 Walter Benjamin, «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

cultural frente a ese panorama, que exigía la entrada a un universo modernizado, y que incluía el debate de ciertos sectores de la intelectualidad acerca de la inclusión de las raíces negras e indígenas como componentes de la nacionalidad. Este fenómeno estuvo influido por una suerte de reactualización de los ideales sanmartinianos y bolivarianos de constitución de América Latina como una Patria Grande, basados en la formación de grandes Estados, con el componente humano del mestizaje y el ideal político de unificación. Los años sesenta trajeron esa propuesta a las pantallas cinematográficas, en especial mediante agrupaciones militantes —como la argentina Cine Liberación— y con el añadido del movimiento tercermundista, emergente en la década anterior.

Sobre la base de las cuestiones hasta aquí planteadas, consideramos que el desarrollo de las artes en el siglo xx en el continente latinoamericano estuvo signado, más allá de las particularidades culturales y estéticas nacionales, por una intencionalidad de unificación regional, donde las referencias sociopolíticas contrahegemónicas fueron el eje común.

Una mirada hacia lo nacional: indagando las raíces socioculturales

Una de las características del arte latinoamericano del siglo xx ha sido, como vimos, la preocupación por la cuestión nacional, en contraposición a la tendencia del arte tradicional por la representación de temáticas de índole universalista, tanto en la pintura como en el cine. La valorización de lo autóctono por sobre lo foráneo se estructura en las obras por medio de la aparición de personajes, espacios y costumbres vinculados a la propia identidad. Lo nacional, definido por el sociólogo brasileño Helio Jaguaribe como una «unidad de raza, cultura y territorio»³ suele estar acompañado por un proyecto político que despierta un sentimiento nacionalista y emerge como una construcción social.

Un concepto discutido por los intelectuales que reflexionaron sobre los discursos colonialistas ha sido el de eurocentrismo, que habría provocado cierto complejo de inferioridad cultural. Debido a esa concepción, Europa (y sus sucedáneos) es erigida como un centro de referencia mundial. El eurocentrismo, de acuerdo a Ella Shohat y Robert Stam, habría gestado cierta «invención ideológica»⁴ respecto de la inferioridad de una cultura sobre otra. En la búsqueda por oponerse a esa postura, los pintores y cineastas latinoamericanos hicieron énfasis en la reivindicación de lo propio por medio de la inclusión en las obras de todo lo que remitiera a lo autóctono, representando la diversidad

3 Helio Jaguaribe, *Burguesía y proletariado en el nacionalismo brasileño* (Buenos Aires: Coyoacán, 1961), 11.

4 Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (Barcelona: Paidós, 2002), 75.

racial del continente, las costumbres del trabajador rural o urbano y el paisaje nacional. A su vez, es posible observar una tendencia a la apropiación de estéticas provenientes de movimientos artísticos foráneos con el fin de adaptarlas a la propia realidad del continente americano, en una especie de trasgresión cultural, como aconteciera con la literatura y pintura modernista brasileña y con el tropicalismo cinematográfico.

Una de las obras que demuestran este interés es el cuadro *El rapto de las mulatas* (Carlos Enríquez, 1938), en el contexto de la vanguardia pictórica cubana surgida en 1927, que utilizó como referente el mito romano del rapto de las sabinas⁵ y lo reactualizó desde una perspectiva basada en la cubanidad. El cuadro muestra un paisaje tropical resumido en las hileras de palmeras y, en primer plano, mulatas resistiéndose a sus captores, en un dinámico despliegue de ritmo visual, en el cual los caballos, las raptadas y los campesinos están envueltos en una suerte de danza sensual y violenta. La introducción de una temática proveniente de un mito europeo en un nuevo contexto tiene como objetivo afincar la pintura latinoamericana en las referencias culturales autóctonas.

En esta adaptación del tópico del rapto, la mirada sobre el propio territorio establece un traspaso de los cánones heredados del arte colonial cubano, que dominó el panorama artístico de ese país hasta los años veinte, hacia un enfoque en los mitos nacionales. Aún así, fuera de las referencias temáticas a la cubanidad existe en el cuadro una fuerte influencia de las vanguardias pictóricas europeas, de las cuales se nutrió Enríquez en su tiempo de formación en ese continente, entre 1930 y 1934. Esto es evidente en el carácter cinético del cuadro, que rompe con el estatismo del arte tradicional cubano.

De acuerdo con la línea asumida por Enríquez, a fines de la década del treinta, la creación de cuadros en los que combina elementos europeos, africanos y americanos proviene de la intención de remarcar los orígenes criollos de Cuba, producto de la fusión entre lo nacional y lo extranjero, y en donde lo primero asume una preeminencia con la presencia de símbolos, personajes y espacios provenientes del imaginario cubano, como notamos en la referencia a los bandidos del período de la Guerra de Independencia⁶. En su ensayo *El criollismo y su interpretación plástica* (1936), el pintor encontró en

5 *El rapto de las Sabinas* remite a un episodio legendario en el cual Rómulo, el fundador de Roma, al notar la escasez de mujeres, organizó un torneo deportivo al que concurrieron los habitantes de la región de Sabina con sus familiares, siendo sus mujeres raptadas por los romanos para poder contraer matrimonio con ellas.

6 De acuerdo a Juan A. Martínez (1989), las armas y vestimentas de los captores no remiten a campesinos contemporáneos a la creación de la obra, sino a los guerrilleros o bandidos que circulaban por el ámbito rural durante la Guerra de Independencia (1895-1898).

el criollismo la alusión más prototípica de lo nacional, una combinación entre las herencias española y africana, que coincide con la inclusión de la figura de la mujer mulata. Elaboró, mediante este cuadro y otros como *El rey de los campos de Cuba* (1935), una propia estética a la que denominaría *romancero guajiro*, en referencia a la representación de los campesinos, sus costumbres y paisaje circundante, en un contexto mítico.

El Nuevo Cine Latinoamericano, si bien es usualmente considerado como un fenómeno de características continentales, de acuerdo a palabras de Zuzana Pick⁷, se inició en experiencias nacionales que derivaron en una coincidencia regional en aspectos tales como el interés por las concientización sociopolítica y la necesidad de innovación del lenguaje cinematográfico tradicional. En los países aquí analizados, hubo experiencias de renovación, en este sentido, que buscaron contrarrestar los fundamentos del cine clásico-industrial, basados en el modelo de representación institucional⁸.

Esto se manifestó mediante la aparición de una tríada de filmes influidos por la estética neorrealista, debido a su carácter testimonial, a la presencia de personajes reales pertenecientes a clases populares y a la filmación en la calle (particularmente, espacios marginales).

Nos referimos a *El mégano* (1955, 20', 16 mm., b/n) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), *Río, cuarenta grados* (*Rio, 40 graus*. 1955/56, 100', 35 mm, b/n) de Nelson Pereira dos Santos (Brasil), y *Tire dié* (1958, 33', 16 mm, b/n) de Fernando Birri (Argentina). Estas películas adhirieron a una puesta en énfasis de las temáticas, personajes y problemáticas nacionales, buscando transmitir una veracidad sobre la realidad histórica por medio de procedimientos realistas, y por primera vez denunciaron las condiciones sociales de ciertos sectores de la población, transgrediendo el modelo de representación cinematográfico hegemónico. Así, constituyen paradigmas transicionales a la intervención política del cine en la realidad histórica que caracterizó a los años sesenta y setenta.

La reivindicación de lo nacional en el Nuevo Cine Latinoamericano tiene entre sus exponentes al filme *De cierta manera* (1974, 78', 35 mm, b/n) de Sara Gómez (Cuba). Del mismo modo que observamos en el cuadro de Enríquez, esta producción establece, entre otras cuestiones, una exposición de ciertas costumbres o tradiciones que forman parte de los orígenes culturales de la cubanidad, sobre la base de la existencia de una ascendencia africana en la constitución étnica de la nación. Allí, mediante un inserto documental, da

7 Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema. A continental project* (Texas: University of Texas Press, 1993).

8 Noël Burch, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1991).

a conocer la existencia de una sociedad secreta denominada *Abacúá*, que habría constituido la raigambre del machismo y el patriarcalismo instalado en la sociedad cubana tradicional. De acuerdo con el relato de la voz *over* que orienta este segmento de la película, la permanencia de esta clase de cultos sería la impulsora de la desintegración social y racial del país en el presente histórico. Por lo tanto, esta mirada hacia los orígenes de la cultura cubana, en el contexto de la historia económica, religiosa y social, abre camino al filme a la reflexión sobre el estado de la sociedad contemporánea.

La problemática de la educación y la familia, y la inclusión de personajes y espacios vinculados a la cultura popular refuerzan el interés de esta obra cinematográfica por establecer una radiografía de la nación. De hecho, la inclinación por indagar en los orígenes culturales ha sido un punto en común en las diferentes manifestaciones del Nuevo Cine Latinoamericano, que ya había tenido sus antecedentes en el arte pictórico para encontrar una línea de continuidad en la cinematografía.

La voz del marginado como narradora de sus propias circunstancias

Un segundo rasgo coincidente, que acerca a una progresión del regionalismo en el arte latinoamericano, ha sido la tendencia a incluir el punto de vista de personajes tradicionalmente marginados y considerados meros objetos de representación —obreros urbanos, campesinos, mestizos, negros e indígenas— para establecerlos como sujetos centrales de los relatos.

Una importante obra pictórica que reivindica esta clase de personajes es *O lavrador de café* (Cándido Portinari, 1934), que retrata el universo popular por medio de la representación de un campesino negro junto a su instrumento de labranza. La composición, de dimensiones gigantescas en el cuerpo del personaje —poseedor de enormes brazos, piernas y pies que denotan su fortaleza— acentúa la preeminencia de la figura del obrero para alcanzar el objetivo de acentuar el paisaje, los personajes y los valores propios de la cultura popular.

Por su parte, la inclusión del tópico del trabajo rural, exhibiendo la siembra y la cosecha, erige un símbolo de la utilización de la tierra para el propio sustento, de la cual el trabajador rural, con su mirar sereno y su centralidad en el cuadro, demuestra tener autoridad y dominio. Por lo tanto, la hacienda de café, recurrente en la obra de Portinari, funciona como prototipo de los valores culturales brasileños, contrarrestando el panorama sociohistórico contemporáneo, signado por el cosmopolitismo y la creciente modernización urbana.

Por su parte, los filmes del Nuevo Cine Latinoamericano incluyeron habitantes de las *favelas*, campesinos hambrientos, obreros organizados en sindicatos, ciudadanos movilizados en luchas revolucionarias y territorios del país sin protagonismo en el cine previo, debido a su marginalidad. Por otra parte, la posibilidad de utilización de grabadores de sonido directo, y la presencia de las cámaras ultralivianas, que permitieron a los cineastas salir a las calles, produjo la proliferación de testimonios orales y visuales de personas reales, no actores que representaban a los diferentes sectores de la población. Una de las películas que introdujeron esos paisajes y el testimonio directo de sus habitantes fue *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968/72, 90', 35 mm, b/n) de Gerardo Vallejo (Argentina). El personaje del título, un anciano perteneciente a una comunidad de trabajadores azucareros, inicia el relato denunciando las miserables condiciones de vida presentes en el cañaveral.

La inclusión de las nuevas tecnologías asociadas a la aparición del cine directo habilitaron la proliferación de esta clase de abordajes en la región. De acuerdo a María Luisa Ortega⁹, el registro de la realidad se enriqueció con la utilización del dispositivo cinematográfico como un catalizador de la palabra de seres que, hasta entonces, no habían podido expresarse de primera mano. Al respecto, el antropólogo Adolfo Colombres afirmaría que en el cine «nada hay en verdad más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es»¹⁰. Las declaraciones de Reales, con una mirada frontal a la cámara, interpelando al espectador, introducen un punto de vista subjetivo en el filme que pretende otorgarle voz al trabajador.

Así como destacamos en el cuadro arriba analizado, esta primera secuencia que registra el testimonio del campesino está estructurada en primeros planos que lo introducen en el centro del encuadre, otorgando así un lugar de preeminencia a su figura y sus reclamos. Por otro lado, la voz *over* de Reales atraviesa el resto de estas imágenes iniciales, como una especie de comentarista al que le es cedida la enunciación¹¹. La seguridad en sus expresiones (anunciando que tiene

9 María Luisa Ortega, «Cine directo: notas sobre un concepto». En *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*, María Luisa Ortega y Noemí García (Madrid: T&B Editores, 2008).

10 Adolfo Colombres, comp., *Cine, antropología y colonialismo* (Buenos Aires: Del Sol-Clacso, 1985), 27.

11 Algo similar ocurre en las siguientes secuencias del filme con el testimonio de uno de los hijos de Reales, Ángel. Por su parte, la aparición del viejo Reales testificando con su mirada, interpelando a la cámara, se repite en otro segmento posterior. Debemos destacar, finalmente, que en la multiplicidad de voces narradoras que pueblan el relato y que pretenden dar a conocer el pensamiento de los campesinos, existe sin embargo una clausura ideológica, resumida en el reemplazo de la voz del hijo menor de Reales, el Pibe, por un locutor que representa a la instancia de producción, contradiciendo así esta cesión del discurso inicial.

«muchas cosas que contar») remite a esa misma firmeza que observábamos en el labrador protagonista de la pintura de Portinari.

El arte latinoamericano en pos de la conciencia social

Por último, el arte latinoamericano abundó también en la intención de conectar a las obras con el contexto sociopolítico en el que fueron elaboradas. Proliferaron movimientos y artistas que introdujeron contenidos basados en la concientización sobre la realidad histórica nacional y regional, aspirando a la emisión de un testimonio sobre las condiciones de explotación de ciertos sectores de la sociedad o a la incentivación de movimientos revolucionarios. La ética y la estética fueron intervenciones sobre la base de esos fines, y los artistas se expresaron por medio de la práctica de sus respectivas disciplinas y con reflexiones teóricas en ensayos y manifiestos.

Desde la pintura, encontramos muchas evidencias de este tipo de abordaje, como ocurre con el cuadro *Manifestación* (Antonio Berni, 1934). Él introduce una preocupación común en los artistas latinoamericanos por la reivindicación de los derechos de los trabajadores y la denuncia por las condiciones de vida paupérrimas en su entorno. Los rostros de los obreros y sus familias aparecen como ejes de la representación, amontonados y con múltiples expresiones que denotan enojo y desolación, así como puños cerrados en señal de protesta. Una de las miradas (la perteneciente al hombre de boina, en el extremo inferior del cuadro) interpela al receptor; otras se dirigen hacia arriba o los costados, mientras que, en perspectiva, un cartel es elevado por sobre la multitud de cabezas manifestantes con la inscripción *Pan y trabajo*.

La protesta colectiva remite a las movilizaciones obreras, en medio de los conflictos políticos contemporáneos a la creación de la obra, pero, al mismo tiempo, los detalles de cada rostro de hombres, mujeres, jóvenes, ancianos y niños sumidos en la multitud, particularizan las demandas. El individuo se identifica con la masa, y la masa se aglutina en la acumulación de historias personales: el arte pone en evidencia esta conjunción con el fin de instalarse como herramienta testimonial sobre los acontecimientos del presente histórico.

El Nuevo Cine Latinoamericano, si bien no tuvo un programa político homogéneo, sí coincidió ideológicamente en considerar a la intervención sobre las circunstancias sociales del país y la región como ejes impulsores de los filmes. Ese nuevo cine, según proclama Glauber Rocha (2004) en su

manifiesto *Estética del hambre* (*Eztetyka da fome*, 1965)¹², poetizó y analizó las carencias básicas de la población, fenómeno que el autor considera coincidente en los pueblos latinoamericanos. Por lo tanto, desde las experiencias del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), dirigida por el argentino Fernando Birri, el cine regionalista latinoamericano planteó un abordaje de la producción de filmes basado en la revelación y análisis de las condiciones sociales de los sectores populares. Tanto desde el registro del documental como desde la ficción, y en la mixtura de ambos existió en esta generación de directores una amplia preocupación por los rumbos políticos, sociales y culturales a los que se dirigía la región.

El caso del filme *Vidas secas* (1963, 103', 35 mm, b/n) de Nelson Pereira dos Santos (Brasil) es un ejemplo de esta inclinación, con su testimonio acerca de los abusos a los que fue sometido el campesinado brasileño. Allí, el trabajador rural es obligado a doblegarse, cargando una existencia caracterizada por un proceso cíclico compuesto por el impulso por el progreso, continuado por una esperanza de cambio de vida, para derivar en una frustración y un nuevo intento por buscar nuevos rumbos. Esta experiencia está acompañada por la explotación de los terratenientes y las autoridades policiales a quienes soporta, incapacitado de elevar su queja. La presencia de un espacio geográfico determinista, que instala en los personajes una situación de condena sin escapatoria, especialmente con la amenaza de la sequía, agravando los problemas sociales y el aislamiento de los campesinos de los movimientos de organización sindical o de guerrilla, manifiesta un interés del filme por incluir a los sectores populares en un contexto que los condiciona y prepara al espectador para una toma de conciencia y de acción.

Conclusión

Como pudimos observar, ha existido una tendencia, durante todo el siglo xx, a la integración del arte latinoamericano sobre la base de la presencia de características asociadas a la experiencia del individuo y sus funciones sociales en el contexto de la afirmación de los valores nacionales. El auge del cosmopolitismo que acompañó a la modernización de las artes en la región produjo una colisión de culturas que modificó el abordaje estético con la mixtura de lo foráneo y lo autóctono, produciéndose una inclinación por lo segundo para reivindicar la integración nacional y regional.

A pesar de que el cine latinoamericano se caracterizó durante los primeros cincuenta años de su existencia por su correspondencia con los

12 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).

modelos de representación tradicionales de las cinematografías centrales (especialmente de Estados Unidos), consideramos que los presupuestos estéticos e ideológicos que ya habían estado desarrollándose desde la década del veinte en la pintura de América Latina fueron reelaborados en el nuevo contexto histórico de los años sesenta y setenta por los filmes del Nuevo Cine Latinoamericano, instalando en este tiempo una radicalización de las propuestas de reivindicación de los sectores populares, sus espacios de influencia y sus ímpetus de lucha, que ya habían asumido los pintores de principios de siglo.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER. «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BURCH, NOËL. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- COLOMBRES, ADOLFO, compilador. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol-Clacso, 1985.
- JAGUARIBE, HELIO. *Burguesía y proletariado en el nacionalismo brasileño*. Buenos Aires: Coyoacán, 1961.
- LÓPEZ OLIVA, MANUEL. «Nuestro rapto: radiografía y trascendencia». En *La Jiribilla* 372. *Revista de Cultura Cubana* (junio 2008). Disponible en línea en <www.lajiribilla.cu/2008/n372_06/372_06.html>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- MARTÍNEZ, JUAN A. «Modernism, tradition, and nationalism: Carlos Enriquez, *El rapto de las mulatas*». En *Caribbean Studies*, vol. 22, núm. 1/2 (1989).
- NASCIMENTO, HELIO. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- ORTEGA, MARÍA LUISA. «Cine directo: notas sobre um concepto». En María Luisa Ortega y Noemí García. *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- PICK, ZUZANA M. *The New Latin American Cinema. A continental project*. Texas: University of Texas Press, 1993.
- ROCHA, GLAUBER. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SHOHAT, ELLA y ROBERT STAM. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.

Canto a lo poeta y literatura de cordel en filmes chilenos y brasileros de las décadas del sesenta y setenta

XIMENA VERGARA¹

(CHILE)

Resumen

Este texto explora la presencia del canto a lo poeta en sus variantes a lo humano y a lo divino en una serie de filmes chilenos realizados durante las décadas del sesenta y del setenta: *Largo viaje* de Patricio Kaulen, *Julio comienza en julio* de Silvio Caiozzi y *Entre ponerle y no ponerle* de Héctor Ríos. Considerando, además, la visualidad xilográfica que asume la poesía tradicional en su traspaso a pliegos de papel, se revisa cómo en el caso brasilerero esta práctica es motivo de interés para un importante proyecto documental producido por Thomaz Farkas. De este modo, se revisa estas presencias líricas e indaga en el sentido crítico que conllevan.

Palabras clave: cine chileno, documental brasilerero, poesía tradicional.

1 Licenciada en Letras, con mención en Literatura y Lingüística Hispánicas; Licenciada en Estética y Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente realiza en dicha universidad su tesis doctoral, investigando la influencia del cine en la literatura de vanguardia latinoamericana. Sus principales líneas de investigación son el estudio del cine latinoamericano y chileno y el estudio de las relaciones entre el cine y otras artes. En 2011 coeditó el libro *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (Cuarto Propio).

La sinergia existente entre ciertos proyectos de los nuevos cines latinoamericanos y las tradiciones populares, otorga —desde revisiones contemporáneas— múltiples aristas. La que nos interesa aquí transita por la poesía oral, su musicalidad y también por su traspaso a pliegos de papel. En este entramado destaca, por ejemplo, la presencia de Violeta Parra en la musicalización de filmes como *Mimbre* (1957, 10', 16 mm, b/n) y *Trilla* (1958, 30', 16 mm, b/n), ambas de Sergio Bravo; *Andacollo* (1958, 35', 16 mm, color) de Nieves Yancovik y Jorge Di Lauro; *A Valparaíso* (1963, 34', 16 mm, b/n-color) de Joris Ivens, o *Mijita* (1970, 18', 16 mm, b/n) de Sergio Castilla.

Pero si la música de la cantautora es desplegada como resultado temático y sonoro de una vocación recopilatorio-popular, consideramos que tanto el proceso de tecnificación de esta búsqueda² como la firma autoral harán de Violeta Parra una figura, una voz reconocible. Por otra parte, y más al costado, esta estrategia de préstamo y reformulación de versos, sonidos y tradiciones se manifestará en el cine mediante voces más dispersas, fragmentos líricos casi inaudibles y, también, con imágenes filmicas que recrean espacios de interacción poética.

En este marco, veremos cómo un conjunto de filmes chilenos y brasileros se relacionan con la literatura tradicional, específicamente con las décimas y cuartetos del *canto a lo poeta* en el caso chileno, y con la *literatura de cordel* en el caso brasiler. Antes de esto, nos referiremos brevemente a la génesis hipotética de estos versos y remarcaremos sus tópicos, para luego diferenciar y explorar una particularidad del cordel brasiler: el *sertão*.

Siguiendo diversos estudios que buscan los orígenes de esta tradición poética, hay consenso en que el primer referente del *canto a lo poeta* dataría de tiempos coloniales, época en que —según el estudioso y recopilador jesuita Miguel Jordá— eran utilizadas las décimas para enseñar «a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso»³. Surgiría así el *canto a lo divino* o tematización musicalizada de los relatos del Antiguo y Nuevo Testamento, de la hagiografía y de múltiples derivaciones de una Biblia

2 En este sentido y poniendo en tensión cierta idealización folklórica que rodearía la faceta recopilatoria de Violeta Parra, Pablo Corro observa un desplazamiento de esta aureola mitificadora a partir de la presencia del conocimiento técnico de la cantautora en *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood: «Contra la imagen estereotipada de la cantora con su guitarra, o frente a sus arpilleras [...] el filme nos presenta a una mujer que se desenvuelve frente a las cámaras, en las entrevistas, que realiza programas de radio, que recorre localidades rurales inhóspitas con una grabadora al hombro para capturar repertorios y formas vivas de la tradición» (234).

3 Francisco Astorga, «Canto a lo poeta», en *Revista musical chilena* 194 (Santiago de Chile, 2000): 56.

criollizada. Al mismo tiempo, aparejada a esta difusión de los principios evangélicos, habrían llegado entre los españoles «trovadores y juglares que suplieron textos religiosos por textos profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, desarrollando el canto a lo humano»⁴. Específicamente, dentro del amplio repertorio temático de este canto están los versos por amor, por acontecimientos políticos y sociales, versos patrióticos, brindis, ponderaciones, payas, contrapuntos y un largo etcétera⁵.

Desplazándonos al territorio cinematográfico, una primera muestra circunscrita al *canto a lo divino* está presente en *Largo viaje* (1967, 88', 35 mm, b/n) de Patricio Kaulen. Aquí, en un conventillo santiaguino en el que viven provincianos emigrantes, el director construye un *canto por angelito*, rito fúnebre de tradición cristiana en el que un recién nacido muerto es velado vestido de ángel. Como trasfondo, y siguiendo las pautas que implica este culto, la ceremonia consta de una vigilia organizada en una casa, donde se mezclan la piedad del duelo con el exceso que le sigue.

Kaulen, siguiendo una marcada intención realista⁶ y explotando la potencialidad escenográfica del rito, monta un *despedimento* y recrea audiovisualmente su dimensión espacial, sonora y emotiva. En este sentido, tensiona el ambiente mediante la sonoridad lánguida de las letanías y, en el silencio que sigue, introduce la imagen tétrica del niño momificado, del cadáver. En paralelo, los cantores contratados inician la entonación de las décimas en una rueda en semicírculo que rodea al *angelito* —también llamado *bien*— y que corresponde a la distribución espacial según la normativa del rito. Mientras comienza el festín del velorio, ellos cantan a guitarra traspuesta: *Las alas el angelito / al cielo lo han de llevar / hacia allá volando va / dos alas el angelito / su madre queda en un grito / llorándolo aquí en la tierra / la muerte lo*

4 Ibíd., 57

5 Agradezco las sugerencias bibliográficas dadas por Nicolás Román para comprender la dimensión histórica, antropológica y política del canto a lo poeta y de la lira popular chilena.

6 Esta intención fue expresada por Kaulen en una conversación con la comentarista María Romero, la cual es reproducida en el libro *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz (Uqbar, 2007). Señaló: «La idea nació de un velorio del que fui testigo. Vivía en Pedro de Valdivia Norte y al frente de mi casa se levantó la mísera e improvisada vivienda de los cuidadores de una edificación. Desde el piso alto —igual que lo hace la dama rica en el film— me tocó presenciar el velorio de un “angelito”. Tan sobrecogedor me resultó el espectáculo, que me propuse llevarlo al cine alguna vez, a condición de hacerlo en todo su realismo» (49).

*desconsuela / al hijo de sus entrañas / que lo alumbró en la mañana / y en la tarde el ángel vuela*⁷.

Seguido de esto, y en la víspera del inicio del motivo central de la película —el vagabundeo del hermano del *angelito* intentando entregarle las alas de papel para que pueda volar al cielo—, el letargo de las letanías y los versos de despedida ceden a una cueca que anima el festejo y los excesos del alcohol. Así, con el trasfondo musical de un veinte veces reiterado *pobrecita la guagüita, / que del catre se cayó, que se cayó / ay sí, ay, ay, ay*, vemos cómo los borrachos caen y las guitarras se rompen en un rito extendido que combina sacro y profano.

Otro episodio ficcional que explora esta dimensión poética, pero en su variante *a lo humano*, se ve en *Julio comienza en julio* (1979, 120', 35 mm, b/n) de Silvio Caiozzi, largometraje situado en un fondo de principios del siglo xx, el cual, mediante la tensión amorosa entre Julito García, hijo del patrón, y la prostituta María, plantea dicotomías de clase, al mismo tiempo que esboza entrelíneas contextuales⁸. En este ambiente campesino, y más concretamente en el marco de la celebración comunitaria del fin de la faena agrícola, se inserta una disputa en payas entre un trabajador y un amigo del *futre*. Con el característico *repentismo* y sagacidad de estos duelos cantados a lo humano, los competidores se enfrentan en cuartetos, mientras, en paralelo, combaten a muerte un gallo campesino y un gallo patronal. Este último gana la pelea y en los versos se asoman el determinismo del trabajador y la soberbia patronal: *Es el placer de los pobres / jugarlo todo a los dados*

7 Siguiendo el estudio realizado por Marcela Orellana «El canto por angelito en la poesía popular chilena» (Revista *Mapocho* 51, Santiago, Chile, 2002), este inicio en versos correspondería a la fase final del rito y no a su inicio. La normativa implicaría, según Orellana, un inicio y un final, cantándose al principio los versos por saludo, con los cuales «el poeta va saludando lo que ve, tanto a las personas presentes como a los objetos que rodean al niño» (84). Más tarde, al alba y en el momento anterior de poner al niño en el ataúd, se cantarían los versos por despedida, como los que se escuchan en *Largo viaje*. Otra de las variaciones ficcionales del filme —o tal vez, resultante de mixtura de lo humano y lo divino— reside en el hecho de que los versos intermedios entre la salutación y el despedimento no son aquí variaciones del canto a lo divino, como precisaría la norma, sino variantes líricas del canto a lo humano.

8 A partir de un análisis de la obra de Caiozzi desde la verticalidad, horizontalidad y circularidad cinematográfica, en tanto correlatos de situaciones de dominación y sometimiento, Pablo Corro señala en *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio e Instituto de Estética, 2012): «La verticalidad, puesto que define situaciones de poder en un régimen autoritario, el intradieético, el de la hacienda, y el extradieético, el de la dictadura chilena que es representada de modo oblicuo» (83). En este mismo sentido, la pugna por los terrenos entre Julio García y los curas puede leerse como subtexto de la pregunta clave de las reformas agrarias: ¿A quién pertenece la tierra?

/ aunque estemos obligados / a perder ante los cobres, dice el campesino, a lo que el otro responde: *Digo con toda franqueza / si querís payarme lejos / que siempre es noble ganar / aunque se gane a un pendejo*.

Consideramos entonces que en este breve lapso casi carnalesco de anulación de clases, es justamente donde se suspende la fidelidad del campesino al amo. En este sentido, el respeto, la obediencia y también el agradecimiento conformista hacia el *futre*, prolongado durante el filme, encuentra aquí una fuga: las inserciones sonoras a lo humano expresan un alegato y pareciera que solo pueden ser expresadas en estas breves cuartetas condensadas.

En esta misma línea, pero ya desde una arista documental, el cortometraje *Entre ponerle y no ponerle* (1971, 12', 16 mm, b/n) de Héctor Ríos presenta también una inserción de un *canto a lo humano*, aunque en este caso los versos concentrados parecen estar políticamente más permitidos por el contexto de su realización. Específicamente este filme presenta un brindis, forma poética comprendida por Uribe como «miniaturas, autorretratos alegres en décimas sueltas [en donde] toda la variada y pintoresca galería nacional está representada en alardes eufóricos»⁹. Pero, en contraposición a este optimismo pintoresquista, destacamos lo que señala Fidel Sepúlveda respecto de los brindis: «[en ellos desfilan] los diversos personajes representantes de los diversos chiles, o de diversas facetas de un Chile múltiple y fragmentado, en este espacio develan los conflictos de que son parte, los problemas, las ilusiones y las frustraciones que los afectan»¹⁰.

Esta alusión a una dimensión conflictiva presente en las décimas-brindis es tal vez la mejor entrada a *Entre ponerle y no ponerle*, filme que desde su título coloquial remite al problema del alcoholismo y que refuerza su carácter de denuncia en su construcción audiovisual híbrida. Primero, por medio de la parodia al documental por encargo, realización común en la época. En segundo término, al continuar el corto con el relato testimonial de Lucho, un alcohólico rehabilitado que se confiesa dramáticamente ante la cámara. Finalmente, está presente el recurso documental de la voz *over* que, en este caso, es bastante épica, por estar ideológicamente alineada a los proyectos sociales y educativos de la Unidad Popular.

En concreto, esta voz de la resistencia es la que comenta y lamenta el estado en que permanecen los distintos alcohólicos de un hospital. Además,

9 Juan Uribe Echeverría, *Flor de canto a lo humano* (Santiago de Chile: Gabriela Mistral, 1974), 24.

10 Fidel Sepúlveda, «La identidad en la lira popular», en *Aisthesis* 34 (Santiago de Chile: PUC, Centro de Investigaciones Estéticas, 2001), 85.

apropiándose del registro lingüístico popular («chantarse», «pegarse la palma») y siendo exhortativa e inclusiva, esta voz se aleja de todo eufemismo para plantear culpabilidades: «Tenemos que entender claramente que el trago también ha sido utilizado por los poderosos de este país para mantener al pueblo sometido». Y la voz propone la unión de los trabajadores como motín: «Ahora es el momento de pararle el carro a toda esta gente, y en esta pelea tenemos que embarcarnos todos los trabajadores». Precisamente en este punto, en la esperanza de un *venceremos*, es intercalado un brindis, y las imágenes del vientre inflamado de un enfermo de cirrosis o el vómito callejero de un borracho quedan atrás y son reemplazadas por la escena de la once familiar: el té reemplaza al vino, del mismo modo como una gaseosa reemplaza al alcohol en un brindis por el trabajador y el estudiante, compuesto y cantado por Ángel Parra: *Brindo dijo con papaya / un obrero estucador / ya no me causa dolor / estucar esta muralla / entramos a la batalla / miles de trabajadores / conscientes y con fervores / de que salimos adelante / brindó dijo y con papaya / un compañero estudiante*.

Hasta aquí hemos visto cómo, tanto en *Julio comienza en julio* como en *Entre ponerle y no ponerle*, los versos funcionan como intervalos líricos que actualizan la dimensión crítica del *canto a lo humano*. En este sentido, son contrapuntos que traen consigo el componente político que, de un modo visible, será actualizado en la música chilena, según señala Marisol García en su búsqueda por los antecedentes remotos del canto político de los años sesenta: «En el forjado de la identidad nacional, cuecas, tonadas, coplas, payas, décimas, himnos y canciones —muchos de ellos sin registro— fueron llenándose tanto de acusaciones a autoridades como de lamentos sobre el propio desmedro social de sus autores»¹¹.

Por su parte, trasladándonos al caso brasileiro constatamos que, en relación al traspaso de los versos al papel, existe un diálogo audiovisual bastante sistemático en comparación con el caso chileno¹². Sin poder entrar aquí en las diferencias entre el cordel chileno o *lira popular* y el cordel brasileiro apuntamos que, a grandes rasgos, coincidirían en sus antecedentes ibéricos, en su difusión en espacios públicos como ferias y mercados, y en el uso predominante de la

11 Marisol García, *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile* (Santiago de Chile: B, 2013), 21.

12 A la fecha, desconocemos filmes chilenos de la época que dialoguen de forma explícita con la lira popular. Aun así, existen lecturas críticas que han vinculado ambas formas. Es el caso de la sintonía visual entre los versos por fusilamiento y la escena de la ejecución de *El chacal de Nahueltoro*, según propone Luis Valenzuela en «Espectacularización del crimen: *El chacal de Nahueltoro* y *O bandido da luz vermelha*» (en *Anales de literatura chilena* 20, Santiago de Chile, 2013).

xilografía como técnica que permite ilustrar los acontecimientos narrados en verso. A su vez, coincidirían en sus macrotemas, como se desprende de lo señalado por Rafael Díaz en relación al cordel brasileiro: «Desde el punto de vista del contenido, aborda múltiples temas de interés popular, aunque no conviene olvidar que también reproduce versiones de temas tradicionales o de origen culto»¹³. Desde el punto de vista de las diferencias, la vigencia es clave. Puesto que si la lira popular se comprende como una «poesía urbana de ruidosa existencia en el Santiago de mitad del *siglo XIX* y *principios del siglo XX*»¹⁴, esta existencia pretérita no sería tal en el cordel brasileiro: «En el Brasil de hoy todavía se escriben y pueden adquirirse auténticos folletos de cordel [...] Aunque se trata de un género recóndito y marginal, mucho más que en el pasado, y difícil de hallar en sus formas más puras»¹⁵.

Esta situación más vívida del cordel permite comprender el nexo más directo que se rastrea en un conjunto de documentales de los años sesenta e inicios de los setenta, circunscritos al proyecto «Caravana Farkas», impulsado por el productor, patrocinador y también director de cine y de fotografía Thomaz Farkas, igualmente considerado como mecenas del documental brasileiro. Este proyecto audiovisual, paralelo al desarrollo del Cinema Novo, buscó documentar prácticas cultural-populares del interior de Brasil. Uno de los focos de atención fue la literatura oral y su forma escrita en pliegos, los que, en muchos casos —y a diferencia de la lira popular chilena—, se conformaban no como pliegos sueltos, sino como cuadernillos de entre ocho y treinta y dos páginas con cubiertas o *capas* de un hibridismo visual tal, que complejiza las distinciones taxonómicas entre lo popular y lo pop¹⁶.

En este escenario, un cortometraje que se acerca al tema desde un enfoque didáctico-explicativo es *Jornal do sertão* (1970, 13', 16 mm, b/n) de Geraldo Sarno, documental perteneciente a la *Enciclopedia Audiovisual da Cultura*

-
- 13 Rafael Díaz, «Algunos caracteres de la literatura de cordel en Brasil», en *Revista Española de antropología americana XIX* (Universidad Complutense de Madrid, 1989): 194.
 - 14 Marcela Orellana, *Lira popular (1860-1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile* (Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2005), 11.
 - 15 Diego Chozas, «La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media». En <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/cordelbr.html>>.
 - 16 Señalamos esto al considerar el influjo de la cultura masiva —cine incluido— en las cubiertas, según expresa Rafael Díaz: «A partir de la década de los treinta, la influencia del cine así como la de ciertas tarjetas postales de tema amoroso y las viñetas de algunas historias del Oeste Norteamericano, dejaron su impronta en las capas» (198). Por su parte, y guardando las distancias geográficas y artísticas, otro caso de hibridismo provocado por *lo western* se rastrea hasta hoy en una cofradía que anualmente presenta sus bailes en la Fiesta de La Tirana. Se trata de la agrupación *Los pieles rojas del cine*, caporal en el que los integrantes visten y bailan como los indios del Lejano Oeste. Agradezco esta información a Francisco Simón.

Popular, y que constituye una aproximación al cordel desde todos los aspectos del ciclo creativo. Este filme muestra cómo el poeta alfabetizado lleva la tradición oral cantada al papel, el que luego se une a imágenes-grabados y se multiplica en la máquina de prensa. Más tarde, los pliegos son difundidos en ferias y mercados, comercializados, y la música retorna: otro poeta alfabetizado canta los versos de los pliegos, paralelo al canto en contrapunto, o al canto analfabeto de otros que —cíclicamente— acabará escrito en los pliegos.

Por su parte, si nos focalizamos en los fundamentos de estos cantos, vemos que se manifiesta aquí un tópico único que surge de la particularidad geográfica del *sertão* nordestino. Un espacio que habría generado una mitología popular incomparable, vinculada al ciclo del *cangaceirismo*, que relata las historias de los bandoleros trotacaminos que, desde mediados del siglo XIX y hasta fines de 1930, saqueaban y cobraban tributos a los terratenientes. Como tales, los *cangaceiros* fueron convertidos en figuras de aureola mítica y, como personajes potenciales de acción y violencia, sus historias de robo y muerte fueron llevadas al cine desde la década del veinte. Calculándose un total aproximado de cuarenta y ocho filmes¹⁷, los géneros que visitaron el *cangaço* son múltiples, llegándose incluso a formar el subgénero del *Nordestern*, inaugurado con *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto.

Fue explotado comercialmente también en *pornochanchadas* como *As cangaceiras eróticas* (1974). El giro radical a este nicho cinematográfico-industrial lo daría Glauber Rocha con *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Esto, al alegorizar e ideologizar la figura del *cangaceiro* y al poner en tensión ética y política la venganza de Corisco por la decapitación del *gran Gobernador del Sertão*, Virgulino Ferreira da Silva, alias Lampião. En resumen, su cabeza, la de su mujer María Bonita, y las cabezas de otros nueve hombres fueron macabramente expuestas en un peregrinaje, y es justamente esta la historia que narra de forma musicalizada el ciego de la película, un Homero nordestino que mantiene vivas las historias mediante la oralidad. Rocha responde al estereotipo del *Nordestern*, al realizar, en cambio «un soberbio ejemplo de transculturación entre formas populares del arte y el *western* metafísico inspirado en legendarias películas»¹⁸.

Esta revisión crítica de la mitología del *cangaço*, planteada audiovisualmente por Rocha y a la que vuelve en películas como *Antonio das Mortes* (1969),

17 Esta cifra y la información que sigue están sistematizadas en el texto «El *cangaço* en el cine brasileño» de Dídimo Souza. Disponible en <www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/14_Souza_M76.pdf>. Última consulta: 15 de enero 2014

18 Jorge Ruffinelli, *América latina en 130 películas* (Santiago de Chile: Uqbar, 2010), 69.

acerca al ideario de la Caravana Farkas, en la que también la conciencia política impulsó las filmaciones. Se trata de un conjunto de alrededor de cuarenta filmes, en su mayoría cortometrajes, motivados por la idea de visibilizar Brasil. Esto, según expresa Farkas en una entrevista con un claro eco a la consigna de Rocha: «Filmar con una cámara en la mano y una idea en la cabeza»:

Hubo gente que recorrió varias regiones con la idea de mostrar Brasil a los brasileños. Creí que esa era la mayor revolución que podíamos hacer, porque los brasileños no conocían Brasil, no existía la televisión para mostrarlo todo. Entonces yo creía que mostrarle el «gaúcho» al paulista, al del nordeste y viceversa, era una novedad que podría eventualmente provocar una revolución, por lo menos en las cabezas¹⁹.

En lo que sigue, revisaremos algunos documentales de este proyecto que retoman el ciclo del *cangaço* a partir de su figura por antonomasia, Lampião, desde distintas perspectivas: desde su supervivencia audiovisual mediante el archivo fílmico, desde su reconstrucción como objeto y desde la rearticulación crítica de sus idearios. En el caso de la persistencia fílmica de Lampião, el documental *Memoria do Cangaço* (1964, 29', 35 mm, b/n) de Paulo Gil Soares —coguiónista junto a Rocha de *Deus e o diabo na terra do sol*— es clave.

Mediante testimonios de *excangaceiros* y de la narración del sargento que ordenó la decapitación del bandido, el filme va reconstruyendo la historia de Lampião, y como reafirmación de su existencia y violencia, intercala las imágenes de archivo que el reportero etnográfico libanés Benjamín Abraham capturó, en 1936, consciente del valor histórico —y comercial— que tendrían estas imágenes. En este caso, la literatura de cordel también está también presente en los créditos iniciales de la película, que toman justamente las xilografías de *cangaceiros*. Por su parte, la reconstrucción de Lampião como objeto de greda es expuesta en *Vitalino/Lampião* (1969, 9', 16 mm, b/n), filme de Geraldo Sarno que también forma parte de la *Enciclopedia audiovisual da cultura popular*. Aquí, Sarno muestra el trabajo en greda del artesano Vitalino, con una fotogenia objetual y con una focalización en el trabajo manual que recuerda el trabajo en mimbre de Manzanito, filmado y estetizado por Sergio Bravo en *Mimbre* (1957).

19 Luego, en esta misma entrevista Farkas señala: «Llevé hasta la TV Cultura las cuatro primeras películas para ver si ellos las querían pasar, pero como era la época de la dictadura, alguien me dijo, “Mira, hay mucha miseria”. Yo le expliqué: “Esto no es miseria, así es como vive la gente”». Disponible en: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2007/01/01/thomaz-farkas/>>. Última consulta: 15 de enero 2014.

Tomando en cuenta estas persistencias tanto objetuales como fílmicas de Lampião, el cortometraje *Roda & Outras estórias* (1965, 9', 16 mm, b/n) de Sergio Muniz, retoma y complejiza políticamente la literatura de cordel, desde un montaje que hibridiza figuras de greda, xilografías, fotografías, imágenes documentales y las imágenes de archivo de Lampião. Su lógica se sostiene, por tanto, en otro medio: en cuatro canciones de Gilberto Gil, cuatro pliegos tal vez, cada una asociada a un episodio.

El primero convoca xilografías de tradición cristiana, para mixturarlas con imágenes documentales de gente pidiendo limosna. De trasfondo, la canción «Procesión» cuestiona directamente las contradicciones y falsas promesas de los feligreses: *Mucha gente se eleva / a ser Dios / y promete tanta cosa / para el sertão / que va a dar un vestido / para María / y promete un terreno / para Juan*. Luego, con una linealidad algo fragmentada, la letra de «Coraje para soportar» acompaña retratos del *sertão* y va indicando que para vivir allí es necesario tener coraje, como el que tuvo Lampião, de quien se intercalan las imágenes de archivo. Luego, a modo de respuesta, la canción «Retirante» narra el abandono del *sertão* por el trabajo de la ciudad. Finalmente, el consuelo se encuentra en «Roda», una canción de alegría y de baile que invita a la diversión, al mismo tiempo que cuestiona desigualdades.

Con este último ejemplo de Sergio Muniz vemos cómo tanto en el caso chileno como en el brasilero el cine toma rutas campestres, nordestinas, y aboga por los trabajadores mediante musicalidades tradicionales. De este modo, incorporan, documentan o recrean formas de la poesía popular, que alejan a estos filmes de perspectivas pintoresquistas. Por tanto en las dinámicas de los nuevos cines y las nuevas músicas de los años sesenta y setenta hay también un retorno a lo viejo, y es este núcleo común el que puede comprenderse como uno de los motivos de sinergia. Es entonces en este entrecruce de intereses políticos y estéticos donde cabe, por ejemplo, la canción y homenaje retrospectivo «Cinema Novo» compuesta por Gilberto Gil y escrita por Caetano Veloso en 1993. Evidenciando el rechazo al arte por el arte, e invocando las principales películas del cine brasilero —desde *Ganga Bruta* hasta *Pixote*— los próceres del Bossa Nova sostienen en la letra que lo que no logra el cine por medio de la imagen, lo aporta la música, así y viceversa.

Bibliografía

- ASTORGA, FRANCISCO. «Canto a lo poeta». *Revista musical chilena* 194. Santiago de Chile, 2000.
- CAVALLO, ASCANIO y CAROLINA DÍAZ. *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Uqbar, 2007.
- CHOZAS, DIEGO. «La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media». Disponible en línea en <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/cordelbr.html>>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- CORRO, PABLO. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio e Instituto de Estética, 2012.
- DÍAZ, RAFAEL. «Algunos caracteres de la literatura de cordel en Brasil». *Revista Española de antropología americana* XIX, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- GARCÍA, MARISOL. *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.
- ORELLANA, MARCELA. *Lira popular (1860-1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2005.
- _____. «El canto por angelito en la poesía popular chilena». *Mapocho* 51. Santiago de Chile, 2002.
- RUFFINELLI, JORGE. *América latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar, 2010.
- SEPÚLVEDA, FIDEL. «La identidad en la lira popular». *Aisthesis* 34. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, 2001.
- SOUZA, DÍDIMO. «El cangaço en el cine brasileiro». Disponible en línea en <www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/14_Souza_M76.pdf>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- URIBE ECHEVERRÍA, JUAN. *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Gabriela Mistral, 1974.
- VALENZUELA, LUIS. «Espectacularización del crimen: *El chacal de Nahueltoro* y *O bandido da luz vermelha*». *Anales de literatura chilena* 20. Santiago de Chile, 2013.

Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y *Kawase-san*

ANTONIA GIRARDI¹
(CHILE)

Resumen

Bajo la figura de unas *cartografías de luz*, inscritas en el itinerario del documental en Chile, este texto buscará reflexionar sobre el problema de la *espacialización de la subjetividad* en el cine documental autobiográfico chileno reciente que, mediante sus modos de producción y estrategias retóricas, propone una forma de abordar la subjetividad anclada en el tratamiento del espacio abierto. Lo central es la pregunta sobre la posibilidad de identificar allí una tendencia que apuntaría a repensar, simultáneamente, las categorías de lo *referencial* y lo *cartográfico* con el fin de sistematizar e interrogar críticamente dos películas narradas en primera persona que, dialogando con los códigos literarios del diario íntimo, resabios del cine epistolar y del cine ensayo, piensan el espacio desde dimensiones afectivas y la memoria —íntima y colectiva— en términos espaciales.

Palabras clave: documental, subjetividad, cartografía.

1 Licenciada en Estética, diplomada en Estudios de Cine y magíster © en Estudios Latinoamericanos. Colabora regularmente en la revista *La fuga*. Ha trabajado en diversas investigaciones relativas a lo audiovisual y actualmente es docente en el Diplomado de Teoría y Crítica de Cine de la Pontificia Universidad Católica.

Antecedentes: vista aérea

El mapa habla únicamente para el geógrafo [...] No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. La maravilla de la isla se vuelve una mostacita; el fiordo una rasguñadura en azul; la selva una mancha en verde descolorido [...] Este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes.

GABRIELA MISTRAL, marzo de 1930, revista *Atenea* 61

Un mapa de paisajes vivientes: de fiordos refulgentes y montañas palpitantes. «Será el cine documental el que dé a nuestras poblaciones el deleite de su montaña madre»², dice Mistral, y prosigue: «La América geológica, vegetal y animal es un bloque, repito, solo tartamudeado, no dicho del planeta [...] será el cine quien las incorpore a la imaginación popular, lo cual, no es poco»³. Con esta doble tarea, compartida por intelectuales de su época, como Benjamín Subercaseaux, la de «enseñar a ver y sentir el cuerpo patrio» e incorporarlo —tan vital y concreto— como en la experiencia directa al imaginario popular, Gabriela se hace parte del proyecto moderno y, al mismo tiempo, se desvía, toma caminos inesperados. Aboga, no por imágenes científicas del mundo, o por registros inertes de paisajes morfológicos —físicos, políticos o demográficos—, sino por el proyecto de una cartografía metafórica de Chile que expanda el espectro sensorial del *bulto patrio*. Una cartografía, le dice a Subercaseaux, a propósito de su *Chile o una loca geografía*, «donde el país aparezca tan vivo como un hermoso animal; el que usted atrapó en sus ojos, alienta y quema de vivo»⁴.

A modo de introducción, diremos entonces que, desde los mapas audibles y audiovisuales que ya en los años treinta proponía Mistral, embajadora de los nuevos medios al servicio de una educación que no escatimara en imaginación y redefiniese —de paso— lo que entendemos por modernidad en Latinoamérica⁵, hasta las nuevas cartografías propuestas por diversos realizadores y plataformas audiovisuales contemporáneas, podríamos decir que la necesidad de filmar el territorio sobrevuela la historia del documental en Chile como un ojo rapaz.

2 Gabriela Mistral, «Cinema documental para América», en *Archivos i letrados*, Wolfgang Bongers et al., eds., (Santiago de Chile: Cuarto Propio), 466.

3 *Ibid.*, 467.

4 Gabriela Mistral. «Contadores de patria», en *Chile o una loca geografía*, Benjamín Subercaseux (Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1943), 15.

5 Ver tesis de licenciatura de Macarena Cádiz. «Formas y sentidos del cine documental como agente educativo en Chile. 1910-1970».

Ávido de paisajes quemantes, seducido por sus montañas, ríos, desiertos y hielos; con el deseo de ir muy lejos, hasta estrellarse contra el valle de Andacollo o alcanzar el paralelo 56', este ojo tecnificado se embarca de norte a sur en expediciones rasantes (aéreas, terrestres o marítimas), administrando las distancias según aspiraciones institucionales, científicas, ingenieriles, religiosas, políticas o poéticas. Así, de la mano de los proyectos modernizadores y de los idearios ilustrados que los subtienden, las operaciones de develamiento, archivo, cobertura e ilustración del territorio (en su sentido más literal) se vuelven protagónicas, permitiéndole al documental ensayar los alcances de su propia conciencia retórica⁶, en lo que se refiere a estos *paisajes de luz*, o territorios filmados. Conciencia que, desde fines de los años cincuenta, en el caso de las producciones universitarias provenientes tanto del departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile como del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, buscará no solo reproducir, sino explorar, multiplicar y acaso agotar —hacer estallar— las posibilidades de lo real.

Polos hipotéticos

Pensemos en las películas expedicionarias de Rafael Sánchez a mediados de los sesenta, donde el equipo de filmación y la Armada se embarcan juntos en el proyecto heroico de integrar material y simbólicamente el territorio austral, y en el modo en que, por excesiva voluntad pedagógica, o con el fin de desentrañar la fisionomía oculta de estos inhóspitos parajes australes, los verdes musgos son destruidos a patadas ante la cámara. Asimismo, la exigua población indígena aparece naturalizada, convertida en un dato menor, oscuro o de dudosa calidad fotográfica, frente a la amplitud del mar, la inclemencia del clima y los nítidos perfiles heroicos de esta misión encomendada.

O pensemos, acto seguido, en una de las primeras secuencias a color que Nieves Yankovic y Jorge di Lauro le regalan al imaginario del documental en Chile, al filmar *Andacollo* (1958). Acá, más que para contrastar con el blanco radiante que traían consigo las instalaciones hospitalarias —índice de modernidad tecnológica en *Chile paralelo 56'* (1964, 23', 16 mm, color) de Rafael Sánchez— el color es utilizado de manera afectiva, para comulgar con aquello misterioso e hipnótico de la fiesta religiosa y sus danzantes. Sobrepassando el rigor de la línea, las imágenes se difuminan, y como si solo del negro

6 Corro et. al., *Teorías del cine documental chileno* (Santiago de Chile: Editorial Frasis, 2007).

podiesen surgir las figuras, es desde la penumbra que ingresamos dentro de un relato donde el paisaje y las ondas sonoras nos envuelven. Una voz femenina nos dice en *off* que esta película es un homenaje a la Coronada Reina de la Montaña. Montaña cuyo perfil a contraluz descubrimos gradualmente, para luego sobrevolar sus curvas, su piel estriada y vibrante, y descubrir en ella, mucho antes que Deleuze⁷ lo dijera, un rostro. Así, no es casual que la película empiece y termine con la luz quemada del amanecer, en la cumbre de esas montañas que los peregrinos habrán de atravesar para llegar hasta la virgen, como canta Violeta Parra en el tema musical que abre la película.

Un faro de luz, la claridad del progreso y la razón guiándonos en la oscuridad de ese confín más austral del mundo; o bien, el colorido sinuoso, vibrante y a contraluz de la montaña que, desde la penumbra hasta el encandilamiento, verá su rostro surcado de peregrinos. Al sur del sur, y al norte del sur del mundo. El mapa que dibuja una luz fría, positiva y direccionada sobre las cosas que habrá de convertir en objeto de análisis; o la concreción sensible de un paisaje hecho de partículas difusas de luz quemante, albergando dentro de sí un misterio; a saber, el milagro de esa *coronada reina de la montaña* que, sin dar pruebas, moviliza a miles y hace crecer la vida en un terreno hostil, rocoso y escarpado.

Nos situamos así, como al girar un caleidoscopio, ante dos vistas posibles y arbitrarias de un imaginario nacional que aún en su divergencia irá paulatinamente sistematizándose y abriendo líneas de fuga; concibiéndose en conjunto como una operación cartográfica. Es decir, un ejercicio de afirmación y delimitación de nuestro espacio cultural y geográfico, al tiempo que de puesta en duda.

En la medida en que consideremos los mapas, su definición y elocuencia, no solo como un «discurso teleológico que personifica exclusivamente al poder, no pudiendo sino dar cuenta, desde el lado del *statu quo*, de las profecías geográficas cumplidas, realizadas institucionalmente»⁸, sino como superficies autónomas que, como diría Gabriela Mistral, vuelven la tierra visible, escuchable o palpable, la idea de unas cartografías de luz se escapa de lo puramente retórico y tiende a volverse tangible. La cámara se

7 Ver en Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*, noción de *rostreidad*.

8 «A diferencia de la literatura, el arte o la música, la historia social de los mapas parece haber tenido pocas formas genuinas de expresión popular, alternativa o subversiva. Los mapas son, principalmente, un lenguaje de poder, no de protesta. Aunque hemos ingresado en la era de la comunicación masiva mediante los mapas, los medios de producción cartográfica, ya sea comercial u oficial, aún están controlados en gran medida por grupos dominantes. La cartografía sigue siendo un discurso teleológico que personifica al poder, refuerza el *statu quo* y congela la interacción social dentro de las líneas de las cartas» (Harley, 110).

desplaza a lo largo del país captando por zonas regionales distintas dosis y calidades de luz y, en paralelo a las demandas institucionales de captura y capitalización de imágenes-país, archiva pasajes de experiencia luminosa a eso que hoy llamaríamos la nube virtual de nuestro imaginario.

Como sucede con el problemático *Mapa de demarcación y división de las Indias* que, en un lejano 1571, mandó a realizar el cosmógrafo y cronista Juan López de Velásquez a cada una de las autoridades locales —con la ilusión de conformar un solo mapa total— pareciera que lo obtenido al ensayar sobre unas *cartografías de luz en el panorama del cine documental* es un mapa sin escala, sin jerarquía, más que imágenes parciales y unificadas, un gran manto móvil, como en el caso de lo propuesto deliberadamente por la plataforma audiovisual *Mapa filmico de un país* (www.mafi.tv) hecho de fragmentos dispares discontinuos, secuencias de espacio-tiempo filmadas bajo condiciones específicas, enhebradas por el espectador bajo el principio explosivo y desestratificante del montaje.

Un mapa, un asunto de experiencia, de *performance*, y no un calco, como dirían Guattari y Deleuze. Un mapa que, «abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones, puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación»⁹. O un mapa mutante, rapsódico, con rasgos de diario íntimo y de diario de viaje, como al que nos arroja Raúl Ruiz en *Cofralandes, rapsodia chilena*¹⁰ (2002, 81', miniDV, color).

«Y yo que quería decir Chile..., y me salió quién sabe qué», dice la voz susurrante de Ruiz, después de haber recorrido playas, ciudades, carreteras, clubes, museos, calles y plazas, mientras la cámara recorre una habitación con diversos objetos personales. Lo que pretendía ser un proyecto de imagen país financiado por el Ministerio de Educación que, en los albores de la conmemoración de los treinta años del golpe, y anticipándose a las celebraciones del Bicentenario, perfilara rasgos de identidad, deviene quién sabe qué.

Chile se transforma, como en una canción de Violeta Parra, en una especie de Jauja, un cofre de misterio junto a los Andes; una ciudad muy lejos, una tierra donde todo puede suceder. ¿Se trata todavía de una serie documental, de un docuficción?, ¿de un retrato audiovisual del país por zonas geográficas? ¿O de un mapa desmembrado que, como el canto del

9 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*.

10 Ver Antonia Girardi, *Cartografías digitales, sobre Cofralandes y Mapa filmico de un país*. Simposio de Estética, 2012.

cuerpo repartido que acompaña una de las secuencias: *un deo en Paraguay y una oreja en Gran Bretaña*», cifra el paisaje de lo chileno como un espacio de inversiones y permeabilidades?

Un espacio donde la plasticidad espacio tiempo, las tensiones entre lo regional y lo global, se manifiestan en un sinfín de vistas urbanas y rurales, interiores y exteriores, documentales y ficcionadas, más o menos localizables, que se despliegan en fundido encadenado, dando cuenta, no de Chile, pero sí, como reza la consigna de Mafi, «de un país». Entramos y salimos de lo nacional. Como en un chiste, un inglés, un alemán y un francés recorren Chile cartografiando su identidad. Pero al dibujante inglés los bosquejos de la ciudad le salen todos corridos por culpa del pavimento y los choferes de las micros; el alemán, que estudia las tasas de suicidio, debe desertar al darse cuenta de que apenas pisa un nuevo lugar el fenómeno se le escapa y las cifras bajan abruptamente; y el antropólogo francés, que debía hacer un reportaje sobre Chile, termina escribiendo un diario de impresiones inconexas, donde Chile es más una borradura, una secuencia atonal de vistas superpuestas, que el relato de un viaje al fin del mundo.

Too far, too close. El otro día y Kawase-san

El territorio al que nos abocaremos, no obstante, será preciso y acotado, y en modo alguno intentará responder por su tiempo. Se trata del paisaje de relaciones que construyen dos películas contemporáneas *Kawase-san* (2010, 78', video HD, color) de Cristián Leighton y *El otro día* (2013, 122', DCP, color) de Ignacio Agüero, que, narradas en primera persona, con el tono susurrante de lo confesional o a la manera de un diario íntimo —siempre en presente y desde el interior de su casa—, transportan a tierras lejanas. En ambos casos, la voz en *off* delimita un interior, un más acá cerrado donde reverbera como un eco el discurrir de una subjetividad, al tiempo que otros sonidos e imágenes nos arrojan a paisajes inesperados. Incitándonos a recorrer un afuera hecho de huellas luminosas que, a pesar de su carácter eminentemente geográfico, paisajístico o urbano, tendemos a ver en ellas algo de dactilar.

¿Es posible filmar la identidad, la intimidad? ¿Podemos verlas, decir en qué consisten? ¿Existen mapas? ¿Será posible cartografiarlas, meterlas dentro de una seguidilla de imágenes audiovisuales surcadas por el tiempo? ¿Serán coetáneas la pregunta por la identidad y las disquisiciones en torno al territorio y a eso que aun hoy, aunque con reparos, llamamos la patria? ¿En qué medida las biografías se inscriben en la geografía?

Volvamos un poco atrás. Decía Gabriela Mistral, *regionalista y corredora de tierras extrañas, contadora de suelos extranjeros*, que la patria es el paisaje de

la infancia y el resto... mistificación política. Anacrónica y novedosa, su voz de los años treinta decanta espesa en nuestros oídos: «El territorio de nuestro país que no hemos visto nos resulta un mito como el Tíbet o la Islandia [...] La patria es el paisaje de la infancia, y quédese lo demás como mistificación política [...] yo no puedo llevar otros ojos que los que me rasgó la luz del valle de Elqui»¹¹.

Hay arraigos geopolíticos, identidades generacionales, de clase, de imaginarios y de oficios comunes, pero la patria sería otra cosa: la infancia, el suelo, el cielo y la atmósfera de la infancia, la escuchamos decir en sus *Recados*. Desde lo cóncavo de su Elqui natal, o a la intemperie, en viaje por los confines del mundo.

Nara, imágenes ilocalizables de viajes y aeropuertos, una isla en el sur de Chile, barrios residenciales de Santiago, la luz quemante del Mar de Drake, el timbre que suena en una casa de la calle Valenzuela Castillo; retazos de un mapa donde las líneas se juntan y se bifurcan, e inscriben en el papel, así como en la pantalla, una maraña de recorridos posibles donde caben tanto el suelo de la infancia, los recuerdos más íntimos, las fotografías familiares como los sueños y partículas en suspensión de la historia política reciente. Las vistas postales de quien ha pasado los últimos diez años de su vida viajando, retratando a los demás o persiguiendo la sombra de una cineasta lejana, y las impresiones de un Santiago que se despliega a partir de un dispositivo argumental tan sencillo como ir hasta la casa de quien pasa por la suya tocando el timbre, se trenzan así con retazos de relatos personales, decantando en películas donde la vocación por documentar se entiende, a su vez, como una serie de ensayos por cartografiar la identidad.

Ahora bien, por qué el subtítulo en inglés de este acápite, cabría preguntarse. Un poco antojadizamente, pero también porque hay en esa frase mucho de atingente en relación a esas cartografías de lo íntimo, donde coexisten en presente historias familiares, fotografías, retazos de Japón, Islandia, alusiones fantasmas a películas de Ruiz y películas japonesas, archivo familiar y visitas inesperadas, que apenas comenzamos a abordar. *Too far, too close* es el título de una exposición retrospectiva de la cineasta y artista medial Chantal Akerman, montada en Amberes a inicios del año 2012. Allí, en casi todo el edificio de la galería belga M HKA, sus trabajos fueron exhibidos en pantallas de diverso tipo, en grandes y pequeños formatos, para ser recorridos por el espectador, que encontraba a cada paso un nuevo espacio donde adentrarse y recorrer.

Pero lo que nos lleva a incrustar el recuerdo de esa experiencia en el presente texto son las reflexiones a su respecto de Giuliana Bruno, arquitecta y teórica de cine: «Salimos con Akerman al mundo solo para mirarlo hacia

11 Gabriela Mistral, «Un valle de Chile, el Elqui», (1933).

dentro; permanecemos adentro para mirar hacia afuera. De esta manera, nos sumergimos en la profundidad del propio espacio psíquico de la artista y de su espacio personal»¹².

Tanteando la posibilidad de trasladar este movimiento indisoluble de lo tan cerca y lo tan lejos al panorama actual del documental chileno, quisiera desviarme de ciertas teorías audiovisuales locales —del ámbito de lo privado, la memoria y la autobiografía en el documental— que circunscriben su campo de investigación a un espacio estrictamente interior, al polo de lo tan cerca. En cambio, a partir de dos documentales emblemáticos en lo que a cruces entre figuraciones del territorio y modos de decir, y de decirse, en primera persona, se refiere, quisiera llevar la atención a las tensiones del afuera, a ese tan lejos (geográfico, paisajístico, urbanístico o cartográfico) que punza permanentemente al interior de estas historias íntimas en las que nos adentramos y salimos sin previo aviso.

Esto, considerando que son filmes que construyen su intimidad, su espacio biográfico, no discursiva sino materialmente. Abriéndonos las puertas de su casa, o consintiendo que accedamos a la pieza de asilo en que está la abuela centenaria; pero invitándonos, a la vez, a deambular por un fondo de imágenes, mundo hecho de retazos de su propia filmografía.

Vistas de lugares emblemáticos o paisajes ilocalizables que Leighton grabó alrededor del mundo en busca de chilenos en la diáspora; o las apariciones fantasmas, en 16 mm, de ese mundo ligado al mar, los marinos y las aventuras australes, que Agüero confiesa como familiar. Canguros que pasan veloces y nos miran de frente, o la proa de un barco surcando decididamente el hielo, mientras dos voces en presente, situadas quién sabe dónde, dan señas precisas, aunque difusas en términos temporales y espaciales, de eso que son.

«Salimos al mundo para mirarlo hacia adentro, permanecemos adentro para mirar hacia afuera», se decía a propósito de las películas de Chantal Akerman; asimismo, estas secuencias intempestivas ponen en duda el hermetismo de eso que creíamos como absoluta intimidad, transformando a ese que casi no vemos, pero escuchamos, en un espacio poroso, de flujos y contaminaciones. No necesariamente autobiográficas, aunque sí asociadas a la categoría literaria del diario íntimo, considerando la libertad con que ese yo audible teje tiempos diversos y materiales de distinta índole, diremos que *Kawase-san* y *El otro día* son películas que funcionan también como diarios de viaje, en la medida en que no es el autoexamen, la operación

12 Giuliana Bruno. «Projection: on Akerman's screen. From cinema to the art gallery», en Chantal Akerman. *Too far, too close*. «We go out with Akerman into the world only to look inward; we remain inside to look out. In this way, we plunge into the depth of the artist's own psychic space and personal history», 26.

ecográfica¹³, lo que las mueve, sino la experiencia subjetiva de construir audiovisualmente un espacio.

«Un documental es la lectura de un espacio central», dirá Agüero en el documental que realiza de él J. L. Torres Leiva, (*Qué historia es esta y cuál es su final*, 2013) ¿El interior de su casa, el espacio que construyen sus libros, fotografías familiares y objetos domésticos? ¿La flora y fauna de su jardín reflejada en los vidrios, transformada en sombras impresas sobre los muros, o trenzada con pasajes intempestivos de materiales filmicos de su propio archivo? ¿Su barrio? ¿O tal vez el espacio exterior que traza la irrupción azarosa de quienes pasan a tocarle el timbre, activando ese dispositivo de trayectos por la ciudad de Santiago, que le permitirían a Agüero pasar de lo programático a un universo propiamente cinematográfico, donde la pantalla no es solo espejo, sino que espacio abierto a lo inesperado, transitable tanto en intensidad como extensivamente?

En *El otro día*, un cordel rojo surca el plano de Santiago, como la cámara inscribe, a través de la luz, sus recorridos sobre la ciudad misma. Sin duda hay un espacio desplegado para ser leído, para trazar simultáneamente un mapa, pero su centralidad, así como su alcance, todavía resulta oscura. Quizá porque, como en *Andacollo*, lo que se busca con esta operación cartográfica documental no es tanto ilustrar, capitalizar o iluminar ese espacio, como lo haría la luz de un faro, el carácter indicial de un documento, o la línea técnica de un calco; sino deambular dentro de él capturando sus códigos, captando tipos y cantidades de luz que den cuenta de esa experiencia situada que, el cine como dispositivo mediante, se debate entre eso tan lejos y eso tan cerca, la memoria personal y el imaginario, el estómago de su casa, y todo ese cuerpo urbano palpitando ahí afuera.

En *Kawase-san*, lo cartografiado tampoco está del todo claro. Pero, como dirá Pablo Corro, si bien las relaciones entre Leighton, su imaginario y un espacio remoto son ambiguas, sería posible afirmar el predominio general de lo subjetivo.

Es posible intuir el carácter subjetivo, intimista, autobiográfico de la película. El diálogo parece corresponder a un intercambio originalmente cerrado, familiar, que requiere de la proximidad personal necesaria para vencer las inciertas limitaciones de la comunicación [...]. Lo difícil es discernir el sentido de esas formas y referencias dramáticas, hasta este momento de mera referencialidad sonora, superpuestas sobre las alusiones audiovisuales,

13 Ver Paola Lagos. «Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad». *Comunicación y medios* 24 (2011). ISSN 0719-1529, 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

territoriales, culturales, a Japón. Ni siquiera es posible postular la situación temporal de cada fenómeno. Es posible afirmar, sin embargo, por cuestiones diversas de orden estructural, por el modo específico de los dispositivos de expresión, el predominio general de lo subjetivo¹⁴.

Una subjetividad difusa, deambulatoria, que tiende a entrar y salir del sujeto, de su propio cuerpo que nunca vemos, que —por medio del uso de archivos, la voz en *off* y un diseño sonoro complejo— infiltra sistemáticamente otros espacios y tiempos, en estos bloques de experiencia que la película presenta. Así, eso que podría haber sido el núcleo de la película, la confesión, como dirá Corro, sobre el odio al padre, el nudo ciego que supone su no relación con él, el deseo de que muriera, o el hecho de que no quiere ver a sus hijos, pasa a ocupar un lugar periférico, si se quiere *desterritorializado*, dentro del paisaje de imágenes mundo en el que Leighton pareciera ir a buscar su identidad.

Como si lo real y la fabulación no terminaran de distinguirse del todo, en *Kawase-san* hay una presencia audible que, guiada por su subjetividad, busca, recorre y ausculta territorios. No un cuerpo que se escudriña, que se expone a sí mismo, sino una voz que planta la cámara ahí donde es posible desenterrarla luego, hacer que las raíces de esos planos germinen lejos, bajo otras condiciones, dialogando con otros lugares, entretejiendo imágenes y sonidos de espacios que no necesariamente se corresponden con un lugar de origen, y que en ese sentido también se le aparecen al espectador bajo la figura de un mito —recordemos a Gabriela— «*como el Tíbet, o la Islandia*».

Un Tíbet o una Islandia, que bien podríamos aparejar con Narita, esa ciudad lejana, escenario común de las películas de Naomi Kawase, directora de esa película cuyas imágenes, a Leighton, no se le borraron. Un Tíbet o una Islandia que también podríamos encontrar en la película de Agüero, no solo en las imágenes de los hielos australes, que justamente aparecen como si se tratara de un sueño, sino en cada uno de esos lugares para él desconocidos de Santiago, a los que decide, cada vez que el exterior irrumpe en la intimidad de su casa, embarcarse.

14 Pablo Corro, *Ensayos con el realismo. Retóricas del cine chileno*. «*Kawase-san o la voz*», (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2013), 116.

Bibliografía

- BRUNO, GIULIANA. *Chantal Akerman: Too Far, Too Close*. (Giuliana Bruno, Chantal Akerman, Anders Kreuger, Dieter Roelstraete). Bélgica: Ludion Editions NV, 2012.
- CORRO, PABLO et al. *Teorías del cine documental chileno*. Santiago de Chile: Editorial Frasis, 2007.
- _____. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. «Atlas ou le gai savoir inquiet». En *L'œil de l'histoire 3*, París: Les Editions de Minuit, 2011.
- J.B HARLEY. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la Cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MISTRAL, GABRIELA. «Cinema documental para América». En Wolfgang Bongers et al. (ed.). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908 - 1940*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- _____. *Recados contando a Chile*. Compilado por Alfonso Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957.
- _____. Prólogo de *Chile o Una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1943.

De la imagen al tacto. Estudio interdisciplinario sobre cine 3D

VÍCTOR FAJNZYLBER¹
(CHILE)

Resumen

Este artículo da cuenta del estado de avance de una investigación interdisciplinaria sobre cine 3D estereoscópico, desarrollada en el ámbito académico de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Retomaremos la construcción argumental de la primera publicación de nuestro equipo, centrada en analizar los vínculos entre los criterios de composición de la fotografía estereoscópica y los principios de puesta en escena del cine digital 3D. El foco de estos primeros dos años de investigación ha consistido en generar la base conceptual para un estudio de las interacciones posibles entre cine y visualización tridimensional, mediante una genealogía técnica de lo que llamaremos *la imagen binocular*: representación visual producida según los principios de la visión binocular.

Palabras clave: cine, estereoscopía, binocular.

1 Realizador e investigador con estudios en sociología, antropología visual, dirección cinematográfica y realización en cine 3D. Es académico investigador en la carrera de Cine y Televisión en el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha participado en investigaciones sobre cine, televisión y proyectos de creación audiovisual financiados por Fondo Audiovisual, Fondart, Fondecyt, Fundación Andes, Ville de París, Fondos de Creación e Investigación Asociativa de la Universidad de Chile. Actualmente dirige una línea de investigación interdisciplinaria (labcinema3d.cl) que integra aspectos históricos, técnicos, estéticos, educativos y profesionales del cine 3D estereoscópico. El año 2013 publica *La imagen táctil* (Fondo de Cultura Económica).

El punto de partida para esta historia se sitúa a fines del Quattrocento italiano, con el desarrollo de la ciencia perspectivista, la pantalla de Alberti, el espejo de Brunelleschi o la mirilla de Durer, que no solo levantan el punto de ojo único como un sistema de representación funcional y simbólico, sino que también ponen en silente evidencia, por contraste, la visión binocular como principio natural de la observación humana del mundo circundante.

ENRIQUE ZAMUDIO

Los contenidos de este artículo nacen de los resultados de una investigación realizada entre 2010 y el 2013. Gracias al financiamiento del Fondo de Fomento Audiovisual, del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Gobierno de Chile, desarrollamos una investigación titulada *Estudio socio-histórico del cine tridimensional: de la estereoscopía fotográfica al cine digital 3D*. Su objetivo fue profundizar en la caracterización del cine tridimensional, al estudiar los procesos específicos de la fotografía estereoscópica y su influencia en la producción de cine digital tridimensional. Por otro lado, y gracias al apoyo de los programas Fondo de Creación Artística y Uredes de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, iniciamos los proyectos *LabCinema3d* (investigación sobre cine y robótica) y *Red Imagen 3D* (núcleo de investigación), destinados a estudiar y comparar los usos cinematográficos de la imagen tridimensional desde una perspectiva interdisciplinaria. Este artículo reúne y discute los resultados consignados en estos proyectos.

3D: un doble punto de vista

El objeto de nuestra investigación es el cine digital 3D, también llamado cine estereoscópico, o simplemente, cine tridimensional. Mediante un diálogo entre investigadores, creadores y profesionales de Chile, México y Francia, nuestro estudio busca generar un panorama de las filiaciones históricas, técnicas y artísticas entre la fotografía estereoscópica analógica y el cine digital tridimensional. La primera publicación de esta línea de investigación se denomina *La imagen táctil: de la fotografía binocular al cine tridimensional* (Fondo de Cultura Económica, 2013). Concebido como contrapunto entre artículos, entrevistas e imágenes de diferentes tipos, este libro permite apreciar y comparar la variedad de visualizaciones tridimensionales en ámbitos tales como cine, arte, ciencia, tecnología, medicina y educación.

Nos referimos a un doble punto de vista para abordar el cine tridimensional, pues reunimos el aporte de los estudios cinematográficos y la práctica profesional audiovisual, con un enfoque transversal que nos permite comparar

los usos de la imagen tridimensional en diversas disciplinas. Los autores de los textos y de las imágenes provienen de áreas como fotografía, cine, diseño, artes visuales, música, sonido, arquitectura, robótica, oftalmología, radiología, neurobiología, animación científica, historia, semiótica, sociología y educación.

Para profundizar en el conocimiento histórico, técnico y artístico del cine tridimensional, nos preguntamos primero: ¿qué es una imagen tridimensional? Tomamos la opción de abordar este tema desde una mirada plural, con el fin de ahondar en una antigua ambición técnica en el campo de la imagen: inventar dispositivos estereoscópicos inspirados en la visión binocular, destinados a representar visualmente los volúmenes y los espacios de un modo semejante a la visión humana.

El trayecto argumental de este libro es el siguiente. Comienza con una reflexión general sobre imagen binocular, desde las bases biológicas y fisiológicas de la visión humana, pasando por diversas aplicaciones de la estereoscopia y de la imagen digital tridimensional, para llegar a una caracterización de los componentes y posibilidades del cine digital estereoscópico, el cual llamaremos, simplemente, cine tridimensional. En este artículo consignaremos tan solo algunos elementos de este recorrido conceptual.

Imagen binocular: de la visión a la representación tridimensional

La primera parte del libro está precedida por un prólogo de Jorge Iturriaga, que aborda la técnica de la estereoscopia desde una perspectiva histórica, con énfasis en el siglo xx. Constata que, desde el siglo xix, esta técnica de restitución visual se diferencia de la fotografía monocular por el rol activo que presupone en el observador, dado que la imagen es producida ópticamente por él en una experiencia perceptiva difícilmente reproducible de una persona a otra. En palabras del autor, citando a Jonathan Crary:

Si la perspectiva implicaba un espacio homogéneo y potencialmente métrico, el estereoscopio revela un campo fundamentalmente desunido y agregado de elementos disjuntos. Nuestros ojos nunca recorren la imagen en una completa aprehensión de la tridimensionalidad de la totalidad del campo, sino en términos de una experiencia localizada de áreas separadas [...] lo que produce el efecto perceptivo de un mosaico de diferentes intensidades de relieve en una única imagen. Nuestros ojos siguen un paso agitado y errático hacia las profundidades: es un ensamblaje de zonas locales de tridimensionalidad, zonas imbuidas de claridad alucinatoria, que aunque agrupadas nunca se unen en un campo homogéneo².

2 Jorge Iturriaga. «La estereoscopia en la historia. Empoderando al observador y relativizando lo natural», en Víctor Fajnzylber, *La imagen táctil*.

Para analizar la estereoscopia desde el punto de vista de sus principios de funcionamiento, nos pareció necesario revisar los fundamentos biológicos de la imagen tridimensional generada mediante esta técnica, es decir, la visión binocular. La visión en profundidad está basada en el proceso de la estereopsis, el cual permite sintetizar cerebralmente la información generada por ambos ojos. La estereopsis hace posible la impresión de ver en tres dimensiones. A este respecto, la oftalmología entrega un aporte relevante.

En la vía visual que une los ojos al cerebro nace nuestra capacidad de percibir el mundo con relieve y profundidad: la visión en profundidad es un fenómeno binocular y, por lo tanto, ocurre a nivel de la corteza visual. No obstante, el resto de la vía debe encontrarse en buenas condiciones; por ejemplo, ambas retinas deben tener la capacidad de recibir el mismo estímulo visual, y este debe tener características lo más parecidas posible, para permitir tanto la fusión como la estereopsis. Uno de los elementos más importantes para comprender la estereopsis es la distancia que separa los ojos en la cara. Esta disposición permite que en cada ojo se produzca una imagen con una disparidad o separación horizontal con respecto a la otra. La disparidad horizontal es fundamental para lograr la estereopsis, permitiendo así que el objeto de observación estimule zonas ligeramente no correspondientes en ambas retinas, siendo percibido finalmente como único, pero en profundidad³.

La visión binocular hace posible la fusión de dos informaciones bidimensionales para formar una tercera información tridimensional. Esto nos permite actuar el mundo. La estereopsis es, entonces, la base fisiológica de la visión humana. Sin embargo, al igual que otras capacidades de nuestro cuerpo, gracias a nuestra experiencia en el mundo damos sentido a las informaciones sensoriales; las utilizamos para orientar las acciones cotidianas, guiando nuestros gestos y nuestro cuerpo hacia aquellos fines concretos que componen nuestro cotidiano: levantarnos, vestirnos, alimentarnos, movernos.

Estas infinitas acciones de la vida diaria necesitan de la visión binocular para generar la información del espacio; sin embargo, al revisar la función primitiva de la visión en profundidad, nos damos cuenta de que el funcionamiento básico de nuestra percepción de la profundidad no ha cambiado desde los tiempos de los primates. A este respecto, y en palabras del profesor Juan Carlos Letelier, la Biología del Conocer —desarrollada en el Laboratorio de Neurobiología fundado en la Universidad de Chile por Humberto Maturana

3 Claudia Goya, Francisco Andrighetti y Fabiola Cerfogli. «La visión binocular», en *La imagen táctil*.

en 1960— señala un elemento relevante: la visión en profundidad nace para ayudarnos a actuar en el mundo:

Lo crucialmente importante es que el sistema visual construye dimensiones perceptuales que en realidad no están en la imagen. Se podrá decir que esta última afirmación es falsa, ya que la profundidad (es decir, la distancia entre objeto y sujeto) es realmente una característica del mundo, y no es un constructo. Pero lo que construye la estereopsis no es la «distancia», sino la capacidad de coordinarse, en la acción del movimiento, con los objetos que están frente a uno. Lo importante no es «la distancia», sino la capacidad de manipular objetos que están enfrente sin errores. Así, cuando un mono salta de rama en rama, es crucial que cuando trate de agarrarse a una rama el movimiento termine en asir la rama y no en un agarre vacío más adelante, o más atrás, de la misma. Pues bien, la estereopsis es la capacidad de tener movimientos calibrados, sin equivocación respecto de ramas, alimentos, etc.⁴.

Estos autores aportan una introducción científica sobre el fenómeno de la visión humana y la función de la percepción tridimensional. Constatamos que la visión binocular no es la única modalidad biológica para construir profundidad visual, pero, lo que es más importante aún, nos hace recordar que esta capacidad de posicionarnos en el espacio gracias a la visión tiene por objetivo principal ayudarnos a vivir cotidianamente, a darles pertinencia concreta a nuestras acciones y conductas en el mundo físico. La visión binocular permite extender el brazo, sujetar un tenedor, tomar el alimento y llevarlo a la boca. De esta manera, la visión en profundidad nos permite conectar la visión con el tacto: la percepción del espacio con la acción en el mundo. Los fundamentos biológicos de la visión en profundidad sirven de base para entender que una de las especificidades de la imagen de tipo binocular es facilitar nuestra inmersión en el mundo físico.

Al analizar la representación visual binocular, es decir, lo que comúnmente llamamos una imagen tridimensional, nos encontramos con al menos dos grandes momentos en su desarrollo histórico: en primer lugar, la estereoscopia analógica, cuyos primeros aparatos son generados en el siglo xix y que, luego, evolucionan en diversas modalidades hasta el siglo xx; y, en segundo lugar, lo que podríamos llamar la imagen binocular generada en el contexto de la revolución digital de finales del siglo xx, que simplemente llamaremos la imagen tridimensional.

4 Juan Carlos Letelier. «Una construcción del sistema nervioso: visión de profundidad basada en visión estereoscópica», en *La imagen táctil*.

Inspirada por el modo de funcionamiento de la visión binocular, la técnica estereoscópica, utilizada en el arte, en la fotografía o en el cine, ha permanecido en un segundo plano con respecto al rol dominante de las técnicas visuales de inspiración monocular y de construcción perspectivista. Diversos factores son presentados para dar contexto a los momentos de emergencia y desaparición de la imagen estereoscópica en los últimos cien años, a pesar de su uso por importantes artistas visuales del siglo xx, tales como Marcel Duchamp o Salvador Dalí. A este respecto, Enrique Zamudio señala:

Si tuviésemos que analizar las razones por las que la imagen estereoscópica no ha sido protagonista de la historia moderna y contemporánea de las artes visuales, diríamos que es casi un enigma, inentendible no tanto por su ausencia en el repertorio visual del arte, sino más bien por su innegable interés desde el punto de vista de sus posibilidades críticas frente a la tradición representativa de las artes visuales, basadas en la lógica lineal euclidiana, que ha dominado sistémicamente los procesos de producción y recepción artística desde hace 500 años⁵.

Durante el siglo xx, en línea directa con la tradición perspectivista de la pintura, la imagen técnica monocular se impone como la modalidad dominante de representación visual, primero fija (fotografía) y luego en movimiento (cine). En este contexto, tanto la fotografía estereoscópica como el cine 3D presentan un comportamiento histórico que podríamos calificar de «intermitente»: presentan períodos de auge puntual, pero no consiguen romper la hegemonía que la imagen monocular (2D) impone en la industria moderna de la imagen reproducible. Aunque han sido esbozadas diversas hipótesis sobre las causas de esta intermitencia, nuestro interés principal aquí es relevar aquellos aspectos específicos del cine 3D. Para ello, nos parece interesante la descripción que de él hace uno de los grandes de la cinematografía, el soviético Sergei Eisenstein:

«El cine en relieve no debe considerarse como un nieto de los inventos de Edison y de Lumière, sino como un descendiente del teatro». Argumenta el cineasta que desde los albores del teatro se ha buscado recomponer la ruptura fundamental que implicaba el espectáculo: «A lo largo de los siglos y casi ininterrumpidamente, la misma tendencia aparece obstinadamente [...], tender un puente sobre el abismo que separa al espectador del actor». Y, para este director, no había ningún medio mejor calificado que el cine 3D,

5 Enrique Zamudio. «Arte y estereoscopia», en *La imagen táctil*, 2013.

con sus efectos de “introducirse” en el espectador y de “atraerlo” hacia sí, recursos que eran la aportación plástica fundamental del cine en relieve»⁶.

Si revisamos conjuntamente el funcionamiento de la visión binocular, la estereoscopia fotográfica —cuya ilusión de profundidad está basada en la gestión de la disparidad interocular—, con aquel efecto que, muy tempranamente, aparece como característico del cine 3D —la impresión de un espacio habitado por imágenes fluctuantes entre la pantalla y el espectador— encontramos un denominador común. La imagen binocular parece generar, tanto en su modalidad biológica como en sus diversas imitaciones técnicas, una experiencia visual caracterizada por la inmersión perceptiva en un espacio tridimensional. Hoy les asignamos una etiqueta de «mayor realismo» a las imágenes 3D, pues la mente las interpreta como si nuestro cuerpo estuviera inserto en el mismo espacio físico que las imágenes. Sin embargo, tal como señalaba más arriba Juan Carlos Letelier, esto es debido al sentido práctico que le damos a la información tridimensional: el componente central de la imagen binocular está situado, entonces, en su carácter inmersivo. El foco de su interés radica en sus posibilidades cognitivas más que en la explotación de su impacto sensorial.

Cine tridimensional: estereografía y puesta en escena

Con la llegada de la tecnología digital, asistimos a un nuevo momento de emergencia del cine 3D. Las posibilidades digitales permiten resolver la mayor parte de los problemas técnicos que, históricamente, bloquearon el desarrollo de películas para cine 3D. La industria audiovisual estadounidense ha dado un impulso contundente a la producción de filmes en este formato, aunque no necesariamente desde un 3D *nativo*, es decir, producido estereoscópicamente desde la filmación.

La conversión digital de películas, de 2D a 3D, con fines meramente comerciales, pese a que ha estimulado la implementación de tecnologías de proyección 3D en las salas de cine, no parece alejarse demasiado de aquel aspecto que, hace casi setenta años, Eisenstein describía como rasgo único del cine 3D: crear la ilusión de un espacio visual fluctuante entre la pantalla y el espectador. En el contexto contemporáneo de la imagen digital, el cine 3D está asociado con *la imagen emergente*, que sale de la pantalla en dirección a los espectadores. Sin embargo, al adentrarnos en las técnicas actuales de

6 Jorge Iturriaga. «El cine estereoscópico: una historia sensual no tradicional», en *La imagen táctil*.

producción de cine 3D, encontramos que el dispositivo fílmico estereoscópico trasciende el mero espectáculo de la imagen emergente y expande las posibilidades expresivas del cine, al dotarlo de nuevas herramientas, así como de nuevas restricciones y reglas para la puesta en escena.

Al ser utilizada en el contexto del dispositivo cinematográfico, la ilusión de profundidad, propia de la imagen binocular, produce un espacio audiovisual tridimensional en el cual nos movemos ópticamente, de un modo semejante a la experiencia de la visión binocular. Este espacio audiovisual 3D, propicio para la inmersión perceptiva del espectador, es denominado *caja escénica*: la pantalla se utiliza como un plano de referencia, delante y detrás del cual es construida una nueva modalidad de puesta en escena. La práctica creativa que manipula la profundidad visual para dar lugar a esta nueva forma 3D se denomina *estereografía*. El estereógrafo es, entonces, el profesional encargado de producir las diversas «cajas escénicas» que mejor se adapten al tipo de película en proceso de creación.

Hacia un cine específicamente binocular

Con la consolidación industrial de las tecnologías digitales aplicadas a la producción cinematográfica, toda la tradición del cine monocular (2D) puede hoy desplegarse en nuevas direcciones gracias a la complejidad perceptiva de la imagen binocular (3D). Por nuestra parte, creemos que este encuentro entre cine digital e imagen 3D está recién dando sus primeros pasos. La imagen tridimensional abre hoy un campo de posibilidades inexploradas para la expresión cinematográfica.

Para abordar este proceso, nuestra investigación nació con la apuesta de estudiar el cine 3D desde un enfoque interdisciplinario. Comenzamos por reconstruir los fundamentos de lo que llamamos *la imagen táctil*. Desde la fotografía estereoscópica hasta los nacientes principios de la puesta en escena para cine 3D, analizamos los procesos técnicos que puedan favorecer el desarrollo artístico del cine 3D.

Como hemos constatado, la función primitiva de la visión binocular es permitirnos pasar de la imagen al tacto, integrando y dándole sentido a la experiencia perceptiva en el gesto mismo de nuestro actuar en el mundo. En el caso de nuestro objeto, el instrumental de análisis cinematográfico que desarrollamos cobrará todo su sentido al integrarse empíricamente en el acto de una praxis creativa. Nuestro objetivo es difuminar la frontera entre teoría, análisis de obras y práctica productiva, puesto que el *corpus* de referencia existente en este formato, de factura nativamente estereoscópica,

es aún demasiado exiguo y limitado, cualitativamente, como para constituir un entorno suficiente para la mera recursividad teórico-analítica.

Nuestra estrategia de investigación sobre cine 3D podría definirse como una práctica de problematización transdisciplinar basada en evidencia: concentraremos nuestros esfuerzos en integrar los aportes metodológicos de las neurociencias, las humanidades y las artes, para así abrir camino a un campo de estudio sobre cine 3D que sea receptivo a los cruces posibles entre ciencia básica, investigación aplicada y experimentación artística.

El siguiente paso nuestro será estudiar empíricamente los mecanismos cognitivos implicados en la puesta en escena tridimensional. Buscaremos generar, mediante la interacción recursiva entre creación y análisis, un aporte teórico-metodológico destinado al despliegue productivo de una cinematografía específicamente binocular, es decir, que busque trascender la tendencia a ser usada como mero divertimento sensorial, y pueda entonces convertirse, tal como en su momento se volvieron el sonido y el color, en un recurso disponible para la imaginación cinematográfica, en clave autoral, educativa, científica, política, experimental. Estamos recién en el renacimiento digital del formato 3D. El campo es aún demasiado abierto. Afortunadamente todo queda por hacerse. En algún momento, probablemente más temprano que tarde, desaparecerán los incómodos anteojos, retrocederá la fatiga visual tras un entrenamiento sostenido de nuestros sistemas oculares, se resolverán los frenos tecnológicos que nos separan de la difusión transmedial, y en ese momento —esperamos— cobrará pleno sentido el trabajo que hace dos años empezamos a construir, en Chile, en torno al estudio interdisciplinario del cine 3D estereoscópico.

Bibliografía

FAJNZYLBER, VÍCTOR. *La imagen táctil, de la fotografía binocular al cine tridimensional*. Santiago de Chile: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2013.

En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine chileno (1940-1973)

ROBERTO REVECO¹
(CHILE)

Resumen

En sus distintos contextos temporales y geográficos, económicos y culturales, el cine ha buscado transformar el mundo material en cinematografía, en imágenes de una nueva naturaleza. En Chile, entre 1940 y 1973, hubo al menos dos grandes corrientes técnico-artísticas. Una primera tendencia, que operó durante la década de los 40, vio en el artificio y la capacidad ilusoria una fotogenia marcada por los trucos y la manipulación de los objetos bajo el absoluto control de los estudios. Una segunda tendencia, propia de los años 50 y 60, vio, en cambio, en la realidad inmediata —en el *pathos* del subdesarrollo— una fuente de cinematografía cuya fotogenia fue creada ya no en los estudios, sino principalmente en el encuadre y la sala de montaje. Ese cambio implica modelos distintos de entender el cine y la sociedad que analizaremos en este artículo.

Palabras clave: fotogenia, cine de estudios, nuevo cine.

1 Antropólogo social de la Universidad de Chile, máster en Teoría, historia y estética del cine, Universidad de París VIII. Actualmente escribe su tesis doctoral en Estética del cine —Universidad de París VIII— sobre las transformaciones artísticas, técnicas, teóricas y políticas del cine en Chile entre 1939 y 1973. Ha participado en investigaciones que mezclan historia y audiovisual tanto en Francia como en Chile. Sus principales líneas de investigación son las relaciones entre historia, arte, política y técnica. Publicación destacada: *Le spectateur ignorant et le cinéma-art. Deux créations théoriques pour un nouveau cinéma. Chili 1955-1973*. Disponible en línea en <www.centroecuatoriano.deartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornada-estudios/roberto-reveco>. Última consulta: 15 de enero 2014.

Fotogenia, aptitud artística del cine

El presente artículo propone la idea de *fotogenia* como concepto que permitirá analizar los distintos agenciamientos de la técnica y la estética en el devenir del cine chileno, particularmente en dos periodos que —por su contigüidad temporal y diferencias estéticas y políticas— construyen programas cinematográficos distintos y, en varias aspectos, opuestos. Por un lado, el cine realizado durante el auge de los estudios en los años 40, sobre todo al alero de Chile Films; y, por otro, el cine hecho en Chile a partir de mediados de los años 50, conocido comúnmente como «Nuevo Cine Chileno». Para este propósito, comenzaremos por definir el concepto de fotogenia, normalmente utilizado en un contexto banal, sino frívolo, pero que si tomamos en toda su dimensión y aceptamos sus consecuencias puede ser útil e iluminador para analizar las tendencias técnicas y estéticas del cine.

La palabra fotogenia está compuesta por el prefijo *foto* (luz) y el sufijo *genia* (génesis, que produce). Es decir, su significado simple es la generación por la luz, la aparición con la luz. En su uso corriente, es aquella cualidad de lo que en fotografía o en cine ve mejoradas sus características estéticas. Un rostro fotogénico, un paisaje fotogénico.

Si examinamos más detenidamente el concepto, descubrimos que la fotogenia es parte fundamental de la constitución del cine como arte. La cualidad del cine como dispositivo de reproducción de la realidad dificultó su inclusión en el mundo de las artes, pues, casi como una herramienta científica, el cinematógrafo no implicaba sumar ningún tipo de esfuerzo, talento o capacidad externa —humana— a la técnica mecanizada del aparato. Como lo ha expresado Jacques Rancière: «Para conjurar su servidumbre, el cine debe primero conjurar su capacidad. Sus procedimientos de arte deben construir dramaturgias que conjuren sus poderes naturales»². Es decir, para constituirse en arte, el cine debió inventarse como un aparato que, tomando la realidad como fuente, fuera capaz de transformarla, de producir o revelar una materialidad —una imagen— nueva.

Considerando esto, la fotogenia sería la capacidad del cine de hacer aparecer en las imágenes algo que, en la realidad visible, es distinto o incluso inexistente. Distintas de la realidad, las imágenes cinematográficas contendrían un agregado, o una diferencia, respecto del original que las vuelve más valiosas en términos artísticos, morales, sociales o políticos. Es gracias a esta condición que el cine cautivó y fascinó al público; no reproduciendo la realidad, sino produciendo imágenes de ella. Como lo ha expresado, con mucha justeza, Edgar Morin:

2 Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris: Éditions du Seuil, 2001), 19 (traducción del autor).

Lo que atrajo a los primeros públicos, no fue una salida de la fábrica, un tren llegando a la estación (habría bastado con ir a una fábrica o una estación) sino una imagen del tren, una imagen de la salida de la fábrica. No era por lo real que la gente se acercaba a las puertas del Salon Indien. Lumière había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica³.

La fotogenia consistiría, entonces, en la capacidad del cine de volver más atractivas, seductoras, fascinantes, o siquiera distintas, del mundo real que le sirvió de referente, las imágenes que produce. Así, el valor artístico del cine consistiría en convertir el mundo en imágenes y no en reproducirlo.

Tomando en cuenta estas consideraciones, aplicaremos, a continuación, el concepto de fotogenia a parte de la producción filmica de los periodos de la historia del cine chileno anteriormente mencionados, intentando esclarecer algunas de las transformaciones artísticas y técnicas que tienen lugar en el cine en Chile al momento en que este se renueva, se transforma, se revoluciona.

Fotogenia de la representación

En 1942, Pablo Petrowich comenzaba a rodar la película *Verdejo gobierna en Villaflor*, con la que intentaría superar el éxito alcanzado por *Verdejo gasta un millón* (1941). El productor estaba convencido de que para que el cine prosperara en Chile, a este debía dársele un carácter industrial. En sus propias palabras: «Para que el cine triunfe se precisa cimentarlo económicamente y, para esto, hay que arriesgarse»⁴. Entonces planeó, para este segundo largometraje de la serie *Verdejo*, una producción ambiciosa y millonaria que él, además de producir, dirigiría. Una gran cantidad de capitales fue invertida para reconstruir en estudio un pueblo entero, con sus calles y fachadas por donde pasarían carretas, coches, automóviles y más de 500 extras. Efectos especiales de última generación y un equipo técnico de primera calidad fueron anunciados, alimentando las grandes expectativas formadas en torno a la película.

Sin embargo, al estrenarse, el filme produjo una gran desilusión. Algo había pasado en el estudio. Una misteriosa desaparición se había producido. Como por arte de magia todos los recursos invertidos, todo el desplante anunciado, no se advertía en el producto final. El crítico de la revista *Ercilla*, Santiago del Campo, acusó esta misteriosa desaparición:

-
- 3 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris: Les éditions de minuit, 1956), 23 (traducción del autor).
 - 4 Anónimo, «Pablo Petrowitsch, el Samuel Goldwyn Chileno, dice: afirmemos económicamente nuestro cine». Revista *Ercilla* 310, año VI, 9 de abril, 1941, 25.

Un fotógrafo excelente, un escenarista responsable, un actor de méritos, si no poseen quien los reúna con sagacidad y los combine con pericia no se convierten en otra cosa que en números dispersos, en cifras separadas, en una penosa Babel ininteligible, borrosa y arrítmica. Cuando sabemos que la cinta costó más de un millón y medio de pesos, que se construyó una ciudad entera y actuaron cientos de extras, y luego en su exhibición, ni siquiera se justifica la cifra invertida ni se lucen los escenarios ni late presencia alguna de muchedumbre, no podemos menos que interrogarnos sobre el misterio que implica esa desaparición de los elementos aprovechados, ese aspecto tráfuga que no vemos, oímos ni sentimos⁵.

La película había logrado algo bastante extraño: se veía más barata y más pobre de lo que era, los extras habían desaparecido, los grandes decorados no lucían, los efectos especiales no parecían espectaculares. Las imágenes creadas en el estudio —que críticos y periodistas habían visitado durante el rodaje— aparecían empeoradas. La puesta en cámara no supo traducir el desplante técnico en imágenes fotogénicas; muy por el contrario, *Verdejo gobierna en Villaflor* había producido una particular y problemática fotogenia negativa. Petrowich había fracasado como director, ya que, en su intento por crear imágenes más atractivas que la realidad, había creado imágenes carentes.

La conquista técnica, es decir, la apropiación y manejo de la fotografía, el sonido, la decoración, el maquillaje y todos los otros procedimientos cinematográficos que permitían crear ficciones en los estudios, no era suficiente en la carrera de Chile por la instalación de una industria fílmica nacional durante los años cuarenta. La fabricación de imágenes atractivas, de imágenes únicas y «mejores» que la realidad, se hacía necesaria ya no para que las películas se vieran y se oyeran correctamente —que fue la primera etapa que los cinematografistas locales debieron superar—, sino para que impresionaran por su originalidad, su novedad, su fotogenia.

La vía que tomó el proyecto industrial del cine nacional para producir imágenes fue la producción al interior de los estudios. La creación se confinó y concentró en los galpones de Santa Elena⁶, VD⁷ y Chile Films, donde los muros, equipamientos y acondicionamientos garantizaban la calidad técnica de las producciones. Fue al interior de estas colmenas que el cine fue creado. El control de las variables de luz y sonido, la economía de medios y

5 Santiago Del Campo. «Crítica Verdejo gobierna en Villaflor», Revista *Ercilla*, N° 395, 25 de noviembre de 1942, 29.

6 Eran los estudios de Jorge Délano, Coke (N. de la E.)

7 Productora de cine cuyo nombre era el acrónimo de los apellidos de sus dueños: Vivado, De Liguoro y Beier (N. de la E.).

la concentración de recursos humanos y técnicos en un solo lugar hacían del estudio el lugar propicio para ello.

En un imaginario industrial —impulsado por los gobiernos radicales y la Corfo durante los años cuarenta—, el estudio cinematográfico fue concebido como una fábrica de películas, articulada en torno a una serie de engranajes y mecanismos que, ajustada y sincronizada, podía y debía producir, de manera serial y precisa, películas ficticias. Una máquina de realización de ficciones, de representaciones. El control del que gozaban en el estudio, gracias a su aislamiento del mundo exterior, les permitía, al menos teóricamente, la creación intencionada, consciente y organizada de filmes.

Las producciones cinematográficas del periodo se volcaron así a explotar la capacidad representacional del cine. Al interior de los estudios, los objetos y personas eran dispuestos de forma tal que se imprimieran en el celuloide como si fueran otra cosa. Los cineastas buscaron una fotogenia mimética que, por medio de procedimientos y operaciones cuidadas y precisas, debería ser capaz de representar.

En uno de los pocos textos cinematográficos teóricos escritos en Chile durante los años cuarenta, Hans Jahr sistematizó el proyecto artístico del cine nacional de dicha década: «El problema del artista de cine —y también de los que tocan instrumentos— es dirigir voluntariamente movimientos involuntarios. Lo que le pide el director y el público son expresiones espontáneas, no artificiales»⁸. El cine consistiría, entonces, en la creación de imágenes fingidas. Imágenes que, a partir del agenciamiento intencionado de una serie de elementos, dieran como resultado una representación no de dichos elementos *en sí*, sino de una situación y una realidad externa a ellos.

Películas como *Hollywood es así* (1944, 80', 35 mm, b/n) de Jorge Délano, Coke; *Romance de medio siglo* (1944, 90', 35 mm, b/n) de Luis Maglia Barth; *El diamante del Maharajá* (1946, 80', 35 mm, b/n) de Roberto de Ribón y *La dama de la muerte* (1946, 80', 35 mm, b/n) de Carlos Hugo Christensen, por nombrar las más características, lograron, o intentaron, representar en el universo diegético de la ficción, ciudades, lugares y situaciones alejadas en el tiempo y/o el espacio. La India, Londres, el Chile de finales del siglo XIX o Hollywood, fueron, más o menos acertadamente, recreados para la cámara en el estudio. El trabajo cinematográfico consistió en la producción y disposición de artefactos y artificios para que, encuadrados de cierta manera y filmados bajo ciertas circunstancias —aquellas creadas por el estudio—, dieran como resultado imágenes de otros lugares. Hacer *como si* fue la premisa del trabajo en los estudios. La cámara, como el espectador,

8 Hans Jahr, *¿Cómo llegar a ser artista de cine?* (Viña del Mar: autoedición, 1945), 22.

podía y debía ser engañada, al forzarla a inscribir en la película aquello que los artistas, de manera consciente, dirigida e intencionada, querían.

El estudio constituyó una organización particular del aparato cinematográfico. Como en un laboratorio, las variables y elementos —condicionados por la situación económica y material— fueron manipulados de forma tal que la cámara escribiera en luz las creaciones espacio-temporales que intentaban representar una realidad sujeta a la narración de una serie de acontecimientos articulados en torno a una trama, a un relato. Lo decible determinaba lo visible, la ficción y la representación guiaban la fotogenia.

Este modelo, esta disposición del aparato cinematográfico, esta idea de lo que el cine debía ser y hacer, independientemente de si fue o no lograda o del grado de consecución de dicho proyecto —asunto a discutir—, cambió a partir de los años cincuenta y sobre todo en los sesenta, cuando un nuevo destino fue trazado para el cine y su aptitud fotogénica.

Fotogenia de la revelación

A partir de los años cincuenta, una serie de cambios teóricos y prácticos ocurrieron en el cine chileno. Además de la invención de un espectador pasivo y de la entronización del cine como arte⁹, un movimiento, bien conocido, hacia la realidad nacional, cambió la concepción y el trabajo del aparato cinematográfico. Con la entrada del cine a las universidades, la influencia de las tendencias realistas europeas y un compromiso político de denuncia y revaloración de lo nacional, de lo auténtico, el cine chileno comenzó a sentir y explotar una vocación documentalista —tanto en ficción como en documental— que lo llevaría a explorar e intentar inventar un nuevo tipo de fotogenia.

Ya hacia fines de los años cuarenta, varios cineastas intuían el traslado del aparato cinematográfico del estudio al paisaje. En 1947, Jorge Délano, tras el fracaso de Chile Films, clamaba: «Somos un inmenso set listo para filmarse»¹⁰, haciendo referencia a uno de los posibles giros que podía tomar el cine chileno, si quería seguir existiendo tras la quiebra del modelo industrial. El mismo año, Miguel Frank, que volvía de Francia, decía, en relación a la internacionalización del cine chileno: «El público francés pide, antes que nada, las películas de carácter nacional o folklórico; y perdona, a cambio de

9 A este respecto, véase nuestro artículo *Le spectateur ignorant et le cinéma-art. Deux créations théoriques pour un nouveau cinéma. Chili 1955-1973*. Disponible en línea en <www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornada-estudios/roberto-reveco>. Última consulta: 15 de enero de 2014.

10 Anónimo, «Coke declara», Revista *Ercilla* 614, 4 de febrero de 1947, 25.

ese carácter, la técnica defectuosa»¹¹. Poco a poco, los realizadores chilenos fueron cambiando su acercamiento al cine. Ya en *Río abajo* (1950, 85', 35 mm, b/n), Frank hizo eco a sus propias declaraciones y experiencia, y filmó una película cuyos exteriores sobresalían del panorama plano y encerrado de las escenas filmadas en estudio.

No obstante, fue el cine de Sergio Bravo el que dio el giro fundacional al nuevo tipo de fotogenia que se venía tramando durante toda la década de los cincuenta. En la primera imagen de su primer documental, *Mimbre* (1957, 10', 16 mm, b/n) anuncia el programa estético de lo que sería su cine y el de varios de sus colegas en el futuro. El corto documental, sobre un artesano del mimbre, se presenta como las «impresiones visuales que sacuden al visitante que llega a su taller». En este ejercicio, filmando el trabajo plástico del artesano que trenza las varas de mimbre, la cámara de Bravo se impresiona de una riqueza visual invisible para el ojo desnudo. Y es ahí donde radica la fotogenia buscada por el cineasta; dejar que la realidad imprima, inscriba, el celuloide para descubrir así una dimensión inexistente sin la observación mecánica del cine.

La cámara es, en su cine, un dispositivo de visión, de observación que, en contacto con la realidad, revela cosas, objetos, movimientos, dinámicas. A diferencia de la búsqueda artística de los estudios, aquí la realidad no es acomodada para que la cámara escriba una representación, sino que es dispuesta de forma tal que no solo registre el mundo, sino que descubra y manifieste, libere, una realidad contenida, únicamente *desatable* por el cine. Aquí, la imagen no representa un lugar, un objeto, una situación o una historia, sino que revela una nueva dimensión de lo real. Los juegos de luz y de sombra de las varas de mimbre, el trenzado, la materialidad de la artesanía, surgen como una novedad inesperada de la realidad. Este cine no trata de registrar lo real como testimonio, sino de someter la realidad a una mirada particular —la del cine— y descubrir en esa operación una materialidad antes oculta. La película vale como una imagen convertida en materia nueva.

Este ejercicio exploratorio fue continuado, con variaciones, en los años venideros. Si bien las tendencias más propagandísticas y panfletarias de lo que tomó el nombre de *Nuevo Cine* siguieron operando bajo la idea de un cine narrativo y representacional, esta vez instrumentalizado para fines políticos, algunos cineastas tomaron el aparato cinematográfico como herramienta de exploración de la realidad e intentaron revelar dimensiones y materialidades a partir de su puesta en funcionamiento. Películas como *Morir un poco* (1966, 69', 35 mm, color-b/n) de Alvaro Covacevich, *Valparaíso mi amor* (1969, 87', 35

11 Roberto Jordan. «Europa desarrolla una febril actividad cinematográfica dice Miguel Frank», *Revista Ecran* 878, 18 de noviembre de 1947, 5.

mm, b/n) de Aldo Francia o *El chacal de Nahueltoro* (1969, 94', 35 mm, b/n) de Miguel Littin, expusieron el cine a la realidad, a los accidentes del cotidiano, al inconsciente de la vida descontrolada de calles y paisajes del país y dejaron que este se impresionara con aquello que escapaba a la voluntad e intención del equipo realizador.

Sin embargo, fue Raúl Ruiz el principal continuador de la búsqueda fotogénica de Bravo, aunque con otra materialidad y tropos de atracción. En una conversación con Enrique Lihn y Federico Schopf, Ruiz aclaraba su programa estético:

Mi idea es que las técnicas de resistencia cultural conforman un lenguaje no verbal cuya única manera de formalizarse y de elevarse a un nivel ideológico —empleo esta palabra con mucha reserva— es a través del cine. Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último. Estos estilemas solamente pueden ser registrados a través del cine, se resisten a ser descritos porque no son verbales, es un lenguaje no verbal. Existe esta cultura, existimos nosotros y existe el acto de filmar que nos une con esa cultura¹².

La apuesta se vuelve entonces más extrema. Según Ruiz, solo el cine es capaz de revelarnos la identidad chilena, los «estilemas» del comportamiento nacional. El cine es, entonces, puesto al servicio de un ejercicio artístico-antropológico de *indagación* —como Ruiz apellidó a su cine—. El aparato cinematográfico, como instrumento, es expuesto a la realidad sociocultural del país en espera de que este revele todo aquel ensamble de gestos inconscientes, incontrolados e incontrolables, no queridos, que van tramando un modo de ser. «Me entusiasma —dice Ruiz— la posibilidad de sacar a la luz esa cultura de la resistencia». La fotogenia ruiziana consistió, al menos en su periodo chileno —y particularmente en *Tres tristes tigres* (1968, 100', 35 mm, b/n)—, en *sacar a la luz*, que no es otra cosa sino revelar.

12 Enrique Lihn y Federico Schopf, «Diálogo con Raúl Ruiz». En Raúl Ruiz, *Filmoteca Española/Festival de Cine Alcalá de Henares, 13 festival*, Madrid, 1983, 274 (Aparecida originalmente en *Nueva Atenea* 423, julio/septiembre de 1970).

Conclusiones

Sea por la representación, sea por la revelación, el cine chileno buscó en este periodo, al menos, dos tipos de fotogenia, entre otros tantos posibles. Dos búsquedas distintas en su técnica y en su resultado, pero que partían de la misma problemática implícita; la consecución de imágenes distintas de la realidad. Esta problemática, tanto a nivel teórico como de realización, es —a fin de cuentas— la pregunta por la capacidad artística del cine. ¿Por qué y cómo filmar determinado objeto, persona o situación? ¿Qué se gana al transformar el mundo en imagen cinematográfica? ¿Qué novedad aparece en la imagen? Independientemente de su capacidad de registro y de reproductibilidad, ¿por qué filmar y luego ver una imagen de cine, en lugar de asistir directamente al acontecimiento filmado? Y en base a estas preguntas, queremos dejar una abierta: ¿qué otras fotogenias han sido imaginadas y creadas en la historia del cine?

Bibliografía

Libros

- Jahr, Hans. *¿Cómo llegar a ser artista de cine?* Viña del Mar: autoedición, 1945.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. París: Les Éditions de Minuit, 1956.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. París: Éditions du Seuil, 2001.
- Varios autores. *Raúl Ruiz*. Filmoteca Española/Festival de Cine Alcalá de Henares, Madrid, 1983.

Revistas

- Ecran*, número 878.
- Ercilla*, números 310, 395, 614.

Materialismos. Apuntes sobre los trabajos de José Luis Torres Leiva y José Luis Sepúlveda

IVÁN PINTO¹
(CHILE)

Resumen

Desde su aparición, los trabajos de José Luis Sepúlveda y José Luis Torres Leiva han marcado el escenario del cine chileno contemporáneo, innovando y radicalizando, cada uno a su manera, sus estéticas y propuestas. Este texto busca elaborar un análisis comparado, basado estrictamente en los usos y aparición proliferante de los materiales de expresión. Es ahí, de acuerdo al orden del signifiante y más allá del significado, o contenido expresado por sus fábulas, donde es posible pensar un cierto materialismo en el cine. Sus poéticas, cada una en su lugar y sin un lineamiento ideológico claro en común, se desenvuelven dentro de esta línea. El texto busca definir, historizar y situar la cuestión del materialismo cinematográfico como estética, y producir una lectura del cine chileno que se sacuda de lecturas eminentemente narrativas, ilustrativas y centradas en el drama representado. Se busca situar, en el marco de las relaciones entre estética y política, zonas de trabajo interpretativo, politizando el cruce entre discurso y materiales de expresión.

Palabras clave: estética, materialismo cinematográfico, poética.

1 Licenciado en cine por la Universidad Arcis y en Estética por la Universidad Católica. Es editor de la revista *online* laFuga.cl y becario Conicyt. Cursa el Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile.

La politización del arte no ha sido hasta ahora más que la transformación de los modos de producción del arte en nombre de la puesta del trabajo en su lugar.

FEDERICO GALENDE

Demoler, demoler, demoler.

LOS SAICOS

Este texto busca discutir algunos problemas de enfoque y perspectiva de análisis, ligados a agendas y líneas de interpretación sobre el cine chileno reciente. Se sitúa en el marco de la significación política y social de las prácticas cinematográficas y sus marcos de comprensión y lectura. La interrogante de fondo es el lugar de los materiales en la pregunta por lo político, en el marco de la construcción de una especificidad discursiva del cine como objeto cultural.

Puede entenderse, también, como una respuesta a algunas lecturas realizadas recientemente² en torno al cine chileno contemporáneo y su relación con lo político, así como también su lugar en la construcción de discursos de modernidad cinematográfica³. Lo que busca es discutir una noción de relato que postula el realismo como modo privilegiado discursivo, como forma mediadora, como transparencia discursiva. Cuestionamos el lugar del realismo como modo institucionalizante de lo cinematográfico, desde la perspectiva de un uso ilustrativo, una ocultación de la mediación, un uso idealista e ideológico del mensaje propuesto por las formas de manera directa y sin análisis objetual o usado desde una mirada sociologizante, que tiende al achatamiento de las prácticas cinematográficas.

Frente al uso sociologizante e ilustrativo, proponemos una zona de tensión y conflicto entre los polos estética y comunicación, en el marco de lo que Ossa (2009) ha llamado una « semejanza perdida ». Creemos, por su parte, que se juega aquí un punto de vista específico sobre los proyectos de construcción de modernidad cultural, cierto *derecho* a una modernidad estética, postulado desde lo que Subercaseaux ha denominado una « oposición constituyente » moderna en los polos nihilismo/ilustración; pero, así también, en los efectos periféricos, tardíos y transculturadores de apropiación discursiva. Por último,

2 Ver Carlos Saavedra. *Intimididades desencantadas* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013).

3 Vease Poo, Stane y Salinas. « Políticas de subjetividad en el cine chileno », *Comunicación y medios* 26, 2012.

queremos discutir con cierto «kantismo» autorreflexivo de los discursos ligados al cine chileno (especie de *metarrelato blanco* de conquista de conciencia autónoma), postulando de entrada que lo que aquí está en juego es, desde Benjamin, la cuestión destructiva, la aparición, diríamos, de cierto carácter destructivo en el cine chileno y desde aquí su des-centramiento, su inestabilidad, su carácter centrífugo (Urrutia 2013).

Como vemos, se trata aquí de problemas de filiación⁴. Creemos que la cuestión del cine chileno contemporáneo y sus marcos de lectura está siempre en una especie de querella difusa entre su *politización* o su *despolitización* donde, en una parte, legítima todo lo que tenga relación con la militancia, el discurso ilustrativo y la denuncia ideológica, y en el otro polo, desde la pregunta por la especificidad como discurso, tiende a la difuminación de lo político. En el marco de las *querellas* entre estética y política, creemos que el punto central ha sido el de un des-encuentro esencial entre dos marcos de comprensión que, entre uno y otro, no han llegado a dialogar y donde, por lo general, uno de los dos niveles —el político, el estético— se superpone al otro.

II

La cuestión de los materiales y la especificidad vuelve en el marco de la pregunta por el valor de un gesto crítico en un campo discursivo. Es decir: por las fuerzas críticas de un gesto estético para renovar o producir un giro discursivo en un determinado campo de producción artística. El discurso de la crítica de cine observa estos procesos en la contingencia e intenta defender, de acuerdo a programas ideológicos, ciertas líneas de trabajo. Sabemos que *lo nuevo* es un objeto de sospecha desde el momento en que es cooptado por el mercado cultural, pero así también sabemos que, sin este *vórtice*, las prácticas se igualan y el cine se vuelve subsidiario de sus demandas. *Lo nuevo* en ese sentido nunca sería esencia, sino circunstancia mediada por una apuesta permanente y en tensión en los procesos de recepción y los marcos de lectura. Es este *vórtice* el que permite creer en una *cultura moderna del cine*, por llamar de algún modo a lo que está en juego aquí: la cinefilia.

La diferencia entre señalar el gesto y asumir otras cronologías pasa por la creencia de un cierto régimen estético del cine ligado a un *corpus* filmico, bibliográfico y de debates que posee como antecedente formador la cinefilia.

4 Una filiación que, con comodidad, puede establecerse con operaciones cinematográficas de la década del sesenta y algunas de sus lecturas. Recientemente, León Frías ha reabierto el debate sobre los procesos de lectura en torno a los nuevos cines y el proyecto de una modernidad fílmica. Ver: Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta* (Perú: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013).

Básicamente, la pelea de la cinefilia ha sido contra el cine ilustrativo y, en su contrario, ha interpuesto una querrela —un combate, una lucha— por la imagen del mundo.

El cine crítico, nos quiso recordar al pensador italiano Mario Pezzella (2001), es aquel que «muestra sus condiciones de producción». La referencia viene dada por el debate de una discusión materialista sobre el cine que fue dada desde la década del veinte hasta la década del setenta, en distintas querellas: el montaje, el realismo, el modernismo, la vanguardia. La teoría materialista se opuso siempre a la transparencia inmaterial del lenguaje y valoró la torsión poética del discurso (formalismo, estructuralismo), las potencias del azar, el tiempo y la duración de lo real (Bazin, Comolli), la crítica a un realismo sin mediación (realismo crítico), o que el cine podía generar un lenguaje propio de acuerdo a sus propios recursos (modernismo) y, en última instancia, que era capaz de producir una renovación absoluta en los modos de producción y recepción por vía del des-montaje de los recursos (vanguardia). En resumen, el cine moderno y de vanguardia se situaba desde una crítica al *ilusionismo* de un sistema de representación cerrado, que otorgaba un sentido pleno de autonomía (espectáculo) y una cierta *impresión de realidad*, cuestión que había sido apuntada por la semiología y el formalismo temprano y proponía, por ende, la inscripción de los procesos en el cine, la *puesta del trabajo en su lugar*⁵.

Una pregunta, después de tanto escrito, dicho y pensado, vendría a ser esta: ¿qué fue el cine? Parte de la mirada a su historia dice que, al alero de su oficialidad y las huellas de su pugna material por la realidad, fue también la historia de sus debates y sus luchas por la imagen del mundo⁶. La pregunta por lo que persiste—y no se anula, sino muta, se afilia, se extiende, pervive—viene a hablarnos de cierta condición superviviente, a destiempo, de una modernidad cinematográfica, residual, periférica; pero, a la vez, vital y lúcida en sus operaciones de apropiación y resignificación.

III

Las imágenes del cine de José Luis Torres Leiva, parecieran, desde que empezó a presentar sus primeros filmes, existir en este destiempo. *Ningún lugar en*

5 La crítica general es a la representación, entendida como preeminencia de la ilusión de realidad y la trascendencia del contenido (significado) con respecto a su producción (significante). Y más específicamente para el cine, se trata del cuestionamiento de una reproducción mecánica de la realidad.

6 Véase: Adrián Cangí, «Cantos del pueblo, imágenes del mundo. La Fuga». Disponible en línea, <www.lafuga.cl/cantos-del-pueblo/357>. Última consulta: 15 de enero de 2014.

ninguna parte (2004, 70', BetacamSP, color), por ejemplo, desmontaba las operaciones de enunciación documental, espacializando un discurso, abriendo su obra a un proceso abierto de construcción contingente; *El tiempo que se queda* (2007, 86', video, color) proponía una mirada cauta a un espacio institucional, desde una perspectiva observacional, donde no primaba la denuncia de las condiciones sociales —discurso subsidiario—, sino una mirada más a fondo y concreta sobre la temporalidad de quienes habitan el lugar, y *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008, 110', 35 mm, color) construía una ficción sin centro, donde las relaciones entre figura y fondo tendían a superponerse, e incluso, literalmente, a disolverse en el paisaje, entre algunos ejemplos de una obra dispersa y productiva.

Los últimos años, Torres Leiva ha ido un poco más allá en su agenda cinematográfica, como si quisiera enfatizar aún más la inscripción del gesto en su obra. *Tres semanas después* (2011, 58', HDV, color) es un documental realizado en torno al paisaje post-terremoto de Talca y alrededores, epicentro del terremoto del 27 de febrero de 2010. Algunos detalles no dejan de llamarme la atención: la renuncia al *personaje dramático* que vehiculiza el tema del documental de denuncia o expositivo; la ausencia de relato cronológico o argumentativo en torno a los espacios filmados; la utilización de un montaje ascético que mezcla cierta contigüidad con un ritmo de iteración permanente; el rigor con que la relación entre figura y fondo es aplastada, donde las líneas desdibujan la perspectiva en el paisaje en el telón de fondo de la destrucción; la literalidad del montaje sonoro, apenas contrastado al inicio con música atonal, el ruido del mar y del terremoto, y finalmente, el rostro y el retrato como la contracara del paisaje.

Como en sus obras anteriores, el tiempo es el que da la clave de acceso al espacio de la representación —la demora, la fijeza, la construcción visual con la cual va configurando un espacio mental—; a su vez, *Tres semanas después* se concibe en proceso, apunte, esbozo y sin cierre simbólico, apostando por la materia, en ese lugar donde el tratamiento filmico y el espacio en sí tienden a superponerse, hacerse confusos: la duración filmica, la fijeza del plano, el vaciamiento de la enunciación. El efecto del documental es el mutismo y el *shock* frente a aquello que, simplemente, no podemos controlar o representar: lo real en sí como elemento no-simbolizable, fuera del discurso, pulsión que Torres Leiva intenta no confundir con el estado anímico o la interpelación emocional. En definitiva, un documental que pasa de la observación literal a enfatizar una perspectiva de-construccionista de la forma.

En su último trabajo hasta la fecha, *Verano* (2012, 93', Hi8, color) la pulsión matérica de la imagen es llevada a un nuevo punto de indistinción entre tratamiento y objeto, dando cuenta de la presencia esencialmente material de

la pantalla y la imagen cinematográfica. Un proceso tecnológico que vincula distintos tratamientos, cuestiona el efecto de verosimilitud y *realismo* de la imagen digital, en el marco de la conquista por la *fidelidad* del registro. Torres Leiva superpone procesos, registrando en formato HI8 (baja fidelidad) y proyectando, después de editada, sobre una pantalla en alta definición: el efecto es un juego permanente con la figuración y la abstracción, una imagen que tiende a perder sus bordes y exponer su soporte⁷.

Verano, a su vez, posee una fábula y contiene una historia de un grupo de personajes en un hotel, situados en los paisajes de Chillán interior. Aquí Torres Leiva sigue la tendencia instalada desde el neorrealismo; es decir, personajes que vagabundean, en una narrativa que juega con los encuentros y desencuentros, así también con los tiempos internos de los personajes. Pero el dispositivo narrativo no pareciera referirse a una psicología de los personajes, más bien es como si estuviese obligada a narrar y focalizar, pero en su seguimiento hay una igualación entre los personajes como seres que habitan más la pantalla y sus superficies.

Lo anterior es enfatizado en dos momentos: un juego de fotos fijas, animación y tomas en baja resolución durante un paseo nocturno del personaje interpretado por Rosario Bléfari. El segundo momento es hacia el cierre, donde dos hermanas, que hemos seguido durante las escenas anteriores, se sumergen en una piscina. Aquí la cámara violenta el gesto y de un momento a otro pareciera señalarse a sí misma bajo el efecto de un *nightshot* que, de improviso, cambia nuestra referencia anterior hacia una toma natural. El efecto que sucede aquí es relativo a la construcción de la verosimilitud y al realismo en el que ya nos habíamos situado durante todo el resto del filme (un realismo al que también costó naturalizar y que ha funcionado bajo la convención), entrando a una dimensión entre colores, figuras, sombras, formas, que es totalmente otra dimensión representacional; eso, aunque la fábula continúe su curso; eso, aunque los personajes no parecieran verse afectados por el tratamiento, pero sí el espectador. En las últimas tomas, la película pareciera sumergirse en la cámara durante la noche en la piscina... los personajes flotan en un espacio líquido, nocturno, la cámara parece acompañarlos en un proceso de disolución que incluye a la propia forma del filme.

Torres Leiva superpone así regímenes de imagen, tecnologías y relato, proponiendo una reflexión *en bruto* sobre los materiales de la imagen cinematográfica, pasando por distintos soportes y proponiendo la pantalla como el espacio de lucha *material* por la significación.

7 La película fue grabada en HI8. Una vez editada, fue proyectada en una pantalla y grabada esa proyección con una cámara de alta definición (Red One). Con ese material se hizo la corrección de color.

IV

Nuestro segundo caso es el de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, para el cual me centraré en *Mitómana* (2009, 100', miniDV, color), filme que tuvo varios preestrenos y ha recorrido un largo camino antes de su estreno en salas, el año 2013. Mi reflexión no quiere situar en un plano de igualdad ideológica y estética los trabajos de Torres Leiva y Sepúlveda-Adriazola. Están puestos aquí para formular un debate en torno a la modernidad cinematográfica y el cine chileno desde las singularidades. De distinta formación y situado desde un lugar de enunciación sobre lo político radicalmente ubicado en prácticas sociales como la formación de una Escuela de Cine Popular y un Festival de Cine Social en La Pintana.⁸

Mitómana empieza con una alegoría clara: durante un acto comunal, un personaje femenino impugna al payaso Tilusa —que actuó durante la dictadura realizando un humor comprometido— de no ser quien dice que es. Quien habla es una mujer —Yanny Escobar— que reclama haberlo conocido y desenmascara al imitador. Toda una lógica respecto al ícono, su sustitución y la interrogante por su sentido se instala aquí. La lucha del personaje que interviene es por su propia legitimación y, con ella, la denuncia de un «falso régimen» de representación. La secuencia siguiente nos muestra al personaje realizando una intervención pública acerca de ella misma, una actriz sin trabajo que impugna a los pasajeros del Metro el estado precario de la cultura chilena y que corona la impugnación anterior haciendo referencia al cine chileno, al fetiche de belleza actoral «y las películas de mierda raras» en que le toca actuar. Antes del primer cuarto de la película, es la propia actriz la que renuncia a su papel y entonces, aparece Paola Lattus, quien la reemplazará durante el resto del filme.

Repasemos: la película posee un falso comienzo, sus propias claves remiten a las luchas por la sustitución/impugnación de un régimen de sentido. A su vez, el filme desde el inicio profundiza en un régimen de indeterminación respecto al contrato con el espectador y aquello que se ve en pantalla; no se

8 Sepúlveda se hizo conocido en cierto circuito con *El Pejesapo*, película fundamental para el corpus del cine chileno contemporáneo, que llamó la atención por la mezcla de ficción y documental, su modo de producción y la capacidad de acceder a mundos marginales con una fuerza expresiva y política que había perdido el cine chileno durante su «chacoterización». *El Pejesapo* es también una película útil para quien busque metáforas y alegorías claras sobre la marginalidad chilena, lectura realizada desde el modelo retórico del realismo y pulsión documental que recorre todo el filme. Nosotros haremos énfasis en su filme *Mitómana*, justamente por lo contrario: sus operaciones de extrañamiento, su política de opacidad del habla, sus digresiones poéticas y por último su performatividad.

sabe bien si estamos viendo un documental de seguimiento con las técnicas de cine directo o un tratamiento documental de una ficción.

Lo que es claro es que esta *pulsión documental* —podríamos llamarla también *escópica*— es utilizada para establecer un contrato discursivo con el espectador y lo que viene a continuación. Cierta inestabilidad del registro, así como la permanente apertura al azar y lo contingente, permiten que la relación de atracción/rechazo que vemos nos mantenga atentos. Lo que viene a continuación es el seguimiento del personaje de Lattus y un nivel de lucha en varios niveles: lucha con el personaje, con los directores del filme y con su propio cuerpo. El filme se sostiene a partir de ciertas *pruebas* a las que debe someterse la actriz, insertándose en espacios sociales determinados (casas, familias, hospitales), exponiendo su cuerpo a la cámara, y a la vez, en la lucha por la legitimación de la actriz frente a la película. El límite —en términos de transgresión y puesta en juego— cumple un rol esencial. Es el cuerpo de Lattus, finalmente, el que interviene en los espacios sociales, y el que —de algún modo y de acuerdo a la retórica del filme— se pone en riesgo.

Sin embargo, un punto de giro —en su estructura, relato y también en su conflicto— viene dado cuando conoce a una niña de la población, personaje que transforma la estructura y el relato del filme hacia otras zonas. Es interesante esto, el filme no solo integra el proceso de la propia obra durante su desarrollo, sino que su estructura general es *afectada* y, junto con ello, pareciera que se autoriza a indagar en nuevos territorios. Dos o tres ejemplos vienen dados por la relación entre el personaje de Lattus y la niña, como por ejemplo la directa alusión que hace la niña a la clase social de la actriz, y la respuesta de esta «los pobres también mienten», en un diálogo que constantemente está entre la alegoría, la hipnosis y la tensión.

Otro momento es en una especie de paseo que realizan ambos personajes en los bordes ruinizados de una autopista en construcción. En este paisaje suburbial, la niña desarrolla un largo monólogo, especie de corriente de la conciencia, en un habla cerrada y con respiración, casi hipnótica, donde el montaje va estableciendo una correlación con el paisaje señalado. Pero aquí la digresión encuentra una zona de enunciación que logra equipararse con un estado subjetivo, mental, de los personajes. La estructura se aparta del cometido, para encontrar otro punto, que es indeterminado respecto a la dicotomía realidad/ficción. Como en los otros filmes de Sepúlveda-Adriazola, el habla juega un rol fundamental: se trata de registrar el habla cerrada, y las marcas del lenguaje, sus procedencias, que parecieran denotar las distancias inequívocas entre unos y otros, pero aquí, en esta voz de conciencia, el habla y el discurso parecen encontrar una zona de exploración desatada donde priman su propia sonoridad y ritmo, es decir, su propia materialidad.

En fin, usando las estrategias del directo, entendido como proceso contingente, abierto al azar, y, en definitiva, en constante flujo de tiempo, la estructura del filme se va constituyendo, integrando situaciones en una estructura que se interrumpe, se desvía e incluso se falsea. Sus distintas versiones dan cuenta de un arduo proceso de montaje. Lo que nos interesa señalar es que esta estética incorpora el «error», el «proceso», haciendo uso del corte directo en movimiento, y de la cámara en mano constantemente buscando ángulos y puntos de vista que enfatizan la enunciación situada del filme.

Pero si en las películas de Torres Leiva el proceso tiende a ser un fino trabajo de composición y descomposición de formas, aquí es la pulsión destructiva la que parece marcar un trabajo firme, demoledor, machacante por vía de un montaje que no da respiro, y del cuestionamiento de los regímenes de verdad: tomando elementos del *cinema vérité* y del modelo brechtiano de distanciamiento, el esfuerzo está puesto en el quiebre y la «sustitución» de un régimen de sentido.

Cierre

El horizonte inicial de este texto buscaba insertar la pregunta por los materiales y el lugar del gesto cinematográfico en las coordenadas de la lectura de lo político y el cine chileno contemporáneo. Lo que hicimos aquí fue, más bien, intentar dar vuelta la interrogante, es decir, de qué modo, en el marco de los sistemas discursivos, un gesto puede leerse de manera política. Es decir: hemos dicho que las operaciones retóricas tienen lugar en una puesta en relación con la historia del cine y sus discursos, desde una perspectiva que rescate los planteamientos críticos de la teoría del cine.

La cuestión central viene dada en este punto por la crítica a la representación cinematográfica, según la puesta en marcha de procesos materiales ligados al significante, es decir, a sus propios recursos, y que parte de la «sobre-vida» del cine como objeto cultural viene desde el rescate de esta singularidad desde una perspectiva residual.

Nos parece que dos cineastas que han dejado en un punto alto el rescate de esto han sido los señalados, sin querer equipararlos más que en lo que tienen en común: cierta radicalización del discurso formal, sus relaciones con la «fábula» y la aparición de los recursos de forma tajante y definitiva.

José Luis Torres Leiva, hemos analizado, presenta un trabajo que, en el marco de las relaciones entre composición y descomposición, ha ido avanzando directamente hacia un proceso material de la imagen desde el soporte, los procesos tecnológicos y la puesta en superficie de la propia pantalla; desde

el cuestionamiento y de-construcción del sistema de enunciación del cine; desde el rescate, en términos diegéticos, de ciertos elementos descartados, considerados menores para las tramas del guión clásico.

Sepúlveda y Adriaola, por su parte, han desarrollado un cine situado desde una enunciación y un enunciado político. Sin embargo, no por ello, han renunciado a graficar sus ideas en la narración de forma lineal, sino que han sometido a proceso —físico, discursivo— su filme *Mitómana*, desde una metodología que cruza los polos ficción/documental para señalar los puntos ciegos —el habla, el cuerpo— de esos tratamientos. La pulsión autodestructiva de sus filmes se da a partir de lo documental y la búsqueda de esa zona «límite» a la cual somete a sus personajes y al espectador.

Nuestra conclusión es que cada uno, dentro del marco amplio del cine chileno contemporáneo, ha señalado puntos para pensar una crítica a la representación, desde operaciones formalistas, destructivas y deconstructivas. La apuesta de que lo político del cine pueda ser pensado desde ahí es, propiamente, la apuesta de la cinefilia.

Bibliografía

- CANGI, ADRIÁN. «Cantos del pueblo, imágenes del mundo». En dossier «Nombres del pueblo». Disponible en línea en <<http://www.lafuga.cl/cantos-del-pueblo/357>>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- GALENDE, FEDERICO. *Modos de producción*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2011.
- OSSA, CARLOS. *La semejanza perdida. Ensayos de estética y comunicación*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2009.
- PÓO, XIMENA, CLAUDIO SALINAS y HANS STANGE. «Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno». En *Comunicación y Medios* 26 (2012): 5-11. ISSN 0719-1529. Instituto de la Comunicación e Imagen. Santiago de Chile, Universidad de Chile. Disponible en línea en <www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/25580/27992>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- SAAVEDRA, CARLOS. *Intimididades desencantadas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.
- URRUTIA, CAROLINA. *Un cine centrífugo, ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

Travesía III: Patrimonio cinematográfico

Cine silente y educación: el caso del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)¹

MÓNICA VILLARROEL²
(CHILE)

Resumen

Este texto revisa la relación del Estado de Chile y el cine a partir del proyecto del Instituto de Cinematografía Educativa, creado bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. El análisis de dos de sus producciones sobrevivientes, de fines de los años veinte e inicios de los treinta, permite establecer vínculos con el modelo de cine construido desde el Estado, en una lógica de representación de la ciudad moderna y el cine al servicio de la educación.

Palabras clave: cine silente, educación, ICE, Estado.

-
- 1 Este texto fue presentado como investigación en curso, parte de la tesis doctoral «Cine documental silente en Chile y Brasil (1896-1933): Identidades nacionales, modernidad y poder desde las imágenes».
 - 2 Doctora © en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, y periodista de la Universidad de Chile. Autora del libro *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005) y coautora del libro *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012).

Una de las primeras funciones que es distinguida en el cine es su potencialidad educativa. En sintonía con las ideas de progreso y modernidad de las primeras décadas del siglo xx, es posible advertir esta variante en los discursos de las numerosas crónicas que dan cuenta de ello en Chile y en América Latina, cuando mundialmente se instalaba la idea del cine como un medio al servicio de la educación.

En Chile, el Estado concretó su participación en la producción cinematográfica en 1929 con el Instituto de Cinematografía Educativa, ICE. Este trabajo analiza dos de sus producciones: *El cerro Santa Lucía* (1929) y *Santiago* (1933), preguntando cuál es la imagen de nación construida desde el discurso oficial del ICE, y contribuyendo a la recuperación de la historia de esta entidad poco conocida. El contexto internacional favorecía la existencia de este tipo de organismos. La creación de una «Asociación Internacional para la distribución de películas sobre la educación nueva», impulsada en 1927 en un Congreso de Locarno, fue uno de los antecedentes importantes.

Otro referente lo constituye el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma, creado por el gobierno italiano en 1928, con el patrocinio de la Sociedad de las Naciones. En ese marco, el gobierno chileno invirtió \$15.000.000 para introducir el uso del cinematógrafo en la educación³. Ello, en consonancia con las ideas de la época, combina la documentación del crecimiento del país, de los logros orientados a la modernización y un interés del uso del cine como instrumento educativo.

El ICE fue creado mediante el Decreto Ley 5.471, del 28 de noviembre de 1929, del Ministerio de Educación⁴, que establecía en su primer artículo que la Sección de Decorado y Proyecciones Escolares, con todos sus elementos y personal, pasaría a depender de la Universidad de Chile con el nombre de Instituto de Cinematografía Educativa. El mandato gubernamental fue concretado en el decreto que firma el entonces presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo⁵ y el ministro de Educación, Mariano Navarrete C. La dependencia del ICE fue modificada en 1942 mediante un decreto del Ministerio del Interior, que estableció una nueva estructuración de los servicios de la administración pública. El organismo cinematográfico pasó entonces a

3 Ministerio de Educación Pública de Chile, *Revista de Educación* 14 (1930): 93.

4 *Boletín de Leyes y Decretos*, 1929, tomo 4, 3151, 3152 y 3153. Organiza el Instituto de Cinematografía Educativa.

5 El general Ibáñez gobernó Chile entre 1927-1931 de un modo autoritario y, en nombre del progreso y del nacionalismo, sentó las bases para sus reformas económicas y sociales bajo un régimen dictatorial.

depender de la Dirección General de Educación Primaria, del Ministerio de Educación Pública⁶.

El ámbito de acción del ICE abordaba la producción, adquisición, exhibición, distribución y también conservación de material cinematográfico asociado a la educación. La idea fue crear un organismo modelo en su género, que no solo produjera cintas educacionales, hecho que se concretó posteriormente con la edición del noticiero ICE. Armando Rojas Castro, su recién nombrado director, destacaba que Chile era el primer país de Sudamérica que había comenzado a implantar la cinematografía en sus establecimientos educacionales.

El instituto se instaló en el edificio de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Consideraba oficinas de administración, sala de proyección, laboratorio de microcinematografía, montaje, control de aparatos diapositivos, laboratorio fotográfico y estudio cinematográfico. En el piso bajo contaba con laboratorios de copadoras, tituladoras, imprenta, salas de revelado para positivos y negativos y otros equipamientos. Tres películas fueron exhibidas el día de la inauguración: *Del mundo que vemos*, un estudio microcinematográfico desarrollado por el doctor Roberto Contreras Stark, jefe del Laboratorio de Microcinematografía; *Cultura del cuerpo*, cinta de educación física, y *El cerro Santa Lucía*.

Apenas tres años después, un documento fechado en marzo de 1932⁷, inventariaba setenta y nueve producciones del ICE, siendo las tres primeras *Teoría del aeroplano*, *La mosca doméstica* y *Necesidad de la vacuna*. Asimismo, incluían películas de ciudades extranjeras como Londres, París y Berlín, mientras que los asuntos de zoología, química, geografía e historia aparecían junto a otras producciones de temas relacionados con el progreso en los medios de transporte, las ciudades, los sistemas de alcantarillado, etcétera. También funcionaban catorce archivos provinciales a lo largo del país.

Los principios del cine en la educación le otorgaban la misma importancia que la enseñanza de otras disciplinas. El plan de trabajo inicial del ICE comprendió todas las escuelas de la República, exceptuando aquellas rurales muy distantes. Se advertía, no obstante, una dificultad en la distribución y conservación del material.

Las referencias a Estados Unidos, Alemania, Canadá, Francia, Inglaterra e Italia, especialmente los dos primeros, indican que fueron considerados

6 Decreto 6 del 9 de septiembre de 1942 del Ministerio del Interior. Biblioteca del Congreso Nacional. Disponible en <www.leychile.cl/Navegar?idNorma=7337&idVersion=1942-09-09>. Consultada el 11 de diciembre de 2012. Última consulta: 15 de enero de 2014.

7 Universidad de Chile, *Películas* Instituto de Cinematografía Educativa. Santiago de Chile, marzo de 1932.

como modelos para Chile en el uso del cine con fines educativos. Junto con la exhibición de películas en las escuelas, con proyectores de 16 mm, también existió —al igual que en Europa— la modalidad de funciones exclusivas en salas de cine comerciales. Un cronista de la época señalaba que «el Instituto de Cinematografía Educativa, sabe hacer las cosas como Dios manda»⁸. En otro período, cuando el Estado creó —en 1942— la productora estatal Chile Films, el ICE habría sido una pieza clave prestando sus servicios. Pero el nacimiento de Chile Films significó que el ICE cambiase nuevamente su dependencia trasladándose a ese organismo. En ese periodo, el «Noticiero ICE» cumplió un rol de difusión del país en el extranjero. De acuerdo a lo indicado por la prensa, todas las semanas era enviada una copia a los países del Pacífico⁹.

La moderna educación en Chile

A partir de las informaciones de que disponemos y de las copias conservadas, es posible advertir que la imagen de la nación construida en las películas documentales del ICE enfatiza la idea de progreso, avance científico, modernización de la ciudad, deportes, orden e higiene. Es, sin embargo, una imagen construida desde sectores oficiales, con voces que construyen un relato idealizado y excluyente.

El cerro Santa Lucía (Chile, 1929, 16 mm, sepia, 10 min, 6 seg.), con Armando Rojas Castro como director, fue estrenada el día de la inauguración del ICE. Un total de veinticinco secuencias sugieren un recorrido que reitera la retórica de «la visita guiada»¹⁰, predominando una estética donde el paisaje del cerro es protagonista, resaltando la idea de paseo público. Si bien la película fue filmada en el borde de los años treinta, el interés es mostrar desde distintos sectores el emblemático cerro de la ciudad de Santiago inaugurado en 1872. Por referencias de la época, se sabe que el rodaje de esta y otras dos películas presentadas ese día por el ICE, duró una semana¹¹.

La película propone al espectador un recorrido hasta la cumbre. Dos planos secuencias fundidos (de más de un minuto de duración), muestran

8 Revista *Vea* 175 (1942): 16.

9 Revista *Vea* 194 (1942): 16.

10 La idea de la visita guiada es observada por Ismail Xavier para el caso de la película *Sociedade Anonyma Vorantim* (1922). «Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso». En *História e documentário*, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano y Monica Almeida Kornis, orgs. (São Paulo: Editora FGV, 2012), 51.

11 Diario *La Nación*, sábado 21 de diciembre de 1929, 15.

la vastedad de la ciudad prácticamente en 360 grados. Identificamos una evidente utilización de la referencia a los panoramas de la fotografía y la pintura del siglo XIX, a la visión de la ciudad como un paisaje desplegado ante la cámara que pretende captarla, ya sea total o parcialmente. Dieciocho intertítulos dan cuenta de la ubicación geográfica del cerro, entre las calles Alameda, José Miguel de la Barra y Santa Lucía. Esta idea de la ciudad como paisaje, estará presente en las filmaciones de las ciudades de América Latina en los primeros años del siglo XX. No aparece aún la verticalización, es decir, la modernización urbana no ocurriría sino hasta los años treinta, con la construcción del barrio cívico.

Aunque hay algunos planos generales de edificios emblemáticos y calles circundantes del cerro, la representación de la ciudad moderna está centrada en el paseo público que el intendente Benjamín Vicuña Mackenna quiso dar como impronta al cerro, con una clara reminiscencia a la modernización de París realizada por el prefecto Haussman. Correspondencia entre Claudio Gay y Vicuña Mackenna da cuenta del estrecho vínculo que este último mantenía con París. Una carta enviada desde esa ciudad por Gay al intendente, donde le llamaba «Haussman en miniatura¹²», le anunciaba el envío de la obra *Los paseos de París*, de Alpheus. Los intertítulos en la película funcionan como anuncio de la secuencia que vendrá, pero en dos de ellos vemos también un discurso de lo nacional, que surge de una relación de conciliación con lo cosmopolita, desde la construcción del paseo público hasta la utilización del cine como elemento educativo, en el afán de generar una imagen pulcra de la ciudad y de una modernidad europea adaptada a lo local. En esta película no existen tensiones ni contradicciones sociales.

Santiago (Chile, 1933, 16 mm b/n, 10 min, silente), dirigida también por Armando Rojas Castro, con cámara de Carlos Caroca y realizada por el ICE ya como parte del Ministerio de Educación, es un registro del proceso de construcción del barrio cívico de la capital. Su descripción, encontrada en un inventario de las producciones del ICE, registra la existencia de 15 partes, incluyendo cuatro secuencias iniciales que no están en la copia original conservada. Estos segmentos pueden ser identificados en la cinta que, posteriormente, fue rotulada como *El corazón de una nación*, de Edmundo Urrutia.

Dieciocho secuencias¹³ exteriores de día y de noche se articulan con un montaje que utiliza recursos cinematográficos que potencian el sentido de un

12 Carta de Claudio Gay a Benjamín Vicuña Mackenna, 7 de septiembre de 1872. Cit. en Alfonso Calderón, *Memorial de Santiago* (Santiago de Chile: Ril editores, 2004), 56.

13 De acuerdo a la copia original que examinamos.

ritmo acelerado, en la tónica de las *sinfonías de ciudad*¹⁴. La sobreimpresión de imágenes de peatones y automóviles resalta este ritmo acelerado, lo mismo que los tranvías eléctricos. La construcción del barrio cívico ocupa la mayor parte del metraje y el espacio urbano teje una trama donde, para reforzar la idea de modernidad, es utilizado el contraste con los escasos edificios coloniales sobrevivientes. El contrapunto entre la construcción colonial y los edificios en altura es un recurso utilizado en forma constante.

El centro de la ciudad es el foco de interés. Es allí donde se observa el proceso de crecimiento vertical, dejando atrás el modelo europeo de edificios neoclásicos, para acercarse a la propuesta del barrio cívico, donde los edificios de altura que albergan instituciones públicas son la característica principal de esa nueva modernización de la ciudad, desarrollada a partir del proyecto del urbanista austriaco Karl Brunner. La cámara muestra en detalle la construcción del Ministerio de Hacienda, en la calle Teatinos. El edificio comenzó a ser construido en 1930, durante el gobierno de Ibáñez, con un proyecto diseñado por los arquitectos Josué Smith Solar y su hijo José Smith Miller. Este ministerio llegará a ser un ícono de las construcciones públicas de la época.

Lo que está completamente excluido de la imagen en *Santiago* es la vivienda obrera, los conventillos y los cités situados en sectores no más lejanos que veinte cuadras a la redonda del centro cívico. El documental elabora un relato ilustrativo, sin contradicciones, que construye un discurso de modernidad vertiginosa y transformadora del espacio urbano que reemplaza a las imágenes de una modernidad europeizante de los años veinte. La presencia de un Santiago oligárquico da paso a una ciudad ecléctica, donde las clases medias y la clase obrera tienen un lugar en la imagen, desde el deambular acelerado de la vida cotidiana de una multitud anónima hasta el obrero que participa del proceso modernizador. Pero no se trata tampoco de un Santiago inclusivo: lo periférico también es excluido de la imagen cinematográfica de los años treinta, al igual que en los veinte. Distinguimos la presencia de una burguesía que transita por el centro de Santiago, que incorpora las modas estadounidenses y participa de la vida urbana en el espacio de la calle. Se observan el comercio y la entretención, incluyendo pasajes, tiendas y espectáculos anunciados con publicidad callejera. Pero no se ven, como ocurre en *Berlín sinfonía de una ciudad* (1927), de Ruttman, o en *Rien que les heures* (1926), de Cavalcanti, personajes marginales como

14 Pablo Corro desarrolla esta propuesta en el texto «Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz». En: Mónica Villaruel (coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Santiago de Chile: LOM / Centro Cultural La Moneda, 2013), 23-32.

contrapunto. Los sectores populares, salvo los obreros de la construcción, o los marginados (vagabundos, prostitutas, niños pobres), parecieran no existir en la ciudad de Santiago.

Identificamos algunos motivos reiterados, como la construcción de la ciudad moderna, la presencia de las máquinas y la multitud, que no aparecen en las producciones sobre la ciudad de los años veinte. No se distingue la idea de la belleza del paisaje o del paseo público como rasgo identitario de la ciudad moderna. Desaparecen de la imagen los parques, plazas, piletas y estatuarias, no hay la evocación a la *belle époque* que observamos en las producciones cinematográficas de los años veinte o incluso hasta 1930. El principio de circulación, como marca de la modernidad, está representado por las personas que circulan y por los modernos medios de transporte. Si consideramos el segmento faltante, agregamos la presencia del tren en una estación en pleno ajetreo cotidiano. Surge una nueva iconografía de la modernidad: los neones, la ciudad que adquiere una dimensión nocturna y la multitud como sujeto se vislumbra protagonista.

A modo de salida

Distinguimos dos momentos de la ciudad propuestos en las producciones del ICE abordadas. Un Santiago moderno de la *belle époque*, donde el paisajismo y la arquitectura afrancesada son protagónicos, y un Santiago moderno urbanizado, cívico, verticalizado. El primero, el del *Cerro Santa Lucía* (1929), corresponde a una modernidad donde el sujeto no es visible. Es el Santiago idealizado por Vicuña Mackenna, que privilegiaba los espacios de goce para las elites. La ciudad cumple con la norma de la higiene y, al mismo tiempo, mantiene la idea de movimiento, circulación, armonía y, en cierta medida, un control de la imagen donde lo que se muestra está acorde con la construcción de una noción «adecuada» del país. Por otro lado, en *Santiago* (1933) la modernización es acompañada de un ritmo acelerado y una fisonomía que incorpora al ciudadano, al transeúnte, a la multitud, al obrero que contribuye a la verticalización de la ciudad, pero siempre en función de esta y no como sujeto protagonista.

En términos de Ferro, es necesario tomar en cuenta, en este caso, las ausencias. Las películas valen por lo que muestran y por lo que no muestran y constituyen un documento histórico. Finalmente, nos preguntamos si estas películas en tanto documentos históricos más que filmes educativos son películas de propaganda del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, que construía a través del ICE la imagen del Estado Nación que quería proyectar tanto al interior del país como hacia el mundo.

Bibliografía

Fuentes documentales

- Boletín De Leyes y Decretos*, tomo 4, 3151, 3152 y 3153. Organiza el Instituto de Cinematografía Educativa. Santiago de Chile, 1929.
- Carta de Claudio Gay a Benjamín Vicuña Mackenna*, 7 de septiembre de 1872. Cit. en Calderón, Alfonso, *Memorial de Santiago*. Santiago de Chile: Ril editores, 2004.
- Decreto 6 del 9 de septiembre de 1942 del Ministerio Del Interior. Biblioteca del Congreso Nacional. Disponible en línea en <www.leychile.cl/Navegar?idNorma=7337&idVersion=1942-09-09>. Consulta original: 11 de diciembre de 2012. Última consulta: 15 de enero 2014.
- Instituto De Cinematografía Educativa, Universidad De Chile. *Películas*. Santiago de Chile, marzo de 1932.
- La Nación*. Sábado 21 de diciembre de 1929, 15.
- La Nación*. 12 de septiembre de 1934, 10.
- Revista De Educación*. Ministerio de Educación Pública de Chile, año 2, núm. 14, Santiago de Chile, febrero, 1930.
- Revista De Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile, año 2, núm. 18, Santiago de Chile, junio, 1930.
- Revista Vea* 175. Santiago de Chile, 1942.
- Revista Vea* 194. Santiago de Chile, 1942.

Libros y artículos

- CHARNEY, LEO y VANESSA SCHWARTZ, orgs. *O cinema e a invenção de vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CORRO, PABLO. «Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz». En Villarroel, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago de Chile: LOM / Centro Cultural La Moneda, 2013, 23-32.
- FERRO, MARC. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- JARA, ELIANA. «Una breve mirada al cine mudo chileno». En *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile, 2011.
- RINKE, STEFAN. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana-Universidad Católica de Valparaíso-Katholische Universität Eichstatt, 2002.
- VEGA, ALICIA. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

XAVIER, ISMAIL. «Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso». En: Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Monica Almeida Kornis (orgs.) *História e documentário*. São Paulo: Editora FGV, 2012.

La influencia del cine de Hollywood en la sofisticación de los cines clásicos latinoamericanos

ALEJANDRO KELLY¹
(ARGENTINA)

Resumen

El desarrollo y consolidación de los cines clásicos latinoamericanos supuso, en distintos niveles, una transición desde un cine de carácter popular hacia una producción más cercana a los valores de los sectores medios. En este proceso, la cinematografía estadounidense ocupó un lugar fundamental, ya que sus modelos narrativos y representacionales —que dominaban el mercado cinematográfico internacional— proponían ejemplos a imitar para los diversos cines nacionales. Directores como Carlos Schlieper, en Argentina, o Jorge Délano, en Chile, encontraron en el cine de Hollywood influencias para la creación de filmes que presentaran mayor sofisticación en su representación de la realidad social y su lenguaje narrativo y, apelando a diferentes modelos, adaptaron con distinta suerte estas influencias a los cines latinoamericanos.

Palabras clave: cine clásico, comedia sofisticada, cine latinoamericano.

Los distintos cines nacionales surgidos en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo xx se desarrollaron en el marco de un gradual aprendizaje de la técnica cinematográfica y el lenguaje narrativo. En este contexto, los cineastas argentinos, mexicanos, chilenos y brasileros recurrieron habitualmente a relatos cercanos al universo de los sectores populares. Uno de los ámbitos que más extensamente cargaron con esta impronta fue la

¹ Licenciado en Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), con un proyecto sobre la comedia cinematográfica en Argentina en la década de 1940. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA).

comedia, donde, desde sus inicios, proliferaron filmes centrados alrededor de la figura de cómicos como Luis Sandrini, en Argentina, o Mario Moreno «Cantinflas», en México.

Retomando la caracterización que realizan Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz del cine popular español, podemos plantear que estos filmes presentan una serie de constantes:

Localismo, esquematismo psicológico, deformación humorística de la lengua, tendencia al sentimentalismo y a lo melodramático, costumbrismo, fe en la bondad natural del ser humano, tendencia al adoctrinamiento a través de la moraleja, excesiva utilización de chistes y retruécanos, popularismo pintoresco, dominio de la moral individual sobre la social, idealización de ambientes, recurrencia de estructuras internas, recreación amable de la realidad y gracejo por parte de los actores para conectar con públicos mayoritarios².

Frente a la dominación casi exclusiva de estos filmes, distintos actores, tanto del ámbito social como industrial y, ocasionalmente, el propio Estado, reclamaron cambios en esta producción. Hacia fines de la década de 1930, cuando la industria ya estaba consolidada, la crítica especializada en la Argentina exigía argumentos, demandando estructuras narrativas similares a las que eran importadas de los Estados Unidos. Este reclamo se articulaba con la necesidad de encontrar estrategias que permitieran acercar al remiso público de los sectores medios a las películas nacionales. Similar requerimiento existió para el cine mexicano, a principios de la década de 1950, con el surgimiento de una nueva clase media que llevó a películas que reforzaban la importancia de la familia frente a los peligros de la vida moderna, exaltando el ascenso social que estos sectores estaban experimentando³.

El propósito de este trabajo es ahondar en el modo en que la conjunción de estas circunstancias, junto con la necesidad de asegurarse posibilidades comerciales en un mercado continental dominado por el cine de Hollywood, llevó a estas cinematografías a buscar modelos foráneos que pudieran ser apropiados y adaptados a las industrias locales en pos de una *sofisticación* de los cines populares, entendida esta como un refinamiento de las estructuras

2 Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011), 98.

3 Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* (México D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 192.

narrativas y una creciente representación de los sectores medios y altos de la sociedad. Analizaremos, en primer lugar, los intentos de retomar las comedias livianas provenientes del teatro francés y centroeuropeo, cuyo mayor exponente en el cine de los Estados Unidos fue Ernst Lubitsch, resaltando las limitaciones que presentó para su adopción en Latinoamérica. En segundo lugar, consideraremos la influencia de la comedia alocada o *screwball*, y el modo en que permitió el desarrollo de un esquema que permitiera cuestionar la realidad social, al mismo tiempo que eran exaltados los valores de los sectores medios, limitando las posibilidades subversivas del género.

Los límites del modelo Lubitsch

El desarrollo de la industria del cine en los Estados Unidos encontró en la comedia uno de sus baluartes fundamentales, con figuras como Charles Chaplin o Buster Keaton ocupando lugares dominantes a lo largo de la década de 1920. Con el advenimiento del cine sonoro y las nuevas posibilidades que el medio permitía, este humor físico dejó gradualmente su lugar de dominancia a la comedia de costumbres más cercana a las tradiciones teatrales. Uno de sus principales exponentes fue el director alemán Ernst Lubitsch, quien filmó comedias de tono romántico, en las cuales imprimió una marca personal que pasó a ser denominada el *toque Lubitsch*⁴.

Sus filmes tenían como protagonistas principales a la nobleza y las clases altas europeas, sin dar, necesariamente, un marco definido en términos temporales y espaciales⁵. En ellos, los protagonistas —sin mayores preocupaciones que la seducción y la ratificación de su lugar en la sociedad— se embarcaban en aventuras amorosas que ridiculizaban valores tradicionales de la sociedad occidental como el esfuerzo, el trabajo, la monogamia y la familia. Uno de los más claros ejemplos de su estilo es *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932, 83 min., 35 mm, b/n), una sátira burguesa que exalta a los amantes clandestinos por sobre la tradicional pareja monogámica. En ella, un

4 El concepto de *toque Lubitsch* busca condensar la distinción presente en su cine, tanto en la puesta en escena como en la narración, ágil y ligera, apelando a la complicidad del espectador. Herman G. Weinberg lo explica del siguiente modo: «La idea de utilizar el poder de la metáfora comprimiendo abruptamente la quintaesencia del asunto en un comentario astuto —un comentario visual, naturalmente— que expresaba todo» (Thompson, 2005, 127).

5 Incluso aquellos que remiten a hechos concretos de la realidad como *Ninotchka* (id., 1939, 100 min., 35 mm, b/n), planteado en torno al comunismo soviético, o *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, 1942, 99 min., 35 mm, b/n), que se burla del nazismo, presentan un nivel de estilización tal que, más allá de sus explícitos índices referenciales, construyen una Europa sofisticada y de ensueño.

carismático y elegante ladrón roba a mujeres ricas, seduciéndolas y asumiendo falsas identidades, hasta que se ve inmerso en un triángulo amoroso junto con su cómplice y una víctima de la cual se enamora. Una trama tan sencilla y frecuentada permite a Lubitsch desplegar un sofisticado juego visual puesto al servicio de críticas a la moral sexual y social de sus personajes, donde lo no dicho y lo insinuado permite la postulación de estas ideas.

Al momento de buscar los cines latinoamericanos modelos foráneos para ampliar las posibilidades comerciales de su producción, el cine de Lubitsch fue raramente visitado. Si bien las comedias de origen europeo eran éxitos habituales en las salas teatrales⁶ y los filmes de Lubitsch tenían buena acogida por parte de los espectadores, son pocas las películas inspiradas en su toque. El más acabado ejemplo de este intento radica en las comedias que filmó Carlos Schlieper en la Argentina, entre 1947 y 1951. Al detenernos en ellas podremos determinar algunas de las limitaciones que presentaba este modelo en su conjunto para su adopción por la industria latinoamericana.

Las comedias de Schlieper suelen ser consideradas una *rara avis* dentro de la cinematografía argentina. Plantea Natalia Taccetta:

Sus tramas originales y los particulares usos de la luz y del encuadre lo convierten prácticamente en una excepción [...] Pudo encontrar su espacio y su modo de hacer cine en el entrecruzamiento entre lo popular y lo original, logrando un cine personal, dando una vuelta de tuerca a los motivos narrativos, o haciendo que las estrellas fueran mucho más que figuras impuestas por los estudios (2011)⁷.

Sus películas no están generalmente ubicadas en una realidad social determinada, y los índices de referencia en tiempo y espacio son escasos e

6 El diario *Crítica* señala, en noviembre de 1937, que el público porteño ha aclamado en lo que va de la temporada no menos de nueve obras de Louis Verneuil, uno de los autores franceses de mayor éxito en las salas de Buenos Aires.

7 Natalia Taccetta. *Carlos Schlieper: la mujer y las convenciones sociales*. Disponible en línea en <www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatsensayo&s&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com_content&Itemid=59 2011>. Consulta original: 1 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

De igual modo, Fernando Martín Peña señala sobre *Cita en las estrellas* (1949, 85 min., 35 mm, b/n), fantasía ambientada en el paraíso, que «sorprende ante todo porque se trata de un film único en el cine argentino [...] por su falta de prejuicios, por su conciencia de los lugares comunes y por su modo de utilizar esa conciencia en beneficio de un humor que hoy llamaríamos posmoderno. [...] Schlieper compartía con Lubitsch la cultura vienesa finisecular y su sentido de la ironía, lo que le permitió abordar la puesta en escena de *Cita en las estrellas* con un distanciamiento que evita tanto el ridículo como la frialdad» (2008).

imprecisos. Generalmente, sus protagonistas son jóvenes profesionales de buen pasar económico y las temáticas centrales giran en torno a las mujeres, su rol social y familiar y la puesta en cuestión de los valores tradicionales sobre las cuales está estructurado su lugar en la sociedad.

Un ejemplo claro de ello es *El retrato* (1947, 75 min., 35 mm, b/n), centrada en el personaje de Clementina (Mirtha Legrand), una joven de la alta sociedad rechazada por su esposo por ser fría en el dormitorio. El filme comienza con el escándalo en casa ante la decisión de su marido de llevar su cama a otro cuarto⁸. Acongojada por la situación, llora frente al retrato de su abuela para aprender a tener pasión en el matrimonio, frente a lo cual esta (interpretada por la misma actriz) desciende del cuadro y le ofrece ocupar su lugar para enseñarle a cumplir con su rol de mujer. A partir de ello sucede una serie de enredos, pues la abuela disfruta de las fiestas, de los hombres, y coquetea con su viudo/abuelo. A partir de tan disparatada situación, Schlieper se permite ridiculizar el matrimonio, la castidad, la tradición y el respeto a los mayores, sin hacer a su vez ninguna referencia a temáticas sociales. Las vidas de sus personajes, al igual que los de Lubitsch, transcurren entre fiestas nocturnas y engaños mutuos, ignorando la existencia del trabajo o de la familia como pilares centrales de la vida cotidiana.

El principal límite que podía presentarse al momento de intentar apelar al modelo de Lubitsch en los cines latinoamericanos es la falta de una nobleza tradicional al estilo europeo, que hiciera posible ridiculizar y desdeñar los principios fundantes de la sociedad occidental y cristiana. Schlieper encuentra una posibilidad en la transferencia de esa realidad a la burguesía industrial y profesional del primer peronismo, permitiéndose presentar un mundo idílico, sin padres o hijos que implicaran responsabilidades concretas. Al escapar a las referencias específicas al universo real del espectador, era posible cuestionar el orden establecido. Sin embargo, tanto los mandatos de la industria como la tradición de los cines nacionales y las expectativas de los espectadores reclamaban un modelo de sofisticación más cercano al universo y la cosmovisión de los sectores medios de la sociedad.

Un modelo de clases medias y el triunfo del hombre medio

Así como el cine de Lubitsch no logró encontrar mayores herederos en Latinoamérica, tampoco lo había hecho en los Estados Unidos. Si bien el

8 Siguiendo la idea del *toque Lubitsch*, una imagen condensa toda una situación, evitando su explicación e infiriendo, en un gesto cómplice con el espectador, mucho más que lo que las pautas sociales permitían decir.

director continuó filmando hasta su muerte en 1946, en 1934 se estrenaron dos filmes —*Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*, 1934, 105 min., 35 mm, b/n) de Frank Capra y *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934, 91 min., 35 mm, b/n) de Howard Hawks —que son considerados los impulsores de un nuevo modelo genérico: la *screwball comedy*, que reinaría hasta principios de la década siguiente dentro de la comedia de Hollywood. Ubicados en un espacio y tiempo determinados —Estados Unidos durante la Gran Depresión—, presentaban una visión ideológica más cercana a los sectores medios, ridiculizando a los ricos ociosos desde una perspectiva *populista*, al mismo tiempo que ensalzaban al hombre común y sus principios fundamentales⁹. Si bien a lo largo de los filmes los protagonistas vivían experiencias alocadas, que arrasaban con todo lo que se cruzaba en el camino, se llegaba eventualmente a la concreción y exaltación de la pareja romántica, aprendiéndose al mismo tiempo enseñanzas con respecto al trabajo, el esfuerzo y la importancia de la familia.

Si el modelo de origen europeo que expresaba Lubitsch, y retomó Schlieper, mostraba gran cantidad de limitaciones en sus posibilidades de apropiación en Latinoamérica, la *screwball comedy*, con su énfasis en lo social y los sectores medios, presentaba elementos de fuerte relación con las tradiciones y necesidades de estos cines. Por un lado, motivó apropiaciones de los propios relatos americanos, como fue el caso de una de las comedias de mayor éxito de la década de 1950 en México, *Escuela de vagabundos* (1955, 99 min., 35 mm, b/n) de Rogelio A. González, versión de *La porfiada Irene* (*My Man Godfrey*, 1936, 95 min., 35 mm, b/n, de Gregory La Cava), donde Pedro Infante protagoniza una historia de ascenso social enamorándose de una joven heredera¹⁰.

Por otro lado, el modelo alocado de romance inter-clases fue retomado a partir de las tradiciones narrativas previas de las cinematografías latinoamericanas, fundamentalmente la visión melodramática y los textos-estrellas de las principales figuras. Sin embargo, a diferencia de los relatos maniqueos —que postulaban pobres llenos de bondad y honradez y ricos egoístas e hipócritas—

9 Thomas Schatz, *Hollywood Genres* (Philadelphia: Temple University Press, 1981). Incluso aquellos filmes que transcurren exclusivamente en el mundo de los ricos presentaban un personaje de los sectores medios que fuera portavoz del espectador modelo, como sucede con Mike Connor, el reportero que interpreta James Stewart en *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940, 112 min., 35 mm, b/n) de George Cukor, quien plantea, irónicamente, frente a la vida alocada de los sectores altos, «la vista más hermosa en este mundo hermoso es las clases privilegiadas disfrutando de sus privilegios».

10 Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* (México D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998).

se tendió más en estos filmes a visiones conciliadoras de la sociedad. Un claro ejemplo de ello lo supuso *Los martes, orquídeas* (1941, 82 min., 35 mm, b/n), filme argentino de Francisco Múgica, donde una ingenua joven se enamoraba de un honrado trabajador de la empresa de su padre¹¹.

Este significó el inicio en Argentina de lo que se denominaron las «comedias de teléfono blanco», películas ambientadas en torno a familias burguesas con una visión ingenua de la realidad, donde eran reafirmados los valores tradicionales del esfuerzo, el trabajo y el amor puro y virginal. Sin ser alocadas como los filmes de Schlieper, tendían a relatos más sentimentales, con personajes ejemplares, como es el caso aquí de las dos figuras masculinas: el padre de familia es un industrial progresista, de buen corazón, que protagoniza la mayoría de las situaciones cómicas; mientras que Efraín, el pretendiente, personifica al hombre medio que vive con total sencillez en un hogar humilde y cree en el esfuerzo y la honradez como los únicos caminos para alcanzar la felicidad. Como plantea Pascual Quinziano, este personaje remite al cine de Frank Capra, uno de los principales exponentes del mundo de la *screwball*, y un férreo defensor de los valores del hombre medio, laborioso y trabajador¹².

Este mismo personaje es el protagonista de uno de los ejemplos más interesantes de este modelo inspirado en el cine americano: *Escándalo* (1940, 72 min., 35 mm, b/n), película chilena de Jorge Délano, quien había trabajado la década previa en la industria de Hollywood aprendiendo sus técnicas y mecanismos de producción. Sin ser estrictamente una comedia, comparte con estos filmes un universo similar: su protagonista es Julián, un periodista que sigue un código de honor en su conducta profesional y personal, donde prevalece la justicia y la honradez¹³. El hombre medio es así puesto en un lugar destacado dentro del relato; pero, en uno de los aportes más interesantes del filme de Délano, esta centralidad es puesta en evidencia en su carácter de convención narrativa, a partir de una estructura autoconsciente y metarreferencial.

Luego de ser presentados los personajes principales —la familia de Julián—, este los invita a formar parte de un filme que está produciendo un amigo.

-
- 11 El filme supuso dos *remakes* internacionales: *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, 1942, 97 min., 35 mm, b/n) de William A. Seiter, adaptación musical con Fred Astaire y Ginger Rogers; y *Una joven de 16 años* (1963, 99 min., 35 mm, b/n), filme mexicano de Gilberto Martínez Solares. Ambos casos mantienen el argumento sin mayores cambios, lo cual refuerza el hecho de que responden a un mismo modelo narrativo y representacional industrial que se estaba desarrollando en cada país.
 - 12 Pascual Quinziano, «La comedia. Un género impuro», en Sergio Wolf (compilador), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992), 136-137.
 - 13 Como plantea Pablo Marín, hay en el filme «una cierta idea de chilenidad asociada a la pureza campechana, defendida por los criollistas, y a un nacionalismo antiimperialista que hacía nata en los 30» (2011).

Dicha selección está basada en que ellos representan a «la típica familia de clase media», lo cual lleva a una escena donde la familia discute su propia conformación e identidad y el valor que implicaría ser representados en el cine. Es aquí donde Délano propone un debate que excede al universo de la diégesis, para interpelar al espectador sobre los grupos sociales y las temáticas que deben aparecer en el cine chileno en su proceso de transformarse en una industria con producción similar a la norteamericana.

A partir de este momento, el filme pasa a contener dos tramas narrativas: por un lado, este relato costumbrista familiar, que exalta los valores de los sectores medios; por otro lado, un policial urbano, con la familia como protagonista. Ambas líneas son alternadas sin ofrecer marcas definidas para establecer en qué plano de la ficción se ubica, jugando y descolocando constantemente al espectador, incitándolo a la reflexión sobre la propia construcción del relato filmico. Délano expone así las arbitrariedades mismas en que está inscrito el relato, en su búsqueda de representación de las clases medias y las problemáticas que surgen en los intentos de articular una perspectiva costumbrista de la realidad, con las convenciones de los géneros narrativos.

Esta ambigüedad permanece hasta su conclusión, donde nuevamente es expuesta como tesis central una mirada de la realidad social asociada a los valores de la honradez y el esfuerzo. Cuando la cinta reclama del padre de familia develarse en el filme-dentro-del-filme como un hombre corrupto, este sufre una descompensación. Al reponerse, explica que al interpretar a un hombre deshonesto y ruin, tan alejado de su verdadero ser, arriesgó su vida, pero valió la pena para complacer a su hija. Es así como el director lleva hasta el último momento la evidenciación de la convención narrativa, exponiendo el final feliz como una construcción, mientras que, al mismo tiempo, proclama el triunfo de los valores y principios de la decencia y reafirma la importancia primordial que debe tener la estructura familiar en estos filmes.

Conclusión

La influencia del cine de Hollywood sobre los distintos cines nacionales ha sido un tema recurrente al analizar la conformación de las industrias en los distintos países de Latinoamérica. Esta se dio tanto sobre los cineastas y guionistas como sobre los espectadores, generando un reclamo de los distintos actores de incorporar aquellos elementos que llevaban a la excelencia de su producción y a su lugar dominante en el mercado internacional, sin por ello renunciar a las particularidades locales. Esta dualidad se expresa fuertemente en el proceso de *s sofisticación* que surge de la búsqueda por parte de diversos

sectores de una mejora de la producción local que al mismo tiempo no dejara de lado la defensa y exaltación de los principios y valores de los sectores medios.

La apropiación y resignificación de la *screwball comedy* y el rechazo a retomar otros modelos exitosos —como los de la tradición europea— permiten considerar el modo en que la influencia del cine estadounidense no significó un camino unidireccional, sino que implicó un rol activo por parte de las distintas cinematografías en la búsqueda de modelos posibles de adecuar a un público demandante y conocedor. Conjugando el ritmo alocado de la comedia de Hollywood con la tradición sainetesca o melodramática de los cines nacionales y la intención de honrar los principios y costumbres de los sectores medios, los cines latinoamericanos se *sofisticaron*, integrando nuevos actores locales, tanto en su representación como en su recepción.

Bibliografía

GARCÍA RIERA, EMILIO. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*.

México D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

MARÍN, PABLO. «Jorge Délano: ¡Escándalo!» Disponible en línea en <www.historiavisual.cl/pa-jorge-delano-escandalo-50>, 2011. Consulta 15 de enero de 2014.

PEÑA, FERNANDO MARTÍN. s/f. «Cita en las estrellas». Disponible en línea en <<http://filmotecaba.wordpress.com/2008/11/25/cita-en-las-estrellas-argentina-1948/#more-103>>. Consulta original: 1 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

PÉREZ RUBIO, PABLO Y JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ. *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

QUINZIANO, PASCUAL. «La comedia. Un género impuro». En Wolf, Sergio (compilador), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

SCHATZ, THOMAS. *Hollywood Genres*. Philadelphia: Temple University Press, 1981.

TACETTA, NATALIA. «Carlos Schlieper: la mujer y las convenciones sociales». Disponible en línea en <www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com_content&Itemid=59>, 2011. Consulta original: 1 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

THOMPSON, KRISTIN. *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981

PAULINA ALFARO¹

TANIA GARCÍA

JÉSSICA TOLEDO

(CHILE)

Resumen

El 2010, en bodegas de la Universidad de Santiago de Chile (Usach), fueron encontrados 638 rollos de película que pertenecieron a la Universidad Técnica del Estado (UTE), filmados entre 1970 y 1981. A partir de este hallazgo, fue realizada una tesis de pregrado —en formato de reportaje— que reveló alcances y proyecciones del programa audiovisual de la UTE. El trabajo de esa época generó un proyecto a cargo de la sección Cine y Televisión, que logró un desarrollo creativo mediante el Departamento de Cine, la Escuela de Cine y TV, una Cinemateca y el inicio de la formación de un canal de televisión. Esta casa de estudios fue uno de los centros universitarios que ampararon el trabajo audiovisual de la época y se gestó bajo la febril actividad del emergente Nuevo Cine Chileno.

Palabras clave: memoria, audiovisual, rescate fílmico, UTE, Usach.

1 Alfaro, García y Toledo son periodistas de la Universidad de Santiago de Chile. Su trabajo de tesis «Creación Audiovisual y Cine en la Universidad Técnica del Estado (UTE): Un proyecto de 1970 a 1981» les ha permitido contribuir al rescate patrimonial de las cintas que formaron parte del proyecto de la UTE mediante la presentación en diversas ponencias y seminarios. Actualmente, las autoras ejercen su profesión en diferentes áreas comunicacionales.

¿Existe una real preocupación por la memoria cultural? ¿Hay un interés por recuperar y cuidar nuestro patrimonio? ¿Por qué no hay políticas públicas adecuadas que velen por salvaguardar la historia, sin importar su formato?

Una y otra vez coincidimos en que la falta de preocupación que tuvo la Universidad de Santiago de Chile llevó al olvido, por más de dos décadas, las que hoy suman alrededor 700 latas de películas en formatos 35 y 16 mm.

La historia comenzó a revelarse cuando, en el año 2008, en bodegas de la Universidad de Santiago de Chile, fueron encontrados 638 rollos de películas que pertenecieron a la Universidad Técnica del Estado (UTE) entre inicios de la década del setenta y el año 1981, cuando la institución cambió de nombre a Universidad de Santiago de Chile.

A partir de ese hallazgo, surgió este reportaje que narra la historia de lo que fue el proyecto audiovisual de la UTE entre los años 1970 y 1981. Este texto es un resumen de ese trabajo de investigación periodística realizado entre los años 2011 y 2012 a partir del relato de quienes fueron protagonistas del proyecto.

La historia que renace y nos cuestiona

«Unas añosas cajas en el subterráneo de la biblioteca resultaron esconder un tesoro fotográfico, salvado de las hogueras que asolaron el recinto en septiembre de 1973. La colección incluye, además de fotos de principios del siglo pasado, a varios expresidentes, películas comunistas y una visita de Fidel Castro», de esta forma comienza la noticia que apareció publicada el día domingo 27 de junio del año 2010 en la sección de Cultura del Diario *La Nación* de Chile, sobre el acontecimiento ocurrido en la Universidad de Santiago de Chile (Usach).

La noticia da a conocer un hecho ocurrido unos años antes, cuando en el 2007, la magíster en arquitectura de la Universidad Católica de Chile Catalina Jara y el licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Chile Alvaro Güeny, profesionales de la Vicerrectoría Académica de la Usach, buscaron hasta encontrar cientos de piezas fotográficas, descubrimiento que les permitió dar los primeros pasos para crear el Archivo de Documentación Gráfica y Audiovisual, del cual son hoy directora y subdirector, respectivamente.

Cuando se preparaban para exhibir a la comunidad parte de las fotografías encontradas en el Aula Magna el 2007, pasaron frente a ellos unos auxiliares llevando cajas de videos Umatic. Se trataba de registros audiovisuales que iban a ser reubicados dentro de la universidad. Los profesionales siguieron la pista y encontraron una sala con un total de 638 latas de cine almacenadas por más de treinta años. Parecían haber estado organizadas en algún momento, y junto a ellas había una proyectora de cine de 16 milímetros, que terminó por

comprobar que eran vestigios pertenecientes al proyecto audiovisual en la UTE y que constituyen hoy el registro de la vida universitaria de décadas atrás.

A pesar de no haber estado en las condiciones técnicas de conservación que requiere un material de esta naturaleza, las cintas lograron perdurar. Entre ellas había —además de filmaciones propias de la UTE— rollos de filmes correspondientes a la década del '50 y películas en 16 mm y 35 mm, entre los que había títulos de cine soviético, de la ex-República Democrática Alemana y de la ex-Checoslovaquia, entre otros.

El proyecto audiovisual (1970-1973)

Uno de los objetivos que se planteó la dirección del rector Enrique Kirberg, tras asumir como cabeza de la UTE, fue contar con un canal de televisión propio, que tendría por nombre TV UTE 11, y que fue el impulso para crear el proyecto audiovisual de la universidad.

La instancia creada —la sección de Cine y TV— estuvo a cargo del Departamento de Comunicaciones que, a su vez, pertenecía a la Secretaría de Extensión y Comunicaciones, una de las cinco que organizaron el funcionamiento de la universidad durante la administración Kirberg.

La finalidad de la sección de Cine y TV era realizar investigación, experimentar, divulgar y ejercer la docencia en el campo de la realización cinematográfica y televisiva. Estaba dividida en cuatro servicios: Producción, Programación de Televisión, Cinoteca y Escuela de Cine. La información oficial sobre los objetivos de estos servicios aparece en forma detallada en el Catálogo General de la Universidad Técnica del Estado del año 1972.

La sección de Producción derivó en el Departamento de Cine y Televisión, cuyo inicio estuvo marcado por la incorporación del destacado realizador Fernando Balmaceda. «Pensé que ese era mi destino natural, acorde con las circunstancias de contribuir al magno programa de cambios que se proponía el nuevo gobierno de la Unidad Popular. Como se decía entonces, participar en el proceso revolucionario»², recuerda el propio cineasta sobre su llegada a la UTE tras la invitación del rector Kirberg, para encabezar el departamento en cuestión.

Ambos llegaron al acuerdo de que la universidad arrendaría el equipamiento técnico del propio cineasta para el trabajo que realizaría el departamento, mientras que la casa de estudios aportaría con la infraestructura de sonido que utilizaba la radioemisora. Al año ingresa otro de los personajes claves en el desarrollo del Departamento: José Román, destacado guionista y realizador

2 Fernando Balmaceda, *De zorros, amores y palomas* (Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2002), 380.

de la época que participó, entre otras obras, en los filmes del cineasta chileno Aldo Francia.

Físicamente, el departamento ocupaba las dependencias de la productora de Balmaceda, en calle Phillips, pleno centro de Santiago. La línea de trabajo que adoptaron en la etapa fundacional fue la realización de documentales por encargo, filmando organismos públicos como la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), el Instituto Antártico, la Caja de Previsión, el Instituto de la Vivienda Rural y la Corporación de la Reforma Agraria (CORA). El equipo trabajaba de manera conjunta y complementaria, rotando las labores de fotografía, cámara, guión y montaje.

El trabajo audiovisual que realizaba el departamento era dado a conocer a la comunidad en teatros públicos. Gran parte de los estrenos fueron realizados en el cine Central, de la calle Huérfanos, entre Ahumada y Estado.

Al tiempo que realizaban los primeros documentales por encargo, Fernando Balmaceda filmó *El sueldo de Chile*, cortometraje que, en palabras del propio realizador, era «un filme bien agresivo en contra del imperialismo yanqui y a favor de que el país recuperara para sí una riqueza básica que constituía su sueldo»³.

La cinta fue filmada en 35 mm, tecnicolor, tuvo una duración de 13 minutos y obtuvo la Medalla de Oro y la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, Alemania. Antes del estreno, Balmaceda la mostró en privado al presidente Allende. Al tiempo de terminar *El sueldo de Chile*, Balmaceda comenzó a filmar un «documental-manifiesto» sobre el compromiso de la UTE con el proceso político que experimentaba el país.

En esa época, Fidel Castro, líder de la revolución cubana, pisó territorio chileno en una visita de cerca de un mes en la que tuvo oportunidad de conocer la UTE, entrevistarse con su rector y dar un discurso a los estudiantes. Algunas imágenes de su paso por la casa de estudios, junto el presidente Allende, están en la cinta *Compromiso con Chile*, cortometraje de quince minutos que muestra la presencia de la universidad en todo el territorio nacional con sus quince sedes provinciales; destacó la docencia, la investigación científica, el desarrollo tecnológico, la extensión cultural y la relación de la institución con el momento histórico del país⁴.

3 Balmaceda, *De zorros, amores y palomas*, 382. Nota de la edición: el filme fue encontrado y, como parte del proceso de puesta en valor del material hallado, digitalizado. Hoy puede ser visto en línea en <www.archivodga.usach.cl/>. Última consulta: 15 de enero de 2014.

4 Nota de la edición: el filme fue encontrado y, como parte del proceso de puesta en valor del material hallado, digitalizado. Hoy puede ser visto en línea en <www.archivodga.usach.cl/> junto con imágenes sin editar y sin sonido de la misma visita. Última consulta: 15 de enero de 2014.

Entre las películas encontradas, y de las cuales tienen recuerdos sus realizadores, están *Hombres de Hierro*, dirigida por José Román y producida por Rubén Soto, sobre la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), y otras que no llegaron a terminarse, como dos documentales sobre la actividad científica del Instituto Antártico (Rubén Soto y José Román, respectivamente, como realizadores), una película sobre la vivienda en Chile, dirigida por Román, y un documental sobre la realidad agraria, de Jaime Soto.

En paralelo, estaba la Escuela de Cine y Televisión, creada para formar profesionales para el futuro canal de televisión de la UTE. La escuela funcionó en régimen vespertino y, según los pocos datos encontrados, contó con poco más de una veintena de estudiantes, seleccionados por medio de un examen de admisión.

La memoria, tanto personal como colectiva, de los protagonistas del proyecto audiovisual de la UTE arroja diversas versiones sobre el funcionamiento de la escuela. La idea común es que entregó bases formativas teórico-prácticas a los alumnos, varios de ellos en la actualidad relacionados con el cine, como es el caso de Jacqueline Mouesca, connotada investigadora.

En 1973, el agitado ambiente político y social que experimentaba el país llevó a los estudiantes a decidir extender los cuatro semestres originales que duraba la carrera. Además, el canal de televisión en que iban a trabajar una vez egresados aún no estaba funcionando y se esperaba que eso ocurriera en el mes de septiembre de ese año.

Sobre la Cineteca —que existió durante tres años y que fue dirigida por Ignacio Aliaga, hoy cabeza de la Cineteca Nacional de Chile— no existe documentación y el recuerdo de los protagonistas es vago. En ella destaca el trabajo de Jacqueline Mouesca, logrando recibir algunas películas desde diversas embajadas.

Por su parte, el canal de televisión nunca estuvo al aire. El Parlamento no aprobó la ley que incluía el presupuesto para la infraestructura del canal, que sería inaugurado por el rector Kirberg en una ceremonia fijada para el 11 de septiembre de 1973.

El proyecto audiovisual en dictadura (1973 - 1981)

La UTE, al igual que en el resto de los centros de educación superior, fue dirigida por rectores delegados y el Estatuto Orgánico aprobado en 1971 quedó suspendido. Tras la expulsión del rector Enrique Kirberg —y su detención por dos años en condición de preso político— el presidente de la Junta de Gobierno nombró en dicho cargo a Eugenio Reyes Tastets, coronel de Ejército.

Bajo su mandato desaparecen como instancias administrativas las Secretarías, que habían sido resultado de la Reforma Universitaria de 1968, y en su lugar fueron instauradas las Vicerrectorías, dirigidas por personas nombradas por el nuevo rector delegado. En vez de la Secretaría Nacional de Extensión y Comunicaciones se creó la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, cuya responsabilidad fue delegada en Percy Eaglehurst, titulado de la UTE como profesor de Artes Plásticas e historietista⁵. En 1973 era docente y jefe de la carrera de Publicidad de la UTE.

Entre sus tareas como vicerrector, estuvo la de continuar con el trabajo del Departamento de Cine (que deja de llamarse Departamento de Cine y Televisión), una de las pocas instancias que continuaron funcionando tras el golpe de Estado, junto con la Cineteca UTE.

La Escuela de Cine y TV no siguió adelante. Había sido creada para un canal de televisión que volvía a ser un anhelo lejano.

Quienes se integraron a trabajar en el Departamento de Cine, desde octubre de 1973 hasta los primeros meses del año 1974, fueron mayoritariamente alumnos y exalumnos de la carrera de Publicidad de la misma universidad, quienes funcionaron en dependencias ubicadas en la calle Fanor Velasco, donde también operaba la imprenta y la editorial de la casa de estudios. En el lugar debieron hacerse cargo de las instalaciones, el material audiovisual y de rearmar el trabajo que tras el golpe de Estado quedó paralizado hasta octubre de 1973.

Cerrando ideas

Distintos autores a nivel nacional, especializados en el análisis del cine de nuestro país —Alfredo Barría, Jacqueline Mouesca, Mónica Villarroel, Alicia Vega y Fernando Balmaceda— han reconocido en sus publicaciones que el proyecto fue uno de los centros universitarios que ampararon el trabajo audiovisual de la época y se gestó bajo la febril actividad del emergente *Nuevo Cine Chileno*.

Las películas son parte de la construcción histórica de la universidad, que le otorgan una identidad única como institución académica pública de más de 160 años de historia. Estos archivos componen la memoria de la Universidad de Santiago de Chile, y en la visualización de las cintas se puede evidenciar parte de la experiencia que ha formado el prestigio que actualmente posee. Su importancia, por lo tanto, no es solo institucional, sino que por su carácter de documento testimonial es parte del patrimonio audiovisual que data de una época de apogeo de la industria cultural en Chile, por sobre todo cinéfila, y un acontecer político que marcó inminentemente la historia del país.

5 Creador de *Pepe Antártico*, conocido personaje del cómic chileno.

Bibliografía

Libros

- BALMACEDA, FERNANDO. *De zorros, amores y palomas*. Santiago de Chile: El Mercurio-Aguilar, 2002.
- MOUESCA, JACQUELINE. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Chile-España: Editorial Ediciones del Litoral, 1988.
- . *Cine chileno. Veinte años (1970 - 1990)*, Santiago de Chile: Ministerio de Educación. División de cultura, 1993.
- MOUESCA, JACQUELINE y CARLOS ORELLANA. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2010.
- VEGA, ALICIA. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1979.
- VILLARROEL, MÓNICA. *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL ESTADO. *Catálogo General 1972*. Santiago de Chile: Publicado por la Oficina de Planificación UTE, 1972.

Prensa

- Diario *La Nación*. 27 de junio, 2010. «La Historia de Chile en la Usach», Cecilia Yañez. Disponible en línea en <www.lanacion.cl/la-historia-de-chile-en-la-usach/noticias/2010-06-26/173346.html>. Consulta original: 10 mayo de 2011. Última consulta: 15 de enero de 2014.

Otras fuentes

Entrevistas de las investigadoras a:

Ignacio Aliaga

Jaime Atria

Fernando Balmaceda

Herman Bustos

Percy Eaglehurst

Antonio Freire

Ulises Ibáñez

Jacqueline Mouesca

Demetrio Psijas

José Román

Enrique Sepúlveda

Rubén Soto

Travesía IV: Cine de dictadura y postdictadura

Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena

CLAUDIA BOSSAY¹
(CHILE-IRLANDA)

Resumen

Este artículo explora cómo la «realidad histórica» de la dictadura y del golpe de Estado ha sido representada en diversos documentales contemporáneos, particularmente de la década del 2000, mediante los documentos históricos utilizados. Esto nos lleva a reflexionar sobre la construcción de documentos visuales y de las relaciones entre el documental e historiografía en relación con las fuentes históricas. Para esto, aplicamos los trabajos de Philip Rosen y Stella Bruzzi, contextualizados para el caso chileno del cine directo. Luego, el uso de insertos de prensa escrita, documentos de la vida privada, fotografías y videos, entre otras fuentes documentales, será explorado desde sus cualidades estéticas e historiográficas, argumentando así que el cine documental trabaja con normas similares a las de la historiografía al momento de concebir una obra que narra el pasado, generando así una historiofotía del trauma.

Palabras clave: documento visual, representación, historia.

1 Licenciada en Historia de la Universidad Diego Portales. Realizó estudios de postgrado en Queen's University Belfast, Irlanda del Norte, obteniendo el grado de Magíster en Estudios Interdisciplinarios con mención en Historia. Doctora en Estudios de Cine, con una tesis sobre las representaciones de la historia en el cine que recuerda la Unidad Popular y la dictadura chilena. Ha presentado su investigación en múltiples eventos, destacándose la invitación al Día de Estudios de Patricio Guzmán, realizado en Londres por el British Film Institute (2012) y la publicación (2011) de «Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena. Representaciones del pasado traumático chileno en el cine de la década 90 y del 2000», en *Imagofagia*, revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Actualmente es docente en la Facultad de Historia de la Universidad Diego Portales (Chile).

El documental tiene este nombre ya que como objeto estético y social *documenta* la realidad. Si bien esta frase es compleja, ya que definir la realidad en términos del documental —o para cualquier otro término— no es algo trivial, podemos partir aquí por la afirmación de que existe una realidad susceptible de ser analizada, interpretada y filmada. Trabajos como los de Philip Rosen, Stella Bruzzi y Michael Chanan sobre el documental contemporáneo atestiguan también sobre la imposibilidad de grabar objetivamente esta *realidad*. Por lo tanto, cuando la realidad es aprehendida, el producto final ya no es la *realidad* misma, sino un análisis, una interpretación o una filmación de esta.

La *realidad* no para de acontecer en ningún momento, y mientras esto es leído, el primer párrafo ya comienza a convertirse en el pasado. Tal como la *realidad*, el *pasado* es difícil de aprehender. Para Marc Bloch el término *historia* tiene al menos dos significados; pasado e historiografía. El pasado puede ser entendido como *un tiempo histórico*², el cual solo puede trascender su propia temporalidad, dejando vestigios que ayuden a personas del futuro a comprender lo ya pasado. Con el paso del tiempo, las formas en que intentamos aprehender nuestro presente se han hecho más eficientes y accesibles, cambiando irreversiblemente la cantidad de fuentes disponibles para analizar el pasado.

Mediante estos vestigios, los eventos «en bruto» son representados. Linda Hutcheon argumenta que estas representaciones del pasado son luego analizadas por los historiadores y como resultado son creados los hechos históricos. Agrega que los «hechos son eventos a los cuales les hemos dado significado. Diferentes perspectivas históricas necesariamente derivarán en distintos hechos del mismo evento del pasado»³. Por lo tanto, la historia es una construcción filosófica que creemos objetiva —y es así como es enseñada en los colegios— pero que siempre será debatible. Aun así, existe, *grosso modo*, un consenso sobre cómo ha acontecido el pasado: esto es la historiografía, segundo significado de Bloch para el concepto de historia. Sin embargo, Hutcheon advierte, «conocer el pasado se convierte en una cuestión de representación, es decir, de construir e interpretar, no de registrar objetivamente»⁴. Así, un documental histórico que muestra el pasado está haciendo una representación audiovisual de la historia, no un registro objetivo, aun cuando nos referimos a cine directo.

El término *documental* fue utilizado por primera vez en el siglo XIX, junto con *documentación*, bajo la lógica «con pruebas documentales». Lo que

2 Marc Bloch, *Introducción a la historia* (Buenos Aires: FCE, 1982).

3 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (Londres: Routledge, 2002), 54. T odas las traducciones del inglés pertenecen a la autora.

4 *Ibíd.*, 70.

atestigua sobre la necesidad casi intrínseca de tener fuentes para apoyar lo que se dice. Con John Grierson, al final de la década de 1920 y comienzos de 1930, el documental comenzó a significar también una película que trata sobre la realidad⁵. Los documentales que trabajan, en mayor o menor profundidad, el pasado suelen utilizar una pléyade de las mismas fuentes documentales que utilizan los historiadores. El cine documental, el de denuncia, el de postmemoria, hace una promesa similar con el público que aquella que, según Paul Ricoeur, hace el historiador: no mentir, no falsificar y exponer una interpretación verídica. Sin embargo, esto no anula el hecho de que es posible que la fuente visual esté manipulando una realidad. Pero debido a la promesa con el público, asumiremos aquí que los documentales no están falsificando sus imágenes ni fuentes.

Partiendo de esta base, este artículo explora cómo la *realidad histórica* de la dictadura y del golpe de Estado ha sido presentada en diversos documentales contemporáneos realizados en Chile, particularmente de la década del 2000, mediante la comparación y contraste del uso de fuentes históricas.

Documento visual; en directo, por sí solo

Rosen, Bruzzi y Chanan hacen alusión al proceso que lleva a la imagen a convertirse en documento histórico, sobre la base de un ejemplo icónico de cuando la historia es capturada en cine: el asesinato del presidente Kennedy en 1963. Quisiera homologar y contrastar este evento con el bombardeo de La Moneda, de septiembre de 1973. Stella Bruzzi reflexiona en torno al caso desde las imágenes de Zapruder, aquellas en que un aficionado grabara la muerte del presidente Kennedy⁶. Bruzzi sugiere que esta es una grabación accidental, que llegó incluso a ser utilizada como fuente en los juicios: pero no es más que una imagen *amateur* y desenfocada que pudo ser utilizada como documento, pero nunca será un documental por sí sola. De una manera similar, las imágenes del bombardeo a La Moneda, filmadas por el periodista chileno Manuel Martínez, de TVN, si bien no son de un *amateur*, dado que no pudieron ser mostradas en televisión el día del golpe y solo fueron reveladas en octubre 1973 para ser mostradas en las Naciones Unidas y demostrar la situación de Chile, también se convirtieron en documentos. Aún más, por el hecho de que fueron guardadas durante el exilio de Martínez en Miami, tampoco pasaron a formar parte de muchos documentales.

5 Philip Rosen, «Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts». En *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov (Londres: Routledge, 1993), 66.

6 Stella Bruzzi, *New Documentary* (Oxford: Routledge, 2006).

Philip Rosen analiza el proceso desde la historia de los medios de comunicación y de cómo en 1963 no hubo fuentes primarias, como fotografías o contactos telefónicos, para cubrir la noticia; por lo tanto fue necesario hacerlo sobre la base de los comentarios de los periodistas. Esto demostró la falta de vitalidad de la televisión, que dependía tan fuertemente de fuentes primarias para reportear, sobre todo cuando lo hace en vivo⁷. En Chile, al ser la situación de otro carácter infamativo, el golpe no fue cubierto por los programas de noticias de televisión hasta el 31 de diciembre de 1973, cuando solo mostraron las imágenes de La Moneda tras el incendio. Debido a la censura, estas imágenes no fueron mostradas en vivo como sugiere el filme *Machuca* (2004, 121 min, 35 mm, color) de Andrés Wood.

Debido a que la televisión, la radio y el cine están referidos a una realidad que no está frente a nosotros, devienen en categorías de significación indexal. La radio y la televisión pueden usar su capacidad de comunicar en vivo; pero el cine y la fotografía no, ya que necesitan tiempo para ser procesados. En Chile, la vitalidad de los medios de comunicación y su velocidad para actuar como categorías indexales se invirtió. La televisión y la radio fueron silenciadas, y el cine, por sus características de postproducción, tampoco pudo mostrar el evento de inmediato.

Sin embargo el cine pudo reflexionar en torno a las imágenes y eventos con mayor alcance de público y relativamente temprano. Por ejemplo, con el corto *Compatriotas* (1974, 8 min, 35 mm, b/n) de los alemanes Gerhard Scheumann-Walter Heynowski, donde el audio del último discurso de Salvador Allende estaba incorporado a las imágenes del bombardeo; y, posteriormente, con *La guerra de los momios* (1974, 90 min, 35 mm, b/n y color) de los mismos directores, que incluía *Compatriotas*, que fueron exhibidas —por primera vez— en el Festival de Oberhausen en abril 1974.

La edición de las imágenes capturadas, la inclusión de otras fuentes de narraciones y la sincronización de sonidos crean el tiempo necesario para procesar la realidad, característico del cine y de la fotografía. Es el acto de procesar las imágenes y convertirlas en documentales. Esto también es lo que sucedió con las imágenes de Pedro Chaskel de los aviones *Hawker Hunters* sobrevolando Santiago, incluidas en *La batalla de Chile* (1975-1979, 272 min, 16 mm, b/n), de Patricio Guzmán, junto con el equipo Tercer Año.

Aun así, las imágenes de archivo tienden a esconder a su productor, cómo sucedieron, y qué fue necesario para que fuesen producidas. Este es el

7 Hoy siempre hay fuentes primarias, desde grabaciones con los celulares a imágenes profesionales, sin embargo en 1973 la situación era similar a Estados Unidos diez años antes.

caso de la mayoría de las imágenes existentes en bibliotecas. Como sugiere Chanan, las imágenes históricas pueden ser catalogadas como pertenecientes a archivos o a bibliotecas. En la biblioteca son imágenes menos específicas, donde uno busca una calle con gente, cómo se veía un lugar en un período, y de las cuales —en general— es más difícil de obtener información de cómo y por qué se llevaron a cabo. En un documental, estas suelen ser utilizadas para contextualizar y establecer el tiempo y lugar. En los archivos, en cambio, se buscan fotografías más específicas, imágenes de personas con nombre y apellido, días específicos⁸. Este esquema nos lleva a otra reflexión: pese a la indexicalidad de las imágenes del bombardeo de La Moneda, al menos las de Chaskel y en cierta medida las de Scheumann-Heynowski, han sido utilizadas tantas veces que hoy —en la mayoría de los documentales— tienen el carácter de imágenes de biblioteca, que sencillamente significan golpe de Estado. Son imágenes (o muchas veces solo sonidos) que establecen el contexto, y desde ellas se comienza a tratar la interpretación y representación de la dictadura. Así, a pesar de que conocemos su procedencia, contexto específico e intención de creación, aun así al ser tan utilizadas pasan de archivo a biblioteca y de documentos a partes de documentales.

Fuentes no audiovisuales representadas audiovisualmente

Debido a las características propias del medio, hacer de un papel estático (o documento) algo que funcione bajo las estructuras dinámicas del cine es esencial para los documentales. Esta sección evaluará las incorporaciones de los insertos de archivo y sus procedencias.

Aquellos documentales referidos a vidas privadas generalmente utilizan documentos personales y los incorporan con distintas técnicas. Tal es el caso de *El diario de Carlos Salazar* (2009, 52 min, color) de Patricio Quintana, donde la principal fuente es el diario de vida de Salazar: padre, amigo y esposo, detenido y asesinado en el Estadio Nacional. El diario tiene pasajes dirigidos directamente a sus hijos, y el documental los muestra como largos insertos con una voz *en off* que acompaña las palabras escritas. Y también es el de *La Quemadura* (2010, 65 min, HD, color) de René Ballesteros, donde las fuentes históricas son unas fotos que la madre, exiliada del país —y de los recuerdos y corazones de los hijos—, les regala cuando se reencuentran. O de *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006, 85 min, digital, color) de Lorena Giachino Torrén, en que la mayoría de las fotos pertenece a colecciones personales.

⁸ Michael Chanan, *Politics of Documentary* (Londres: British Film Institute, 2008).

Aun así, a pesar de su austeridad para utilizar fuentes históricas, estas cintas tienen en algún momento una fuente que une estas historias privadas a la gran historia, la de Chile. *El diario de Carlos Salazar* incluye el Informe Rettig; *La Quemadura*, las fotos de la Editorial Quimantú. *Reinalda del Carmen* demuestra lo esquivada que es la documentación legal del país, ya que la realizadora no logra acceder a la causa de Reinalda durante el proceso de filmación. A cambio, muestra su frustración con tomas de empleados limpiando el palacio de los Tribunales de Justicia, creando la metáfora visual de la suciedad en la institución.

Un buen ejemplo de documental referido a la gran historia y que, al mismo tiempo, utiliza una pléyade de fuentes es *Estadio Nacional* (2000, 111 min, DvCam, 16 mm, color -b/n) de Carmen Luz Parot, que inauguró la década del 2000 con una renovada visión sobre el pasado. Con una profusa recolección de fuentes como reportajes de prensa televisiva y escrita, fotografía nacional e internacional —como la de David Burnett—, revisión de documentales, además de una gran cantidad y calidad de entrevistas, logró enfrentar el pasado no puramente desde la denuncia oral, sino con más y distintas pruebas evidenciales, dándole un «giro de tuerca al documental político de memoria en Chile»⁹.

Es de destacar cómo los archivos visuales (en su mayoría de prensa) son, en algunos casos, editados junto con imágenes contemporáneas del lugar, como —por ejemplo— la toma aérea contemporánea del estadio que pasa a una imagen de archivo de 1973. La imagen del presente es unida con una del pasado, generando una compleja unidad tiempo-espacio solo marcada por la irrupción del blanco y negro. Con esto genera una noción de continuidad entre las dos imágenes, que sugiere que el pasado está presente. Esta forma de contextualizar, que trae el pasado al presente, ya había sido utilizada en *Chile, la memoria obstinada* (1997, 58 min, Super 16 mm, color) de Patricio Guzmán, con imágenes de *La Batalla de Chile* y la continuación de una toma desde el balcón de La Moneda, bajo el cual las calles de Santiago en los noventa están vacías.

Con una manera más ortodoxa de presentar las fuentes históricas, *El diario de Agustín* (2008, 80 min digital, color), de Ignacio Agüero, narra la historia de *El Mercurio*. Al comienzo expone la historia de la familia Edwards mediante una sucesión de pinturas al óleo de los patriarcas. Esta es, quizás, una de las fuentes más tradicionales presentadas en el cine de esta década que recuerda el pasado dictatorial. Por esto mismo, demuestra el estatus

9 Alfredo Sepúlveda, «Cigarros sin filtro», *El Mercurio*, Revista Wiken, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 2002.

oligarca de la familia y del diario. Similarmente, cuando algún entrevistado da su opinión o cuenta su experiencia, fotografías de archivo y titulares de prensa ilustran las voces. Tanto en *Estadio Nacional* como en *El diario de Agustín* los entrevistados nunca observan ellos mismos los diarios, fotos u otros documentos. Por esto es posible decir que son no-diegéticos, ya que no están presentes materialmente con los entrevistados. Las únicas personas que trabajan los microfilmes de prensa en *El diario de Agustín* son los investigadores. Así, estas imágenes son generadas desde el equipo de producción y no gracias a quienes cuentan sus experiencias. Pese a lo tradicional de las fuentes para contar la historia y la falta de materialidad en el mundo pro-filmico de estas, el documental relata una verdad para la cual no es necesario mucho más: muestra el rol protagónico que tuvo el diario *El Mercurio* en desestabilizar el gobierno de Allende y en apoyar a la dictadura, ocultando incluso las violaciones a los derechos humanos.

Quisiera llamar la atención sobre algo más sutil, relacionado con la veracidad de las fuentes históricas. Los montajes de prensa escrita mostrados por este documental, así como los de las noticias de televisión presentes en *Estadio Nacional* demuestran cómo los medios de comunicación oficiales engañaban a los chilenos por medio de la manipulación de las verdades reporteadas. De esta manera, fuentes tradicionales como *El Mercurio* o Canal 13 no pueden ser utilizadas como fuentes objetivas, sino como voceros de su tiempo. Por lo tanto, es necesario cuestionar lo que dicen y por qué. Si bien esto es un proceso característico de la investigación histórica, la producción documental soluciona este problema de una manera que la historiografía no ha incorporado generalizadamente a su repertorio. Los montajes de las fuentes oficiales hacen imperativo narrar este pasado con fuentes privadas, recordando el pasado mediante la memoria, lo que ha llegado a ser la manera de representar el trauma del cine documental de esta década. Este es el caso de los documentales anteriormente mencionados.

Paralelamente, en *Actores secundarios* (2004, 80 min, DV Cam, color), del colectivo Viridiana Audiovisual, liderado por Pachi Bustos y Jorge Leiva, un grupo de exestudiantes secundarios revisa una caja llena de *fanzines*. Un inserto permite ver varios titulares presentados de una manera alusiva a las salas de prensa del cine de ficción del Hollywood clásico: uno sobre el otro, con una sutil transparencia que permite ver el *fanzine* que está más abajo. Luego el grupo de entrevistados habla, con dichas revistas en las manos, de lo descuadrado de los titulares y el lenguaje. Como uno de los entrevistados comenta, «es que la realidad era descuadrada en ese entonces». Otro ejemplo muestra un inserto de un titular de prensa que nos refiere a la primera *toma* del movimiento estudiantil. En vez de presentar

el artículo de prensa como se había hecho con los *fanzines*, aquí solo es usado el artículo, al cual también le añaden un efecto de transparencia. Bajo él es posible apreciar un corto *travelling* manual que avanza por el pasillo del liceo Valentín Letelier. Más allá de una sencilla imagen de avance, esta tiene un movimiento de semicírculo como el de un barco moviéndose en altamar. Este raro movimiento denota el estremecimiento de las estructuras sociales que implicaría esta *toma* y la desestabilización que generó el movimiento estudiantil. De una manera similar, los documentos escritos son presentados en insertos donde es sobrepuesto texto sobre texto, haciendo imposible leerlos y solo pudiendo aseverar los fragmentos de información que el documental destaca. Este proceso es muy similar a la práctica historiográfica, cuando el historiador, una vez que leyó el artículo, solo cita lo que a él o ella le parezca más interesante, sin necesidad de reproducir todo el texto.

En *Actores secundarios*, las animaciones añadidas a los insertos sobreponen capas de información para crear *collages* políticos de las percepciones de los estudiantes sobre sí mismos y su causa, o de las que la prensa tenía sobre ellos. Incluso más, sumado el trato de las fotografías, donde dos grupos de entrevistados hacen el viaje al pasado y sus recuerdos mediante fotografías que el equipo productor les entrega. Luego insertan estas fotografías y les agregan un pequeño *zoom* o le sobreponen titulares de prensa. Las fotografías, así como los *fanzines*, son utilizadas para gatillar la memoria de los entrevistados.

Aun más importante, estas fuentes tienen una materialidad percibida de modo distinto a cómo funcionan los documentos en *El diario de Agustín* o en *Estadio Nacional*, porque aquí es posible decir que las fuentes son diegéticas, ya que los entrevistados las tienen en sus manos, las pasan de unos a otros, las mencionan, reaccionan ante ellas. Así, este pasado, representado por sus fuentes, y su existencia física en el mundo pro-fílmico —que existe independiente de la cámara—, tiene una presencia en el presente. De esta manera, el pasado no pertenece solo a la memoria, a bibliotecas o archivos. Gracias a su materialidad está vivo y tiene presencia actual. Incluso más, la reproductividad del documental mantiene esa materialidad en nuestro presente, que ya se distancia casi nueve años de su estreno.

De esta manera, animaciones, movimientos, insertos y fuentes están todos en función de la verdadera fuente de investigación histórica: los mismos entrevistados. Las fuentes y sus aspectos estéticos de incorporación al documental son simples catalizadores para las memorias privadas que, unidas con la impresionante cantidad de entrevistados y archivos de prensa, pasan a reflejar historias de la dictadura menos recordadas por la historia oficial. Aun así, estos insertos son añadidos de tal manera —con movimiento, *zooms*, torceduras, transparencias, color, *collages*— que forma un complejo

palimpsesto político que devuelve preponderancia a la cinematografía por encima de la voz.

Es interesante cómo, en esta dinámica de representar y presentar una interpretación del pasado, documentales como *I love Pinochet* (2001, 52 min, DVCam, color) de Marcela Said, *El Mocito* (2010, 70 min, HD, color) de Said con Jean de Certeau, *La muerte de Pinochet* (2010, 80 min, HD, color) y *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (72 min, DVCam, color) ambas de Bettina Perut y Iván Osnovikoff, no ocupan mayormente fuentes primarias. Es casi como si no fuese necesario probar que estas narraciones les dan espacio a personas de derecha, defensoras de Pinochet o de la dictadura, y de cómo esta realidad (y sus silencios) existe en Chile. Estas películas representan, de un modo u otro, lo que fue la memoria oficial por años, y las repercusiones que ha tenido en niños y jóvenes, y por esto no necesitan ser probadas. Sin embargo, *Pinochet* (2012, 120 min, digital, color) de Ignacio Zegers Blachet es distinta. Las otras cuatro cintas, aunque son críticas a la visión del pasado representada, no la juzgan; es más, deciden abiertamente mostrar este mundo que la transición ha camuflado. *Pinochet*, en vez, es abiertamente una oda al dictador y su obra. A mi parecer, lo interesante es que, para hacer esto, utiliza fuentes históricas: recortes de prensa, cartas, documentos oficiales, periódicos, entrevistas, libros, recreaciones y documentales chilenos sin derechos de autor, asumiendo que son imágenes de bibliotecas y no obras creativas. Finalmente pareciera ser que el documental que explora el mundo de la derecha, aquel que es menor en el *corpus* de documentales de la última década, tuvo que pasar a utilizar los recursos del cine de izquierda para probar *históricamente* la *realidad* que narran. Esto es un *efecto espejo* al cine de afiliaciones de izquierda, que utiliza cada vez menos fuentes históricas y más fuentes de la vida privada.

Este vuelta de tuerca, por recordar la expresión ocupada una década antes del estreno de *Pinochet*, con el trabajo desarrollado por *Estadio Nacional*, pareciera indicar un giro respecto a cuál es ahora la historia oficial, cómo recordamos el pasado, qué necesitamos probar y qué es asumido como una realidad histórica.

Conclusiones

El uso de insertos de prensa escrita y revistas de época, el uso de fotografías de interés general y familiar, la incorporación de diarios de vida y pinturas al óleo, la utilización de objetos de interés, así como la introducción de videos de archivos de prensa o videos familiares, tienen múltiples funciones en estas películas. Primero atestiguan, ante la imposibilidad de un revisionismo que

niegue las violaciones a los derechos humanos al contrastar los eventos con más hechos, testigos, y otras fuentes. Si bien esto parece imposible, estas negaciones sí han sucedido en otros contextos histórico-nacionales.

También unen las historias y memorias personales a la gran historia colectiva, dándoles nombre y apellidos a casos individuales. En parte, estos documentales, con sus fuentes, destapan múltiples historias que han sido silenciadas y que, al reunir las en los documentales y sumarles cinematografía e interpretaciones, las unen al repertorio de la historia colectiva visual chilena. Por último, ilustran visualmente las voces del documental, ayudando a darle una nueva materialidad visual a la interpretación del pasado.

De este desarrollo teórico y práctico se desprende cómo el cine documental trabaja con normas similares a las de la historia, al momento de concebir una obra que narra el pasado: recolección de fuentes, evaluación y contraste de estas, reinterpretación del hecho a la luz de las fuentes y producción de la narración final. Evidentemente, los documentales no tienen los mismos objetivos que una investigación histórica *per se*, pero aun así trabajan una interpretación del pasado en donde se fusionan el uso de las fuentes y su incorporación en términos cinematográficos, generando, como describiera Hayden White, una historiofotía o historiografía visual para documentales.

Bibliografía

- BLOCH, MARC. *Introducción a la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BRUZZI, STELLA. *New Documentary*. Oxford: Routledge, 2006.
- CHANAN, MICHAEL. *Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2008.
- HUTCHESON, LINDA. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 2002.
- RICEOUR, PAUL. s/f. «Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado». Traducido por Horacio Pons. *En Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponible en línea en <www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado>. Última consulta: 15 de enero de 2014.
- ROSEN, PHILIP. «Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts». En *Theorizing Documentary*, 58-89, editado por Michael Renov, Londres: Routledge, 1993.
- SEPÚLVEDA, ALFREDO. «Cigarros sin filtro». *El Mercurio*, Revista Wiken, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 2002. Disponible en línea, solo para inscritos, en <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Bd38cd98c-055b-4923-a39b-e4b2afc89807%7D>>.
- WHITE, HAYDEN. «Historiography and Historiophoty» *The American Historical Review* 93 (5) (1988): 1193-1199.

Las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990

ANA LAURA LUSNICH¹
(ARGENTINA)

Resumen

En el transcurso de las últimas dictaduras militares de Argentina y Chile, una de las tendencias que alcanzaron gran difusión en el campo cinematográfico fue la ficción alegórica y/o metafórica. Con el interés de comprender las dimensiones y características principales de esta tendencia en estos años, uno de los objetivos que orientan el trabajo es el reconocimiento de las dos variantes de la tendencia que alcanzaron mayor grado de productividad y que pueden definirse a partir del encapsulamiento o del despliegue de los sistemas narrativo y de puesta en escena. En segundo lugar, se procurará analizar las modalidades por las que estas variantes de la ficción hermético-metafórica denunciaron y resistieron las normas y prácticas sociales instituidas por los gobiernos de facto.

Palabras clave: dictadura, cine argentino y chileno, opacidad.

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la cátedra Introducción a los lenguajes de las artes combinadas, de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Investigadora independiente del Conicet. Es directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) desde 1997. Fue editora y autora de los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Biblos, 2005), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Biblos, 2007) y *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, vol. I (1896-1969) y vol. II (1969-2011)* (Nueva Librería, 2009 y 2011). Desarrolla investigaciones sobre historia y teoría del cine y sobre estudios comparados y transnacionales del cine latinoamericano.

Desde 1973 hasta los primeros meses de la década del noventa, Argentina y Chile estuvieron regidos por gobiernos militares de carácter antidemocrático y dictatorial². Supeditados los ciudadanos a prácticas terroristas y a políticas económicas que llevaron a la pauperización de vastos sectores de la población, una parte de la producción cinematográfica logró revelar los conflictos más acuciantes de la época. Debilitado (en Chile) y desarticulado (en Argentina) el cine político-militante que en los años sesenta y setenta había generado documentales y ficciones de gran fuerza expresiva y crítica³, una de las tendencias que imponen y ratifican estos intereses es la ficción alegórica y/o metafórica. En su identificación, es de interés mencionar que las películas que la integran responden, en líneas generales, a un modo de producción industrial y han tenido en varias ocasiones financiamiento estatal y estreno en salas comerciales⁴.

Como efecto de *corpus*, adhieren a una función textual diferenciada, vinculada a la representación metonímica, metafórica y/o alegórica de los acontecimientos, construyendo relatos en los que prima la opacidad como principio constructivo⁵. Con el interés de comprender las dimensiones y características de esta tendencia en estos años de dictaduras, los objetivos de este trabajo son: reconocer y analizar dos variantes principales, definibles a partir del encapsulamiento o del despliegue de los sistemas narrativo y de

-
- 2 El régimen militar en Chile se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. En esos años, el país estuvo bajo una dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet y otros comandantes de las Fuerzas Armadas, que establecieron una junta de gobierno tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional del presidente Salvador Allende. En Argentina, el Proceso de Reorganización Nacional inauguró la dictadura militar que gobernó desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, día de asunción del gobierno de Raúl Alfonsín, elegido mediante sufragio universal.
 - 3 El cine político-militante de Argentina y Chile privilegió los documentales expositivos y participativos, tanto como las ficciones de corte testimonial. Con ambas dictaduras, parte de los realizadores y grupos cinematográficos debieron emigrar de sus países de origen, continuando sus actividades desde el exilio.
 - 4 La censura también operó sobre algunas de ellas. Dos películas argentinas, *El grito de Celina* (1975, 85', color) de Mario David, prohibida en 1975, y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1977, 110', color) de Nicolás Sarquís, que no es habilitada para su exhibición) son ejemplos del tipo de vigilancia ejercida sobre el campo cinematográfico. En Chile, *Vías paralelas* (1975, 98', 16 mm b/n) de Cristián Sánchez, no tuvo exhibición en salas comerciales. En 1987, *Imagen latente* (92', 35 mm, color) de Pablo Perelman, fue prohibida por no exhibir una imagen estimulante de la realidad chilena.
 - 5 Ana Laura Lusnich, «Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. II (Buenos Aires: Nueva Librería, 2011).

puesta en escena; y analizar las modalidades por las que estas dos versiones de la ficción hermético-metafórica procuraron denunciar y resistir las normas y prácticas sociales instituidas por los gobiernos de facto de Argentina y Chile.

Vigilar, castigar, resistir

Una de las variantes que produjo una serie vasta de filmes en las cinematografías de Argentina y Chile en los años estudiados es la que propone la contracción de los sistemas narrativo y espacial, con el propósito de abordar los temas de la tiranía y el encierro físico e interior. Para ello, combina la producción de figuras alegóricas, a partir de las cuales los personajes ofician como víctimas o victimarios que remiten de manera directa al presente histórico en el cual fueron realizados los filmes, y las metáforas espaciales, restringiendo el tránsito de los sujetos dramáticos a un contorno definido por las pocas habitaciones de una vivienda familiar.

Si bien esta variante tiene su representación emblemática en el filme argentino *La isla* (1979, 105', 35 mm, color) de Alejandro Doria, recordada por haber sido promocionada con pósters callejeros que interpelaban a los transeúntes con una leyenda que decía: «Usted está atrapado dentro o fuera de la isla»⁶, es necesario reparar en otros dos posteriores estrenados en Argentina y Chile en el momento en que los regímenes militares estaban en su última fase de desarrollo: *Los enemigos* (1983, Argentina, 90', 35 mm, color, Eduardo Calcagno) y *La luna en el espejo* (1990, Chile, 70', 35 mm, color, Silvio Caiozzi),⁷ producida luego del plebiscito de octubre de 1988, que negó la continuidad de Augusto Pinochet en el gobierno y acordó el pronto llamado a elecciones⁸.

Los filmes construyen relatos simétricos, basados en las enfermizas relaciones que las figuras materna (*Los enemigos*) y paterna (*La luna en el espejo*) mantienen con sus hijos varones. En ambos, el sistema de personajes enfrenta a víctimas y victimarios agrupados según pares dicotómicos que especifican la edad biológica de los sujetos dramáticos (ancianos / adultos) y sus estatutos sociales y emocionales (tiranos / sometidos). El viejo marino postrado

6 En el filme de Doria los personajes quedaban recluidos en un instituto para enfermos mentales, aislados del entorno.

7 *Los enemigos*: Director: Eduardo Calcagno. Intérpretes: Fernanda Mistral, Mario Luciani, Mirtha Busnelli, Nelly Prono, Pepe Soriano, Ulises Dumont. Año: 1983. Duración: 96 minutos. Color. Guión: Alan Pauls. *La luna en el espejo*: Director: Silvio Caiozzi. Intérpretes: Ernesto Beadle, Rafael Benavente, Gloria Münchmeyer. Año: 1990. Duración: 70 minutos. Color. Guión: Silvio Caiozzi, José Donoso.

8 María Francisca Carreño Mora, «Cine chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla. 1990-2000», *Razón y palabra* 71 (febrero-abril de 2010).

en su cama (Don Arnaldo, de *La luna en el espejo*) y la madre dominante (*Los enemigos*) poseen un desempeño equivalente respecto de sus hijos, sustentado en el control de sus actos y en el trato despótico.

Más aún, las situaciones dramáticas evolucionan de tal manera que, en el momento en que esas relaciones aparecen interceptadas por personajes externos al núcleo familiar (una joven pareja de vecinos en *Los enemigos*; la mujer que pretende al hijo del marino en *La luna en el espejo*), se instala en los ancianos una nueva conducta, la castración, que quieren aplicar ya sea de manera preventiva (tratando de anular el deseo físico de los más jóvenes) o como castigo ejemplar (frente a la insubordinación de los hijos hacia sus progenitores). Los filmes responden de manera diferente al encierro físico e interior. En *La luna en el espejo*, Lucrecia, la pretendiente, inculca al personaje del Gordo la energía que lo motoriza a romper con el estatismo y el sometimiento. Se impone como fuerza liberadora, alegoría de la República de Chile que bregaba entonces por retornar al cauce de la democracia. Iconográficamente, el personaje de Lucrecia aporta una figura plena de atributos positivos: jovialidad, fresca, cabello suelto y mirada diáfana, valores contrapuestos a la oscuridad vigente en la casa familiar. El clímax dramático, luego de los primeros encuentros del Gordo y Lucrecia, se prolongará hasta el final del relato, exacerbando el comportamiento del padre enfermo en su intento por recuperar el control y la atención de su hijo.

El punto de vista del filme argentino es aún más sombrío. El personaje de la madre se ensaña no solo con su hijo, Carlos María, a cargo de una empresa fúnebre heredada de su padre, sino especialmente con una joven pareja que se muda a una casa contigua y que representa la posibilidad de libertad y de amor ausentes en la vivienda familiar. El acoso materno y el salto de las acciones verbales a las físicas (insultos, gritos, empujones) afectan la cordura del hijo y sus valores morales, apareciendo el crimen como única salida efectiva al estado de cosas imperante.

La concentración dramática tiene como correlato, en el plano de la puesta en escena, la producción de metáforas espaciales que materializan los temas del encierro y el autoritarismo. En los dos filmes, las viviendas están organizadas a partir de dos atributos principales: están blindadas hacia el mundo exterior, funcionando las paredes, las puertas y el abundante mobiliario, como las murallas que repelen lo que sucede fuera de ese entorno; y sus habitaciones trazan laberintos internos que complican el tránsito y la permanencia de los sujetos dramáticos. De esta manera, el control ejercido por los mayores se concreta a partir de dispositivos visuales que, en el derrotero de la historia del cine, han adoptado valores simbólicos peculiares: las ventanas y los espejos.

Una de las imágenes recurrentes en el filme de Eduardo Calcagno es aquella en la que el personaje de la madre espía el mundo exterior a través de una ventana cerrada, apenas corrida la cortina, y reflejándose en ella la casa de enfrente de forma tenue pero precisa. De acuerdo con lo expuesto por Jordi Balló en su estudio sobre los motivos visuales en la plástica y el cine, en vastas ocasiones la ventana no supone un tránsito físico sino un itinerario mental, la posibilidad de «plantear dualidades esenciales, entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público, entre el individuo y la colectividad»⁹. Dado que en el filme argentino este motivo aparece acompañado de una serie de acciones definidas y siempre repetidas (a la crítica del mundo exterior desconocido le sucede la coerción sobre el mundo familiar), la ventana simboliza el escape imposible, se trata de un objeto capaz de señalar la cárcel doméstica tanto como la ausencia de libertad.

La luna en el espejo incorpora, en cambio, un dispositivo de puesta en escena basado en el reflejo y la reflexión, de forma que don Arnaldo, desde la cama del dormitorio en la cual está postrado, vigila todos los movimientos de la casa. Controlar el espejo, y la imagen que nos devuelve, es una forma peculiar de poder¹⁰; en el derrotero dramático, este mecanismo se quiebra parcialmente en el momento en que el Gordo y Lucrecia salen del campo de visión del anciano, quien se ve obligado a perseguir a la pareja a través de un ascensor y de una serie de pasillos externos a la vivienda familiar.

Dominar, participar, padecer

La ficción hermético-metafórica reconoce, en los años de las últimas dictaduras argentina y chilena, una segunda variante en importancia si se considera la cantidad de filmes realizados y sus motivaciones críticas. En contraposición a la analizada, esta plantea la expansión narrativa y espacial. Si se toman como ejemplos de esta versión los filmes *Julio comienza en julio* (1979, 70', 35 mm, sepia, Silvio Caiozzi) y *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981, 110', 35 mm, color)¹¹, es posible constatar que el sistema

9 Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona: Anagrama, 2000), 22.

10 *Ibid.*, 72.

11 *Julio comienza en julio*: Director: Silvio Caiozzi. Intérpretes: Luis Alarcón, Shlomit Baytelman, Juan Cristóbal Meza, Gloria Münchmeyer, Felipe Rabat, Jaime Vadell. Año: 1979. Duración: 120 minutos. Sepia. Guión: Gustavo Frías. *El hombre del subsuelo*: Director: Nicolás Sarquís. Intérpretes: Alberto de Mendoza, Antonio Ber Ciani, Jesús Berenguer, Héctor Bidonde, Aldo Braga, Lucrecia Capello, Ulises Dumont. Año: 1981. Duración: 110 minutos. Color. Guión: Beatriz Guido y Nicolás Sarquís según obra *Memorias del subsuelo* de Fiodor Dostoievski.

narrativo adopta una estructura compleja, ya que las relaciones entre víctimas y victimarios se extienden del núcleo familiar al entorno social inmediato, estableciéndose en los sujetos dramáticos diferentes conductas que oscilan entre la complicidad y la rebeldía. Por su parte, el diseño de la puesta en escena en estos relatos está regido por la prolongación del hogar familiar hacia determinadas zonas del mundo exterior, y la consecuente reconfiguración del espacio a partir de las siguientes categorías topográficas y simbólicas: adentro / afuera; centro / periferia; arriba / abajo¹².

Julio comienza en julio localiza la historia a principios del siglo xx, en un feudo del territorio chileno comandado por el personaje de don Julio. En su sistema de personajes, la estructura de autoridad establece una genealogía de figuras centrales, que tiene como antecesora en el tiempo a la abuela ya anciana, a don Julio ejerciendo el poder en el tiempo presente, y a Julito, el hijo de 15 años, como próximo heredero. Esa línea de autoridad se complementa con todo un cúmulo de personajes que, en mayor o menor medida, acepta (e incluso espera con ansias) las órdenes del patrón. En este universo, los inquilinos de las tierras, los parientes cercanos, los amigos de la familia y las prostitutas que entretienen a los hombres de la casa, funcionan como súbditos que carecen de voluntad propia.

La Iglesia católica, instancia que disputa la posesión de un segmento de las tierras del feudo, decide establecer un acuerdo con don Julio, eliminándose con esa alianza cualquier tipo de conflicto. El despotismo de Julio y la obediencia del entorno social queda de manifiesto en el momento en que varios personajes ejecutan una serie de órdenes que exceden las buenas costumbres y la barrera de lo legal: los inquilinos corren los alambrados con el objetivo de incrementar el perímetro del feudo, o maltratan al profesor particular de Julito; el abogado de la familia abandona el litigio por las tierras, una vez establecido el pacto con la iglesia; los amigos y parientes varones de don Julio participan festivamente de los encuentros con las prostitutas¹³. En el periplo narrativo, la perspectiva de don Julio aparece amenazada cuando su hijo, luego del festejo de sus 15 años, se enamora de la prostituta que su padre contrató para la ocasión. Trazando algunas diferencias con el

12 Otros ejemplos argentinos de esta variante son *El familiar* (filme de Octavio Getino, filmado en 1972 y estrenado en 1975), *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979), *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980) y *El agujero en la pared* (David José Kohon, 1982). En Chile, Cristián Sánchez contribuyó a esta variante con *Vías paralelas* (1975, realizada con Sergio Navarro), *El zapato chino* (1976-1979), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983),

13 Avanzado el relato, solo dos personajes deciden escapar del dominio de don Julio: uno es Maturana, el profesor particular de Julito; otro es Juan, un trabajador que decide reducir el tiempo dedicado al patrón.

personaje de Lucrecia de *La luna en el espejo*, el de María incluye otra serie de connotaciones: proviene de un segmento social bajo y funciona como el personaje embrague que permite a Julito descubrir nuevas facetas de la realidad. La iniciación en el sexo tiene como correlato la revelación de un mundo en el cual las relaciones armónicas y simétricas entre clases y géneros distintos es posible; dos principios que desdichan lo enseñado por su padre hasta ese momento. El filme, sin embargo, posee una clausura trágica. Luego de una cena aristocrática y de una charla en la cual el padre intenta convencer a su hijo de la posición que debe adoptar frente a la vida y sus semejantes, decide escarmentarlo. Así, la escena final se desdobra dramáticamente: Julito ve a su padre manteniendo relaciones sexuales con María, y a continuación decide alejarse del feudo montando su caballo¹⁴.

Basada en la obra *Memorias del subsuelo* de Fiodor Dostoievski, el filme argentino *El hombre del subsuelo* revierte algunos de los tópicos mencionados, al exponer el tema del encierro o del confinamiento físico e interior como resguardo del mundo y de las circunstancias adversas. Situada su historia en épocas de la Década Infame¹⁵, en una casona del barrio de Adrogué, durante los últimos meses de 1933, el relato se organiza en tres fases dramáticas que exponen las problemáticas y fracasadas relaciones que el protagonista, Diego Carmona, un empleado de 44 años de edad y reciente heredero de los bienes de su abuela, entabla con Severo Piedrabuena (su mayordomo), Luisa (una actriz devenida en prostituta) y los amigos de la juventud.

La referencia a los años de la última dictadura militar y, especialmente, las alusiones a las consecuencias económicas y sociales que caracterizaron esa época de la historia argentina, atraviesan el relato en sus diferentes niveles constitutivos. Un rasgo de singular originalidad es la redefinición, en cada una de las fases dramáticas, de las relaciones entre víctimas y victimarios, de forma que si, en los dos primeros tramos, Carmona se impone como una figura despótica que confronta con su mayordomo y con Luisa, la situación se revierte en el tercer segmento, en el que los amigos de la infancia, ahora distantes y ocupando lugares destacados en el mapa de la aristocracia criolla, deciden degradar, insultar e incluso golpear a Carmona. Para ello, cruzando el tiempo pasado con el presente histórico, los amigos acusan a Carmona de

14 Este final abierto y desgarrador recuerda, por la caracterización del joven y el desplazamiento de la cámara, al de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959, 99', 35 mm, b/n, François Truffaut).

15 En Argentina, se conoce como *Década Infame* el período histórico que comienza el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de Estado cívico-militar que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen y finaliza el 4 de junio de 1943 con el golpe de Estado militar que derrocó al presidente Ramón Castillo.

«miserable» y «resentido», adjetivos que si en los años treinta eran esgrimidos por quienes apelaban a argumentos xenófobos que descalificaban a los inmigrantes que llegaron a territorio argentino (uno de los amigos dice en un momento: «Estos tipos son producto de la inmigración»), en tiempos de la última dictadura adquieren connotaciones políticas. Aislado del grupo, sometido a la violencia verbal y física, Diego Carmona reacciona con energía y contesta: «No les tengo miedo», «Pueden matarme si quieren», «No me voy a defender». Entonces, la soledad y el aislamiento se presentan en el personaje como opción frente al mundo hostil.

Espacial y temporalmente, estos dos filmes suponen la multiplicación de los acontecimientos y de las relaciones entre los personajes, tanto como la apertura del entorno familiar hacia esos *otros espacios* que preanuncian lo peligroso y lo desconocido. En ambos casos, la dicotomía entre el arriba y el abajo manifiesta de forma complementaria el lujoso diseño de las casas familiares (en tanto los personajes del entorno social solo se desplazan por niveles inferiores), así como jerarquías de poder: en el de Caiozzi la abuela anciana aparece recluida en una de las habitaciones del primer piso; en el de Sarquís, Diego Carmona tiene su dormitorio en el nivel superior de la vivienda. Más allá de esta estructura interna, se exploran otras dimensiones espaciales que intervienen resignificando los conflictos. El afuera, la opción material de transitar a zonas periféricas o ajenas de la ciudad (este el recorrido de Carmona), o su representación simbólica (la iniciación y maduración de Julito se concreta mediante espacios y personajes subalternos), son presentados como una instancia de transformación radical de los protagonistas. Paradójicamente, frente a la creencia de estos personajes, las consecuencias de la circulación hacia el exterior son nefastas¹⁶.

Consideraciones finales

Las dos modalidades ficcionales estudiadas están concentradas en el amplio conjunto de temáticas que acuciaba a parte de la ciudadanía argentina y chilena en épocas de las últimas dictaduras militares, siendo capaces dichos filmes de representar, de manera indirecta, los conflictos y aún los duelos que padecían los individuos en su cotidianidad: la falta de libertades, el autoritarismo, la persecución, el exilio interior o exterior, la represión,

16 De forma complementaria, las metáforas orientacionales se construyen con algunos motivos visuales de gran fuerza expresiva: en el filme chileno, la caja cuadrangular de madera en la cual don Julio toma sus baños, remite al motivo del empalamiento de personas efectuado como acto de tortura física; en el argentino, el desgarramiento del empapelado de las paredes de la casona familiar delata decadencia y desgano.

la captura, la muerte. De acuerdo con la caracterización del *régimen de la opacidad* en el campo del cine, tal como ha sido presentado por Ismail Xavier¹⁷, es factible reconocer en ellos aristas estéticas e ideológicas, dado que los proyectos que adhieren a la opacidad manifiestan el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica, tanto como la capacidad reflexiva (y aún deconstructiva) del sistema dominante de representación.

Ya hemos visto que los cuatro filmes analizados adhieren a prácticas alegóricas y/o metafóricas, y que cada una de estas predomina en diferentes niveles estructurales de los relatos (las primeras en el sistema narrativo, las segundas en el diseño de la puesta en escena). Es de interés mencionar que el uso del lenguaje cinematográfico en general, y de algunos recursos en particular, contribuyen al hermetismo o a la falta de claridad en las historias, siendo este el caso de los contrastes luminosos y la ausencia de una luminosidad diáfana en *El hombre del subsuelo*, o los encuadres cerrados sobre los personajes en *Julio comienza en julio*. En el plano ideológico, las metonimias, metáforas y alegorías abordadas se transforman en síntomas que hacen visibles las prácticas entabladas por los poderes dominantes, así como los caminos adoptados por el cine de estos años en un intento por resistirlas y cuestionarlas.

Bibliografía

- AVELAR, IDELBER. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- BALLÓ, JORDI. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CARREÑO MORA, MARÍA FRANCISCA. «Cine chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla. 1990-2000», *Razón y palabra* 71 (febrero-abril, 2010).
- JOLY, MARTINE. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós, 2003.
- . *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2009.
- LAKOFF, GEORGE y MARK JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LILLO, GASTÓN. «El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 20, núm. 1 (1995).

17 Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. (Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2000).

LUSNICH, ANA LAURA. «Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. II. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

PAULINELLI, MARÍA. *Cine y dictadura*. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2006.

VILLARROEL, MÓNICA e ISABEL MARDONES. *El cine chileno y el Golpe de Estado, Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.

XAVIER, ISMAIL. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

Filmografía

SILVIO CAIOZZI, *Julio comienza en julio* (1979).

NICOLÁS SARQUÍS, *El hombre del subsuelo* (1981).

EDUARDO CALCAGNO, *Los enemigos* (1983).

SILVIO CAIOZZI, *La luna en el espejo* (1990).

No y las enunciabilidades del cine postdictatorial chileno¹

WOLFGANG BONGERS²
(CHILE)

Resumen

La película *No* (2012), del director chileno Pablo Larraín, genera incomodidades productivas a nivel estético e ideológico. En este trabajo, me propongo indagar en dos aspectos claves de la estética de esta película y su puesta en escena de las enunciabilidades del cine postdictatorial en Chile. Por un lado, el trabajo con el archivo audiovisual y las distintas materialidades del cine; y, por otro lado, el *escándalo* que provoca la intervención en el archivo que realiza Larraín sobre el pasado reciente del país.

Palabras clave: película No, cine postdictatorial, archivo.

-
- 1 Este trabajo está enmarcado en el proyecto internacional de investigación «Archivo y Memoria 1970-2012. Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro». Es un proyecto interdisciplinario en curso, iniciado en 2010 a partir de una colaboración entre el Centro de Investigación Ibero-Americana de la Universidad de Leipzig/Alemania y la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile; su objetivo es convocar a artistas y especialistas en Estudios de Archivo y Memoria de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, EE.UU. y Uruguay para dinamizar y actualizar el debate en ese campo.
 - 2 Nacido en Alemania. Magíster en Letras Románicas, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, y Ph.D., mención Intermedialidad, en la Universidad de Siegen. Es profesor asociado de Literatura y Cine en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile e imparte clases en el Diplomado de Teoría y Crítica de Cine de la misma Universidad. Realiza proyectos nacionales e internacionales de investigación sobre el impacto del cine en el campo cultural latinoamericano y sobre archivos y memorias de los siglos xx y xxi. Es autor de ensayos y estudios en los campos de la crítica literaria y cinematográfica, los estudios culturales y la teoría de los medios, entre ellos los libros: Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012); Bongers / Torrealba / Vergara (eds.), *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011); Bongers/Olbrich (ed.), *Literatura, cultura enfermedad* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

Materialidades y archivos

Con Michel Foucault (1997), podemos concebir el archivo como un sistema general de la «formación y de la transformación de los enunciados»³, y, con esto, de un juego de enunciabilidades entre la producción y la represión de enunciados. Se trata de un sistema discursivo del cual participa una gran variedad de textos e imágenes, al construir saberes y no-saberes, memorias y olvidos colectivos e individuales. En *No*, Larraín explora y mezcla distintos niveles de la memoria colectiva, política y mediática en Chile, y transforma cinematográficamente los enunciados producidos y reprimidos durante la última etapa de la dictadura en el país, en relación al plebiscito de 1988. Interviene el archivo y contribuye, de esta manera, al debate de cómo hacer memoria en la era postdictatorial, creando nuevas esferas de enunciabilidad desde el cine.

Lo que, desde el principio, llama la atención es la poca nitidez y los desencuadres de las imágenes. Larraín filma con cámaras Ikegami de 1983 en U-matic 3:4, formato introducido en 1969 en Estados Unidos y que, durante los años 70 y 80, llegó a ser el formato de la televisión de información por excelencia, porque permitió —por primera vez— la grabación de reportajes de forma independiente y al aire libre con una cámara en el hombro, conectada a un magnetoscopio portable, lo cual da una libertad de movimiento desconocida hasta ese momento⁴. Con el gesto de trabajar en este formato, Larraín, en la era de las imágenes digitales y digitalizadas, opta por un anacronismo voluntario mediante el cual confunde y mezcla las temporalidades históricas del cine, de la televisión y del video; sus propias imágenes existen, por así decirlo, en el mismo nivel cualitativo que las del archivo filmico con el que trabaja⁵. Esto conduce a efectos perturbadores: por ejemplo, como en la secuencia en la que se ve la doble imagen de Patricio Aylwin. La película muestra y registra, en un nivel autorreflexivo, los saludos entre el expresidente y el equipo de filmación en 2012. Esta situación

3 Foucault (221)

4 Las cintas U-matic eran grandes y de una duración de 22 minutos. Otras cintas de hasta 75 minutos permitían la edición en el estudio.

5 Este anacronismo tecnológico y estético también aparece en *Post mortem* (2010), película filmada en formato *scope* (2.35:1), que genera geometrías extraordinarias, deudas del cine de Godard. También usa en las filmaciones lentes anamórficas marca Lomo, fabricadas, como señala el crítico Christian Ramírez (2011), en los setenta, que recuerdan efectos visuales de filmes del cine soviético de esos años, por ejemplo las deformaciones hacia los bordes. Son gestos muy interesantes en la era de memorias audiovisuales basadas en soportes y procesos informáticos. Cfr. sobre la situación del audiovisual en nuestros tiempos la colección de ensayos en La Ferla/Reynal (2012).

provoca que Aylwin se transforme en un personaje del filme, que se posiciona frente a la cámara de Larraín; después, sin embargo, vemos cómo la cámara gira del rostro de Aylwin 2012 a la imagen televisiva del futuro presidente Aylwin 1988 que, con su voz del pasado, se dirige al público de entonces —y a nosotros, espectadores de 2012— con un discurso a favor del «No».

Lo que aquí sucede son, principalmente, dos cosas: la intramedialidad del formato U-matic permite una equivalencia material de las imágenes que solo se diferencian por medio del cambio del aspecto físico del famoso personaje político, y no por sus distintas materialidades audiovisuales. En la superposición de estas capas temporales, este proceso paradójico lleva a que el mismo cuerpo físico de Aylwin se convierta en único archivo diferenciable: las imágenes logran engañar la diferencia temporal; las huellas del cuerpo, no⁶. Este efecto de realidad del cuerpo se opone, entonces, al efecto visual generado en el trabajo con el archivo televisivo de la época (segundo efecto producido). Encontramos el mismo procedimiento respecto del presentador Patricio Bañados, rostro popular de la campaña televisiva del «No». También aparece primero en la actualidad de 2012 y luego en el *spot* de la franja, por un instante en pantalla completa, y después en el marco del televisor. A lo largo de la película aparecen Flor Motuda, Carlos Cabezas y otros músicos, actores e intelectuales que lucharon por el derrocamiento de Pinochet, y se mezclan una y otra vez los niveles temporales entre 1988 y 2012.

Sin embargo —y me parece importante destacar este punto— todo esto ocurre en otro plano de las mismas imágenes del filme, es un efecto estético. Retomando algunas ideas del célebre texto de Roland Barthes sobre el efecto de realidad en la narración realista o clásica, podríamos decir que aquí, al contrario de este tipo de narración, Larraín no simula la similitud entre las imágenes de distintas épocas para producir efectos de una «ilusión referencial», sino que juega autoconscientemente con las distintas realidades creadas por las imágenes, como artefactos o simulacros, dentro de un universo audiovisual al cual la misma película pertenece, y en el que lo único diferenciado, a nivel temporal, es el cuerpo puesto en escena.

Por otra parte, hay efectos de visibilidad que sí podrían entenderse como «ilusión referencial» en el sentido de Barthes⁷, o sea, nunca como la realidad

6 Este archivo corporal ya está presente en *Post mortem* (2010), película llena de muertos que son, en cierta medida, el «anarchivo» de la dictadura, administrado por funcionarios de la morgue del Instituto Médico Legal, sujetos como el protagonista Mario Cornejo (Alfredo Castro), cuyo cuerpo vivo, en una escena en la que transporta los cadáveres del camión hacia el interior de la morgue, se mezcla con los muertos y medio muertos.

7 «La verdad de esta ilusión es esta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo “real” retorna a título de significado de connotación;

misma que siempre se aleja en la brecha de la representación o, en el caso del cine, en el «campo ciego» de lo visto, como señala Pascal Bonitzer⁸, sino como índices de verosimilitud introducidos al relato que no tienen otra función que enunciar: «Lo que se cuenta es la realidad». En la película, la luminosidad defectuosa del formato U-matic, excesivamente puesta en escena en algunas secuencias, es uno de estos índices que, a nivel material de la producción de imágenes, quiere decir: «Estos son los años 80». Podemos entender y percibir estos efectos como juegos estéticos, articulados al nivel «retro» o nostálgico del filme, en el cual identificamos también varios vestigios de los años 80: cuando René viaja en *skateboard* por la ciudad o le muestra a su exesposa el funcionamiento de un flamante horno microondas para el que produce una publicidad; o cuando su hijo ve programas de la época en un televisor de los años ochenta; o cuando en varias situaciones aparecen juguetes de niños, especialmente los trenes con los que juega René. Por otra parte, si no aceptamos esta lógica estética del filme, que Carolina Urrutia (2012) llama «estética *vintage*», tendríamos que considerar los efectos de sobreexposición como un recurso sobredeterminado, que recuerda las descripciones excesivas de la «realidad», no funcionales a la narración, en textos de Balzac o Flaubert para darles más credibilidad al realismo literario, y en el caso de *No*, al realismo ochentero.

En todo caso, los efectos y procedimientos descritos hasta aquí tienen una gran trascendencia para todo el filme y pueden ser considerados fundamentales de su estética. *No*, la película, vive precisamente de las puestas en escena de varios niveles temporales y materiales de las imágenes, como transportadoras de efectos de realidad producidos por las imágenes mediáticas⁹. Larraín recurre al material audiovisual de archivo de las campañas políticas de 1988 y de los *spots* publicitarios hechos en la misma época y, al intervenirlos, hace una selección de este material para destacar los elementos más publicitarios de la campaña, y lo mezcla con sus propios registros. Se trata de un trabajo de intervención muy relevante, que divide el enorme material de las campañas del «Sí» y del «No» —que se presentó

pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo» (Barthes 2002, 186).

- 8 La discusión del realismo en literatura y cine es de larga data y se complejiza, durante el siglo xx, especialmente con los escritos fundamentales de dos teóricos franceses: Barthes y Bazin. Cfr. los excelentes ensayos al respecto de Bonitzer (2007).
- 9 A diferencia, por ejemplo, de la serie televisiva *Los 80*, que recurre a las imágenes de archivo ochenteras, pero las pasa al formato televisivo actual; mientras que la serie *Los archivos del cardenal* directamente renuncia a trabajar filmicamente con material encontrado y reconstruye todo desde la actualidad mediática, omitiendo, precisamente, algunos archivos audiovisuales existentes de escenas claves. Cfr. Palacios (2012).

durante un mes, 15 minutos cada una, todas las noches— en dos categorías: lo utilizable y lo desechable. Es un acto performativo que determina la visión y la enunciabilidad de toda la película¹⁰. La narración sobre la campaña, escrita por el guionista Pedro Peirano e inspirado en dos textos de Antonio Skármeta —la obra teatral inédita *El plebiscito* y la novela *Los días del arcoíris* (2011)— contiene también reconstrucciones de situaciones históricas, por ejemplo las manifestaciones, los conciertos y los disturbios violentos en la calle¹¹. Se confunden los niveles temporales en la pantalla y los espectadores no saben si ven imágenes de la película de 2012 o del archivo de 1988, salvo en las escenas —que son numerosas— en las que aparece explícitamente Gael García Bernal, quien, siendo un actor mejicano famoso y reconocible, funciona como indicador de ficcionalidad¹².

Otras veces se ven los programas emitidos en 1988 en el marco del televisor que los transmite, por lo que se desdoblán una vez más los niveles intramediales. En otras ocasiones, las imágenes del filme muestran —en

-
- 10 Larraín deja afuera numerosos elementos de la campaña del «No» que transmitían valores culturales o sociales, entre ellos intervenciones del pianista Claudio Arrau; de un médico que habla de la deficiente salud pública; de abogados e ingenieros que señalan las falencias en muchas áreas sociales y la necesidad de integración y participación; de varios habitantes de poblaciones de muy bajos ingresos; de políticos de la oposición como Tomás Hirsch (Partido Humanista de Chile), que presenta un discurso relativamente extenso sobre la no-violencia activa, o Andrés Zaldívar y Ricardo Lagos, que hablan sobre la injusticia reinante en el país; de varios personajes de la vida cultural nacional e internacional, como Anita González (la Desideria), Enrique d'Etigny, exvicerrector de la Universidad de Chile, y el cantante Sting, que se dirige al pueblo chileno en español. La misma estrategia de intervención opera en la utilización de las imágenes de la campaña del «Sí». Aquí, Larraín remarca el paso de una publicidad militar, grandiosa, hacia una publicidad desesperada que recurre a la parodia del «No».
- 11 Es interesante en el filme, la puesta en escena de lo privado y lo público, relacionada con las espacialidades en su dicotomía interior/exterior: los estudios, las oficinas, la calle; el «Sí» y el «No» en una misma agencia de publicidad.
- 12 En este sentido, el desplazamiento del actor protagónico en el cine de Larraín es notable: en las dos películas anteriores —*Tony Manero* (2008) y *Post mortem* (2010)— Alfredo Castro es protagonista único, casi siempre visible. En *No*, en cambio, representa a Lucho Guzmán, un publicista oportunista, jefe de la agencia de publicidad y, como ideólogo de la campaña del «Sí», rival directo de García Bernal, alias René, que, no obstante, trabaja en la agencia de Guzmán, donde realizan proyectos en conjunto. Reuniendo a estos dos protagonistas, Larraín logra desplegar la gran ambivalencia en estos personajes: el exiliado repatriado es tan buen publicista —imitando en partes a los cerebros reales del «No», Eugenio García, que aparece en el filme como cameo de la franja del «Sí», y José Manuel Salcedo— que Guzmán no quiere renunciar al trabajo de él, aunque se desempeña como ideólogo de la campaña de la banda política opuesta. A pesar de las amenazas y permanentes ataques verbales, viajan juntos y participan en reuniones defendiendo la misma filosofía publicitaria, antes y después del plebiscito.

un nivel metaficcional— la misma producción, filmada en 2012, de las imágenes de 1988. Estos momentos destemporalizan nuestra percepción de las intramedialidades del formato, porque son, desde una lógica temporal lineal, inverosímiles¹³.

El trabajo con la banda sonora procede de una forma similar. En muchos momentos escuchamos, acompañando las imágenes, los temas cantados y *slogans* enunciados durante la campaña. El filme también nos muestra, a nivel ficcional, la grabación de algunas piezas musicales de los *spots* de la campaña del «No» en 1988 con los mismos músicos de aquel año, presentes en la grabación de 2012. Pero también hay otro nivel sonoro: la música extraña y compuesta especialmente para el filme produce un efecto de contraste y distanciamiento con los otros sonidos y con las imágenes del mismo.

Como hemos visto, cada intervención en el archivo produce significados e interpretaciones que no pueden ser confundidos con un plano de reconstrucción fidedigna sobre cómo sucedieron las cosas¹⁴. La intervención interpretativa de Larraín en el archivo de 1988 provocó un escándalo sobre la producción de memoria cultural en Chile. En el segundo punto, analizaremos este escándalo.

El escándalo de *No*

Tomando en cuenta el complejo trabajo entre temporalizaciones y destemporalizaciones que despliega el filme con el material de archivo, podemos acercarnos al escándalo (del griego *skandalon* = trampa, obstáculo, molestia) con el que Larraín inaugura —en continuación directa de sus dos películas anteriores, *Tony Manero* (2008) y *Post mortem* (2010)— un nuevo

13 Todos estos efectos son un punto de partida de la fuerte crítica de la película que pronunció Nelly Richard en la conferencia «*A 25 años del Sí y del No*» en la Universidad de Santiago de Chile, el 9 de octubre de 2013, en la que la crítica cultural compara la situación histórica del plebiscito con la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en la actualidad.

14 Es la razón por la cual una crítica que reclama una mayor veracidad en cuanto a los hechos relatados en la película, y que denuncia la tergiversación o traición de los ideales políticos detrás de la campaña del «No», apunta al vacío y no se adecua a la complejidad que exhibe la cinta. Cfr. la crítica de Garretón (2012) por ser quizás la más dura. En todo caso, la crítica más contundente en este sentido, adelantándose a todo lo que vendrá después del estreno, la hace un personaje del filme que, después de haber visto la propuesta de René en el comité político, se levanta para irse y alega que el *spot* es una gran mierda, que silencia todo el horror de la dictadura y que él no quiere ser cómplice de aquello. Otra cosa es, por supuesto, no estar de acuerdo con el gesto cínico del filme, que se acerca, en cierta medida, a una posición situacionista: como Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, trabaja con los mismos mecanismos y medios cuyos procesamientos trata de poner en evidencia. Es un gesto paradójico en medio del espectáculo omnipresente y omnipotente que nos rodea.

discurso postdictatorial en el cine chileno¹⁵. Para diferenciar nítidamente el cine de Larraín de otras propuestas, quisiera comentar brevemente *Imagen latente*, película filmada por Pablo Perelman en 1987, todavía en dictadura y un año antes de realizarse el plebiscito, o sea, en una época muy cercana a la producción de las imágenes recuperadas por Larraín. *Imagen latente* es el primer largometraje de ficción que toca el tema de los detenidos-desaparecidos en el país; fue censurado y prohibido en Chile, y finalmente estrenado en 1990. Narrado desde la perspectiva de un fotógrafo en busca de su hermano preso y muerto en Villa Grimaldi, Perelman también realiza, sobre todo al comienzo del filme, un intenso trabajo con el archivo de fotografías y registros documentales que él mismo había realizado durante el último año de la Unidad Popular¹⁶. Las dos películas oponen dos tipos de archivos: el archivo personal de Perelman, nacido en 1948 y militante político a comienzos de los setenta, y el archivo público-televisivo que interviene Larraín, nacido en 1976, hijo de la larga dictadura pinochetista y de la sociedad del espectáculo; pero también hijo de la exministra UDI del gabinete de Sebastián Piñera, Magdalena Matte, y del senador UDI, Hernán Larraín. Esto también diferencia la emotividad de Perelman, afectado directamente por las violaciones a los derechos humanos en dictadura, del escepticismo cínico de Larraín. La búsqueda en *Imagen latente* resulta ser, ella misma, fantasmagórica, y tanto los recuerdos fotográficos del hermano como las imágenes de 1973 al comienzo del filme son testimonios de una utopía perdida, de un fracaso universal reflejado en la resignación absoluta del protagonista¹⁷.

15 Es un discurso político inédito que podemos asociar a un «cine *centrifugo*», tal como lo propone Carolina Urrutia (2013). Se trata de un cine que, precisamente, crea tensiones sobre la idea de lo político desde una incomodidad respecto del mundo de la política, dominado por el espectáculo y los medios de comunicación. La «apuesta formal que extrema sus recursos en pos de la construcción plástica de una atmósfera» (86), detectada por Urrutia en las dos películas anteriores de Larraín, se repite en *No*, aunque ciertamente con variantes originadas en el uso del material de archivo y los «actores-fantasmas» en sus apariciones destemporalizadas.

16 Sobre lo espectral de esas imágenes latentes emergidas del archivo del horror de la cultura occidental y su relación con otros «restos» audiovisuales del archivo, cfr. Bongers (2011).

17 Muchas películas chilenas, tanto ficcionales como documentales, funcionan sobre la matriz del brutal término del proyecto socialista y la utopía política perdida durante la dictadura. Esta esencia se trasluce en todo el trabajo de Patricio Guzmán como afectado directo, pero también está presente en documentales como *Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger-Hertz, hijo del desaparecido militante del PC, Carlos Berger. En ficción, hay pocos trabajos del cine postdictatorial de los años noventa que pongan en escena las complejidades de la memoria y su relación con el archivo. Respecto de dos excepciones, cfr. Bongers (2013).

En cambio, el cine de Larraín ocupa un lugar de enunciación frío, impasible, y con ello ideológicamente ambiguo. Por un lado, no pretende documentar una «verdad» más allá de las imágenes, aunque sea utópica. No acepta valores políticos distintivos que sepan diferenciarse claramente del nivel publicitario de las campañas del «Sí» y del «No», siendo los dos meros productos mediáticos financiados por la CIA, como insinúa René Saavedra en un diálogo con su jefe Guzmán. Es precisamente la forma publicitaria que distingue a los productos: mientras que el «Sí» genera, en palabras de la exesposa de René, solo copias de la copia, el «No» produce mezclas inéditas, originales. Aquí se expone una actitud que podríamos llamar cínica, frente al espectáculo presente en todos los niveles sociales y políticos de la cultura (chilena). La campaña misma, como se ha dicho en numerosas críticas, es parte del espectáculo televisivo. El «No», finalmente, no gana —según el filme— por sus contenidos y valores, sino por su inteligencia publicitaria que representan René y su amigo Costa. Eligen la alegría como valor universal y no rechazable —y no el dolor o la justicia como valores que «no venden»—, con el fin de dejar atrás tanto los sufrimientos y las experiencias traumáticas experimentadas en los centros de detención y tortura por tantos compañeros militantes de izquierda, como el miedo y la censura asociados con Pinochet en los mismos *spots*. La batalla contra una dictadura militar que se atreve a «comerse» la democracia como valor propio a nivel ideológico del plebiscito, solo se gana en el ámbito publicitario con un lenguaje moderno de una *marketing* neoliberal y consumista, promovido, paradójicamente, por la misma dictadura militar.

Esto deja en claro dos cosas que transmite el filme de Larraín: primero, el gran error cometido por los autocomplacientes y despreocupados ideólogos de la campaña del «Sí» que, seguros de su victoria, trabajan con valores poco atractivos para la población joven, como el orden, la seguridad ciudadana y la disciplina, y subestiman la fuerza subversiva en el corazón del neoliberalismo consumista, introducido por ellos mismos; y, segundo, confirma los análisis contemporáneos, iniciados ya en los años sesenta por autores como Marshall McLuhan y Guy Debord, que identifican el espectáculo y los medios masivos de comunicación con una suerte de cuarto poder que decide sobre las esferas más importantes de la convivencia humana. Está claro que *No*, la película, solo puede escandalizar y desilusionar a los ideólogos políticos y sus creencias, de la derecha y de la izquierda, como demuestra, por ejemplo, la crítica desde una postura histórica de Raquel Olea¹⁸. Pero también los otros espectadores, menos

18 Aquí una cita que ejemplifica la postura de Olea (2012): «Centrada en la producción de la Campaña del No como estrategia publicitaria realizada para revertir un pronóstico —el del triunfo del «Sí»—, Larraín construye la per-versión de una verdad histórica, en la omisión del peso de la lucha de un pueblo afectado en sus más profundas raíces

ideologizados, sentirán el escándalo que este cine provoca. Larraín explora y reconfigura los archivos históricos y los exhibe de manera irreverente para cuestionar cualquier construcción de memoria en tiempos del espectáculo globalizado. Es el gran desafío cinematográfico de *No*: muestra la imposibilidad de construir memorias colectivas desde el archivo audiovisual, sin recurrir a la espectacularización, en la cual está inscrita la misma producción del filme¹⁹.

En el sentido moral del Antiguo Testamento, el escándalo aleja de Dios²⁰; en esta película, el escándalo, dándole otros significados adquiridos a lo largo de la historia²¹, se produce fuera de toda moral y aleja de cualquier ideología que pretende ser independiente de las imágenes fabricadas por la publicidad y los medios masivos de comunicación. Como repite René en tres campañas publicitarias diferentes: «hoy, Chile piensa en su futuro», una fórmula intercambiable para cualquier producto —bebidas refrescantes, una telenovela o la democracia— y en cualquier momento histórico después de que el espectáculo, sus archivos y sus enunciabilidades hubieran invadido prácticamente todos los territorios de la vida. Todo esto lo muestra la película; tal vez lo más escandaloso —lo más seductor, perturbador y asombroso— es que no diga si esto es bueno o malo.

Bibliografía

BARTHES, ROLAND. 1984. «El efecto de realidad», en Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, 179-187. Barcelona: Paidós, 2002, .

BOGOLASKY, GALIA. «La mejor fórmula». Disponible en línea en <www.escribiendocine.com/criticas/la-mejor-formula>. Consulta original: 8 de diciembre de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

BONGERS, WOLFGANG. «Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos», en *Aisthesis*. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, núm. 48 (2011): 66-89.

_____. «Archivo, memoria y subversión: el cine chileno de postdictadura, con apuntes de análisis sobre *Archipiélago* (1992) y *Amnesia* (1994)», en *Archivo y Memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana*. Latinoamérica 1970-2010, Blanco,

.....
por la peor dictadura militar —con complicidad civil—, que Chile haya tenido a lo largo de su historia» (s/n).

- 19 En esta lógica, no puede sorprender el gran éxito del filme en festivales internacionales, y tampoco su nominación al Óscar a la mejor película extranjera 2013.
- 20 «Acción o palabra que es causa de que alguien obre mal o piense mal de otra persona» (RAE).
- 21 «Asombro, pasmo, admiración» (RAE).

Fernando, Wolfgang Bongers, Alfonso de Toro, Claudia Gatzemeier, (editores), Revista *Chasqui*, Special Issue, núm. 5 (junio 2013): 245-254.

BONITZER, PASCAL. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2002.

FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.

GARRETÓN, MANUEL A., «Es la basura ideológica más grande que he visto». Disponible en línea en: <www.emol.com/noticias/magazine/2012/08/23/557085/manuel-antonio-garretton-contra-la-pelicula-no>. Consulta original: 10 de octubre de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

LA FERLA, JORGE y SAFÍA REYNAL (compiladores). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, 2012.

OLEA, RAQUEL. «No - La perversión de la verdad en la película». Disponible en línea en <www.radiotierra.cl/node/4741>. Consulta original: 5 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

PALACIOS, JOSÉ MIGUEL. «Archivos sin archivo. Sobre el acontecimiento histórico y la imagen de lo real en Los archivos del Cardenal», 2012. Disponible en línea en <www.lafuga.cl/archivos-sin-archivo/574>, edición agosto. Consulta original: 10 de octubre de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

RAMÍREZ, CHRISTIAN. «Pablo Larraín. Una habitación cerrada», en Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (compiladores), *El novísimo cine chileno*, 73-83. Santiago de Chile: Uqbar, 2011.

URRUTIA, CAROLINA. «No, la película. Más alegre que la alegría». Disponible en <www.lafuga.cl/no-la-pelicula/573>, edición agosto, 2012. Consulta original: 18 de noviembre de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

_____. «Campo contra campo. El cine de Cristián Sánchez y Pablo Larraín». Disponible en línea en <www.lafuga.cl/campo-contra-campo/636>, edición septiembre 2013. Consulta original: 20 de noviembre de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

_____. *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

VARET PASCUAL, ALBERTO. s/f. «No - La película». Disponible en línea en <www.eldestiladorcultural.es/cine/critica/no-pablo-larrain>. Consulta original: 5 de abril de 2013. Última consulta: 15 de enero de 2014.

Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el documental chileno y argentino en la década de los ochenta

PAOLA MARGULIS¹
(ARGENTINA)

Resumen

Este trabajo se propone como un primer acercamiento de carácter exploratorio a la producción documental argentina y chilena, en el marco de transiciones culturales, políticas y tecnológicas que afectaron a ambos países hacia la década del ochenta. En primer lugar, el concepto de transición alude al proceso de cambios políticos por los que atravesaron, en forma desfasada y diferenciada, Chile y Argentina en el pasaje de la dictadura a la democracia. Y, en segundo lugar, dicha noción también refiere a los cambios tecnológicos que afectan el acceso, potencial expresivo y posibilidades de circulación del audiovisual. En el período abordado, estas innovaciones aluden al pasaje del filmico al video. Articular estos procesos de cambios permite abordar en forma conjunta una serie de transformaciones políticas, culturales y tecnológicas que, hasta el momento, habían sido analizadas por separado.

Palabras clave: documental, transición, video.

1 Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Es coordinadora del Área de estudios sobre Comunicación y Documental Audiovisual, correspondiente a la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Historia de los Medios de Comunicación en la misma casa de estudios. Forma parte del grupo editor de la Red de Historia de los Medios (ReHiMe). Ha publicado distintos artículos y capítulos de libros sobre el documental argentino; el estatuto de las imágenes de archivo, está entre sus principales temas de interés.

Introducción

El presente trabajo aborda la relación entre medios de comunicación y sociedad², a partir del seguimiento y articulación de distintos cambios a nivel político, social y tecnológico que afectan la vida pública argentina y chilena en la década de los ochenta. Puntualmente, este trabajo se propone como un primer acercamiento de carácter exploratorio a la producción documental chilena y argentina en forma comparada, en un marco de transiciones políticas, culturales y tecnológicas.

La transición alude a distintos procesos de cambios. Por una parte, este concepto está vinculado, directamente, con los procesos abiertos por el resquebrajamiento de los regímenes dictatoriales y la consolidación de regímenes democráticos que atravesaron —en forma desfasada y diferenciada— ambos países. En segundo lugar, la noción de transición también refiere a los cambios tecnológicos que afectan el acceso, potencial expresivo y posibilidades de circulación del audiovisual. En el período abordado, estas innovaciones aluden al pasaje del filmico al video. Estas transformaciones resultan cruciales para un tipo de producción como la documental, realizada con pocos recursos, al margen de la producción industrial y con una fuerte vinculación con la tradición del cine político y social. En dichas condiciones, la expansión del video —dispositivo que resulta mucho más accesible tanto en términos económicos como de saberes requeridos para su utilización— abre un horizonte para la diversificación y exploración de nuevas formas no ficcionales. El enfoque aquí adoptado presupone estudiar articuladamente algunos cambios ocurridos en la región en materia de producción audiovisual, evitando incurrir en generalizaciones excesivas y reduccionismos que resultan consecuencia de pensar la realidad latinoamericana en singular, como un todo sin matices.

El documental político durante la transición argentina: el protagonismo del filmico

En tanto una zona de producción cultural históricamente vinculada a la crítica social, denuncia, resistencia y agitación política, la realización de documentales estuvo fuertemente influenciada por los regímenes políticos. Entendemos que el seguimiento de los discursos documentales aporta indicios para analizar el funcionamiento del espacio público en dicho contexto³.

2 Raymond Williams, «La tecnología y la sociedad», *Causas y azares* 4 (invierno 1996): 155-172.

3 Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 1994).

Tal como explica Michael Chanan, el documental «se dirige al espectador como ciudadano, como un miembro de la comunidad, como un participante putativo de la esfera pública»⁴.

Hacia la década del ochenta en Argentina, el fin de la última dictadura militar (1976-1983) generó nuevos vínculos entre documental y política. Lejos ya de la urgencia que caracterizó al cine de intervención política de fines de las décadas del sesenta y setenta, el cine posterior a 1983 tendió a presentar una perspectiva crítica, proponiendo la reflexión y revisión del pasado antes que la acción. Por fuera de las hibridaciones y contaminaciones entre documental y ficción que constituyeron una marca del Nuevo Cine Latinoamericano⁵, las características de buena parte de los filmes documentales estrenados durante la década del ochenta parecían ofrecer importantes puntos de contacto con los noticiarios y documentales institucionales correspondientes a décadas anteriores, de cuyos materiales de archivo se nutren en gran medida. Al igual que aquellos, expresaron discursos sobre la patria⁶, ensayando, en el caso de estos últimos, nuevas revisiones sobre la historia argentina.

En el contexto de la transición argentina, el documental cobró gran visibilidad a partir del estreno comercial de una serie de filmes que, en algunos casos, sirvió como apoyo de las principales fuerzas políticas del país⁷. En términos generales, destacan en estos documentales la operatoria de montaje sobre materiales de archivo y la incorporación de testimonios. Este fenómeno de estrenos documentales incluye *La República perdida* (1983, 146', 35 mm, color) de Miguel Pérez; *Malvinas, historia de traiciones* (1983, 80', 16 mm, color) de Jorge Denti; *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984, 90', 35 mm, color) de Eduardo Mignogna; *La República perdida II* (1986, 140', 35 mm, color) igualmente de Miguel Pérez; *El misterio Eva Perón* (1987, 110', 35 mm, color) de Tulio Demicheli; *Permiso para pensar* (1986-1988, 75', 35 mm) de Eduardo

4 Michael Chanan, «El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)», *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18 (2003), 22.

5 Mariano Mestman (2008): «Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino», en María Luisa Ortega y García, Noemí (editoras), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, España: T&B / Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008), 147

6 Susana Allegretti, et al., «El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos», en Irene Marrone y Moyano Walker, Mercedes (editoras), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006), 5.

7 Nos referimos, principalmente, a la Unión Cívica Radical (UCR) y al Partido Justicialista (PJ).

Meilij, y *DNI (caminar desde la memoria)* (1989, 90', 16 mm ampliada a 35 mm) de Luis Brunati.

Estos filmes funcionaron como un órgano de debate y reflexión en torno de un proceso en el que intervinieron activamente: la reconstrucción del espacio público argentino y la re-inauguración de la vida partidaria luego de la dictadura. Más allá de su heterogeneidad, reúnen ciertas características comunes, en la medida en que intentan develar tramos o versiones de la historia que no se corresponden con la verdad oficial sostenida hasta ese momento. Son documentales de «final de época»⁸, que operan en el cierre de un proceso de guerra o de una dictadura o, como en el caso argentino, de ambas: el fin de la guerra de Malvinas, el resquebrajamiento del régimen dictatorial, junto a la agenda electoral, organizan el mapa de producción de estos documentales.

Más allá de la temprana revisión que emprendió el cine ficcional argentino en torno del pasado reciente, hacia la transición democrática el documental fue especialmente funcional para abordar determinados procesos históricos. Este factor resulta explicable debido a ciertas características inherentes a los discursos no ficcionales. El estatuto de «discurso de sobriedad»⁹, propio de los documentales —el cual tiende a imprimirles el valor de *prueba*—, influyó en el modo en que el público se relacionó con estas imágenes, asignándoles el carácter revelador de una verdad oculta durante la dictadura. Desde ese lugar, el ir al encuentro de estos documentales fue vivido en dicho momento como una forma más de participación democrática. La gran afluencia de público que alcanzaron algunos de ellos pareciera acomodarse sin dificultad a cierta idea presente en el imaginario del período, la cual suponía una suerte de despertar luego de la dictadura, un descubrimiento de ciertos aspectos de la historia argentina que habrían permanecido ocultos y que los errores evidenciados en el pasado reciente obligarían a reconsiderar.

La utilización de materiales de archivo y testimonios, como marca distintiva de estos filmes —luego del particular ensañamiento que los militares habían mostrado frente a los archivos y la cruda censura que puso en jaque la posibilidad de libre expresión—, también contribuyó a reforzar la atmósfera de renovación y participación ciudadana hacia el retorno democrático.

8 Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, (Pamplona, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009).65-66

9 Bill Nichols explica que los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata y transparente (Nichols 1997, 32). Sobre este tema ver Bill Nichols, (1997): «El dominio del documental» en Bill Nichols: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 31-63.

Los usos del video en Chile

Por su parte, el proceso dictatorial chileno fue considerablemente más extenso, pero dio muestras de resquebrajamiento varios años antes de finalizado el régimen de Augusto Pinochet. En dicho contexto, y desde el punto de vista del documental, la atención se desplaza hacia el exilio¹⁰, ofreciendo una «curiosa y estremecedora visión de un país roto y escindido de raíz»¹¹. La producción del cine chileno del exilio arroja un total de 176 películas, cifra que no tiene paralelo en ningún período anterior o posterior de la historia del cine de dicho país¹². En esas condiciones, el documental chileno volvió visible la clausura de los derechos civiles y la reducción de la vida pública, a partir de la proyección internacional de imágenes que mostraban la crudeza de la represión, las marchas del hambre y los testimonios de la violencia.

Tuvieron un importante papel en este despliegue las transformaciones tecnológicas por las que atravesaba en aquel entonces la producción audiovisual. En el caso de Chile, y al interior del país, las facilidades de filmación, aún en condiciones adversas, y la amplia circulación que en muchos casos lograron los documentales de denuncia, se explican por la rápida incorporación de la tecnología del video. Estos y otros materiales capturados en video circularon mundialmente a través de la televisión extranjera, exhibiendo todo aquello que los medios locales no mostraban; mientras en el interior de Chile el formato hogareño VHS facilitaba el intercambio mano en mano de aquellas imágenes censuradas por la televisión oficial¹³.

De esa forma, mediante acciones de militantes de izquierda, de ONG, y diferentes grupos de izquierda, el video ayudó a la constitución de distintas redes de realizadores que salían a la calle a registrar la realidad, cubriendo un rol protagónico en «la batalla audiovisual de los ochenta»¹⁴.

En dicho contexto, la incorporación de nuevos formatos y soportes significó un acto reflejo de suma lucidez, en el que también abreviarían la experimentación (por medio del video arte) y la maquinaria persuasiva proveniente de la publicidad hacia fines de la década del ochenta. En Chile, el video ocupó un rol decisivo

10 Zuzana Pick, «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Michael Martin (editor), *New Latin American Cinema*, vol. II (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 423-440..

11 Marina Díaz López, «Patricio Guzmán», en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), 215.

12 Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, *Cine y Memoria del Siglo xx* (Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998), 358.

13 Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile* (Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2010), 42.

14 *Ibíd.*

no solo como soporte de la denuncia, sino también como elemento persuasivo, mediante las acciones comunicacionales de la Franja del «No» y también en la campaña presidencial de 1989¹⁵. El cineasta Carlos Flores Delpino organiza una genealogía de los usos del video que permite dar cuenta del camino de influencias y mezclas que intervinieron en su utilización:

El Videoarte, que aparece con los festivales organizados por el Instituto Franco Chileno de Cultura a comienzos de los años ochenta; la visita de videoartistas franceses que exhiben sus obras y dialogan con los videoartistas locales; el programa «En Torno al Video» que se exhibe por UCV Televisión y divulga la producción local e internacional de videoarte; la integración de algunos cineastas a la utilización del soporte video como medio de expresión junto a artistas plásticos y escritores; la praxis artística del grupo llamado posteriormente La Escena de Avanzada que desarrolla fuertemente el videoarte, la *performance* y la video instalación; el cambio de la conversación sobre arte impulsado principalmente por el despliegue de un discurso teórico conceptual impulsado principalmente por Nelly Richards, Justo Pastor Mellado y Francisco Brugnoli; la modernización de la publicidad y de la continuidad televisiva; el estudio, desarrollo e interés por el diseño en el uso cotidiano, entre otros muchos factores, desarrollaron un tipo de trabajo artístico que surge de la reflexión sobre la operación material y que otorga gran importancia a los procedimientos formales. La idea de que los contenidos están presentes en la superficie y no al revés, la búsqueda de la experimentación por encima del virtuosismo y del actuar material y formal sin temor a no tener claridad de hacia dónde se dirige el sentido del proyecto, va a influir de manera importante en la calidad de las obras que conformarán la programación televisiva denominada La Franja del «No»¹⁶

Según postula Sebastián Vidal, el video experimental, desarrollado en tiempos de dictadura, encontraría incluso un lugar de notable visibilidad a través de la televisión, dando lugar a presentaciones fragmentarias y disidentes que no fueron «leídas por la dictadura como peligrosas»¹⁷. Es, posiblemente, por

15 Carlos Flores Delpino, «Excéntricos y astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006», Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría e Historia, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

16 *Ibíd.*, 26

17 Sebastián Vidal. *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*, (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012), 12.

medio de las formas del video-arte y su vinculación con la televisión, donde la producción audiovisual de Chile y Argentina se acerquen más.

A modo de cierre: asincronías

Las transiciones tecnológicas en Chile y Argentina estuvieron marcadas, en gran medida, por las transiciones histórico-políticas. Así, en Chile el documental durante la decadencia del proceso dictatorial y la apertura democrática estuvo ligado al fin de denuncia, resultando el video claramente funcional a dicha finalidad¹⁸. En Argentina, por el contrario, la incorporación del video al documental se realizó de forma tardía, objetada por distintos sectores provenientes del campo cinematográfico. Dicho factor encontraría una explicación en el hecho de que en la Argentina postdictadura el documental comenzaba a atravesar la fase inicial del proceso de institucionalización¹⁹.

En dicho contexto, el video habría sido rechazado por cuestiones de orden estético e institucional. En términos estéticos, la calidad inicial del video era notablemente inferior a la del filmico, por lo que habría sido percibido por los realizadores como una traba para la plena exploración del lenguaje. En lo que refiere a aspectos institucionales, dificultaba el reconocimiento del documental por parte de organismos oficiales, en la medida que intervenía en sus posibilidades de financiamiento y comercialización: el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) únicamente apoyaba la realización de películas en filmico y las salas cinematográficas comerciales solamente exhibían películas realizadas (o transferidas) a material filmico en 35 mm. En dicho contexto, soportes como el 16 mm, e incluso el súper-8 siguieron congregando un gran número de adeptos y generaron distintas asociaciones²⁰, eventos y festivales²¹.

18 La experiencia del historiador y documentalista británico Michael Chanan ejemplifica el potencial de denuncia que contiene el video: «En 1984, cuando me pidieron producir un vídeo para la Campaña de Solidaridad de Chile, pudimos incorporar metraje filmado en Chile de manera clandestina que no podríamos haber obtenido de ningún modo si los camarógrafos chilenos anónimos hubieran tenido que rodar en cine» (Chanan 2003, 30).

19 Mi tesis doctoral titulada «*De la formación a la institución. Una reconstrucción de las principales modalidades de producción del documental argentino (1982-1990)*» se aboca al estudio de la etapa inicial de dicho proceso.

20 Entre ellas, Uncipar (*Unión de Cineastas de Paso Reducido*), fundada en 1972; la reactivación de ARCM (Asociación de Realizadores de Corto Metraje); la FACI (Federación Argentina de Cine Independiente), fundada en 1983, etc.

21 Algunos de los principales focos de producción y exhibición de paso reducido en Argentina fueron Cipolletti, Rosario, Buenos Aires, La Plata y Córdoba.

En lo que respecta al dispositivo electrónico, durante aquellos años el video se convirtió en patrimonio de la televisión (considerada como uno de los medios oficiales de la dictadura, él cual continuaría intervenido aún durante el resto de la década del ochenta); y también nutrió las experimentales inquietudes del video-arte, afianzándose en circuitos tradicionalmente ligados a la vida artística y creando nuevos espacios de exploración *underground*²².

Así, mientras que el documental argentino de la década del ochenta habría buscado ser reconocido —y financiado— por el Estado, el documental chileno se habría relacionado con otro tipo de circunstancias e instituciones. El video en Chile se desarrollaría en oposición al Estado, bajo el amparo de instituciones y asociaciones como ONG, grupos vinculados a la Iglesia católica, sectores de la izquierda, etcétera, en tanto potenciaba las posibilidades de expresión y denuncia aún en tiempos de dictadura.

En contraposición, en Argentina, ya en democracia, las elecciones tecnológicas tendieron a ajustarse a estrategias de amplia llegada a las masas, mediante la selección de formatos profesionales —filmados o transferidos a 35 mm— que cumplen con los estándares requeridos por la industria²³ y permiten el estreno comercial en salas²⁴. La apuesta del documental independiente se habría orientado hacia la tecnología semiprofesional del 16 mm, buscando el reconocimiento institucional y la inserción dentro de carriles oficiales.

En lo que refiere a la perspectiva adoptada por el documental político, podemos notar que, en el caso chileno, los registros en video dan cuenta de una realidad coyuntural, diversa y cambiante. Su temporalidad es la del presente de su registro, narrando la lucha a partir del aquí y ahora de los acontecimientos. Por el contrario, el cine documental político argentino de los años ochenta —rodado en 35 mm, con miras a integrar los anales de la historia del cine— es planificado a partir del *racconto*, buscando organizar, por medio del montaje de metraje de archivo, una relectura del pasado argentino, desde una clave revisionista. Esta mirada única y ordenadora no hace sino contrastar con las múltiples y desordenadas perspectivas sobre la realidad ofrecidas por el video chileno, captadas, con más o menos pericia, por un sujeto dinamizado ante

22 Sobre el desarrollo del video-arte en Argentina véase ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), *Buenos Aires Video 1993* (Buenos Aires: ICI - Telefónica de Argentina, 1993).

23 La ecuación de la problemática abordada se complejiza si tenemos en cuenta que Argentina cuenta con una industria cinematográfica consolidada desde comienzos de la década del treinta, situación que no ocurre en casi ningún otro país de la región.

24 Recordemos que las salas de cine solo exhibían películas filmadas o transferidas a 35 mm, manteniendo el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) un criterio similar en lo que refiere al otorgamiento de subsidios.

los sucesos desencadenados en la esfera pública. En sus múltiples variantes, estos registros nos siguen hablando desde el pasado en tiempo presente, recuperando momentos vivos de una sociedad convulsionada.

Más allá de estas asincronías, la penetración del video en el documental argentino comenzaría a ampliarse recién hacia la década del noventa. En dicho momento, el giro neoliberal emprendido por la administración de Carlos Saúl Menem facilitaría, por un lado, la adquisición de tecnología analógica y digital por parte de amplios sectores de la sociedad. Mientras que, por otro lado, dichos cambios en materia socioeconómica abonarían la emergencia de distintos colectivos de documental militante, los cuales verían en el nuevo paradigma económico la base de la protesta social. Estos nuevos grupos de cine de intervención política, ligados a movimientos sociales, utilizarán la tecnología del video como una herramienta de contrainformación y como un elemento clave para denunciar la desigualdad social. Es posiblemente sobre este trasfondo neoliberal que los usos sociales del video en Chile y Argentina finalmente puedan dialogar, mas no en forma asincrónica y diferenciada.

Bibliografía

- ALLEGRETTI, SUSANA et al. «El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos». En Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, (editoras), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006.
- CHANAN, MICHAEL. «El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)». *Secuencias*. Revista de Historia de Cine 18 (2003): 22-32.
- DÍAZ LÓPEZ, MARINA. «Patricio Guzmán», en Paranaaguá, Paulo Antonio (editor), *Cine documental en América Latina*, 214-224. Madrid: Cátedra, 2003.
- FLORES DEL PINO, CARLOS. «Excéntricos y astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006». Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría e Historia, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.
- HABERMAS, JÜRGEN. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana). *Buenos Aires Video 1993*. Buenos Aires: ICI - Telefónica de Argentina, 1993.
- LIÑERO AREND, GERMÁN. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros editores, 2010.
- MARGULIS, PAOLA. «De la formación a la institución. Una reconstrucción de las principales modalidades de producción del documental argentino (1982-1990)»,

Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

- MESTMAN, MARIANO. «Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino». En María Luisa Ortega y Noemí García (editoras), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* 141-149. Madrid, España: T&B / Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008.
- MOUESCA, JACQUELINE y CARLOS ORELLANA. *Cine y Memoria del Siglo xx*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- PICK, ZUZANA. «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Martin, Michael (editor), *New Latin American Cinema*, vol. II, 423-440. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- VIDAL, SEBASTIÁN. *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- WEINRICHTER, ANTONIO. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009.
- WILLIAMS, RAYMOND. «La tecnología y la sociedad», en *Causas y azares* 4 (invierno 1996), 155-172.

El documental de la generación postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos* y *Mi vida con Carlos*

BERNARDITA LLANOS¹

(CHILE)

Resumen

Los documentales *El edificio de los chilenos* y *Mi historia con Carlos* representan dos miradas y dos posiciones sobre cómo se representa el pasado de la historia nacional y personal. En sus relatos aparecen la militancia revolucionaria y la dictadura, así como la vida de la generación postdictatorial en un presente globalizado con sus diásporas e imaginarios nomádicos.

Palabras clave: memoria generacional, cine documental, militancia de padres.

1 Profesora titular de Español y Literatura latinoamericana, jefa del Departamento de Modern Languages and Literatures de Loyola University, Chicago. PhD en literatura hispanoamericana y lusitana (Universidad de Minnesota). Fue presidenta de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas en América Latina, Estados Unidos y Europa sobre cultura y literatura latinoamericana. Entre sus publicaciones están la edición de *Letras y Proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit, Paisajes de Chile Actual: Arte, cine, narrativa, poesía y teatro contemporáneo*, y la coedición junto con la historiadora Ana María Goetchel del libro *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Ha publicado el libro *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth Century Literature in Chile* (Brunet, Bombal, Eltit). También ha publicado ensayos sobre cine documental en revistas especializadas en Estados Unidos.

No hay modo de desprenderse de los recuerdos, solo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia para siempre.

ALBERTINA CARRI

A la memoria de mi madre y nuestro último encuentro en Santiago de Chile.

Entre los cineastas más jóvenes es posible observar una nueva tendencia hacia el documental subjetivo, que reflexiona sobre la propia identidad mirando hacia el pasado y los recuerdos. Un número destacado de los documentales de la generación postdictadura, tanto en Chile como en otros países del Cono Sur, construyen un discurso revisionista de la memoria colectiva y la historia a partir de la propia experiencia y la historia incompleta, escamoteada y sesgada de la violencia represiva que heredan de los padres. Entre las ausencias y pérdidas aparece la revisión de la utopía revolucionaria y la militancia de los progenitores en ese proyecto, considerado una alternativa política y una forma de vida.

Sostiene la socióloga Elizabeth Jelin: «Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también emociones. Y también huecos y fracturas»². Esta nueva generación representa la construcción de su propia identidad en el presente, en medio de un pasado signado por la derrota política, la pérdida de seres queridos y lazos afectivos fundamentales.

El trauma y la crisis identitaria son parte de este cine documental que gira en torno a narrativas del sujeto planteadas como interrogantes, en una suerte de búsqueda y salida del peso de la historia en su presente, partiendo de una mirada a la infancia y la adolescencia y de las memorias heredadas de los padres, familiares y compañeros. Esta visión retrospectiva está afincada en el presente y es parte integral de una reflexión sobre el sujeto contemporáneo y la crisis de las instituciones que tradicionalmente lo han integrado a la sociedad, principalmente la familia y los partidos políticos, los que —en el pasado— eran parte de los modelos de sentido identificadorio para sus padres y abuelos, en correlato con una pertenencia colectiva que en el presente aparece en retirada y con un efecto mucho más restringido en su inscripción social.

Aquí, precisamente, radica gran parte del núcleo significativo de los filmes de estos jóvenes documentalistas, quienes se preguntan por el papel de la

2 Elizabeth Jelin, «¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?», en *Trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2001).

utopía revolucionaria de sus padres y los sacrificios que hicieron, como por la continuidad de los lazos afectivos y familiares, las separaciones de las parejas y las familias provocadas por la muerte, la desaparición o el exilio de toda una generación revolucionaria, cuya memoria transita de padres a hijos y en el presente ejerce también un fuerte efecto sobre estos.

El contexto político y cultural de los 70 es parte de esta revisión, cuando los sueños e ideales de transformación social de Chile eran concebidos como proyectos alcanzables y, sobre todo, realizables en un aquí y un ahora. Tanto la militancia como la causa revolucionaria son parte de este imaginario documentalista diaspórico, cuya memoria llega con los hijos retornados o exiliados, quienes ven el Chile de hoy, y sus propias biografías, ineludiblemente marcadas por proyectos y decisiones personales de sus padres. La historia del país, en especial antes y después del golpe de Estado y durante la dictadura, son eventos históricos imbricados con la militancia de los padres, su visión y deseo de construcción de un país más justo para sus hijos y los chilenos en general. Las decisiones de los adultos —padres biológicos y padres sociales, tíos, hermanos y madres— son examinadas a la luz de los efectos que tienen sobre las biografías de los hijos y la identidad, determinadas por los lazos afectivos, los quiebres y represión que impuso la dictadura y las respuestas de la resistencia organizada de izquierda.

El presente trabajo analiza algunos de los recursos utilizados por Macarena Aguiló en el documental *El edificio de los chilenos* (2010/ 95', HDV, 16 mm, color) y Germán Berger en *Mi vida con Carlos* (2009/ 83', 35 mm, color), y cómo ambos modulan la representación narrativa y visual de una identidad donde la memoria —personal y heredada— es un eje constitutivo de una nueva historia subjetiva³. Ambos documentalistas incorporan testimonios, fotografías, cartas, dibujos infantiles e imágenes del archivo familiar y propio en su revisión de un pasado silenciado y fragmentado por la separación, la muerte y la militancia de los padres —el MIR, el Partido Comunista y el activismo por los DDHH, respectivamente— y las formas en que las biografías paternas y maternas determinaron la propia identidad y existencia de los documentalistas.

3 En este texto solamente abordo estos dos documentales como ejemplos de un *corpus* donde estarían también incluidos *Retrato de Kusak* (2004, 10', DVD, MiniDV, Betacam NTSC, color) de Pablo Leighton; *Indocumentado* (2005, 102', Video mono, b/n) de Edgard Endress; *Reinalda del Carmen, mamá y yo* (2006, 85', digital, color) de Lorena Giachino; *La Quemadura* (2009, 65', HD, color) de René Ballesteros; *El memorial* (2009, 63', DVCam, color) de Andrés Brinardolo Valdivia; *Generation Exile* (2009, 67', miniDV, color) de Rodrigo Dorfsman, y *Sibila* (2012, 94', digital, color) de Teresa Arredondo, entre otros que serán considerados en un estudio más extenso en transcurso.

Este documental, erigido entre la memoria y la identidad, adopta un tono y una sensibilidad distintos en ambos casos. El de Aguiló está marcado por la nostalgia del abandono y la renuncia; mientras que el de Berger es más trágico, pues es un homenaje al padre desaparecido. En ambos, sin embargo, la orfandad —real y simbólica— los constituye como sujetos contemporáneos.

Los imaginarios de la segunda generación que hace cine documental recurren a las imágenes fotográficas y a las cartas como elementos que permiten reconstruir el pasado desde una «nostalgia reflexiva», al decir de Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001). Según Boym, la nostalgia sería la forma emocional y afectiva que se vincula a la reconstrucción del pasado, expresada bien de forma restauradora o reflexiva de acuerdo a sus propios condicionantes y contextos⁴. Siguiendo la taxonomía de Boym, podríamos decir que, en los casos de Aguiló y Berger, sus documentales presentan una nostalgia reflexiva, que habla sobre la memoria a partir del presente con imaginarios que van desde el rechazo de los vínculos con los padres para crear una vida propia e independiente, hasta el homenaje al padre desaparecido que une a la familia y cierra el duelo, pese a la ausencia del cuerpo.

En este recuento de la memoria generacional planteada desde los vínculos familiares, encontramos toda la gama de emociones propias de los hijos hacia sus padres en un país donde la familia sigue siendo uno de los núcleos sociales aglutinadores y significativos. Tanto en Macarena Aguiló como en Germán Berger, su propia experiencia como padres en el presente los lleva a revisar los modelos heredados de los suyos y las formas en que fueron criados y cuidados por ellos en el pasado. En este sentido, su revisión del pasado pasa por diversas instituciones y experiencias que aparecen marcando y definiendo lo que son hoy en día. A través de sus propios hijos, y siendo ellos ahora padres, revisan su infancia y la vida de sus padres en el contexto político y familiar de su época.

En *El edificio de los chilenos*, Aguiló explora la relación con su padre, Hernán Aguiló, subsecretario del MIR a la muerte de Miguel Enríquez, y su madre, Margarita Marchi, militante del MIR, quien regresa clandestinamente a Chile después del exilio y deja a Macarena en Cuba en un inédito proyecto de familia colectiva. Escuchamos la voz *en off* de la documentalista leyendo las cartas que su mamá le envió durante los años de estancia en La Habana en el Proyecto Hogares, donde vivía a cargo de un padre social y de nuevos hermanos: en cada pasaje seleccionado aparecen los consejos, las enseñanzas y el amor materno en la narrativa epistolar que Aguiló mantuvo con su madre a través

4 Boym presenta una reflexión sobre las ruinas y la construcción de sitios de la memoria en las ciudades postcomunistas y cómo se conserva y conmemora el pasado.

de los años de residencia en Cuba y que guardó devota y cuidadosamente en un baúl que hasta hoy la acompaña.

La voz de Aguiló suena melancólica mientras vemos las imágenes del barrio habanero donde vivió, la naturaleza tropical, el edificio y el colegio donde estuvo durante su infancia y parte de su adolescencia. El sentido de desamparo que subyace en esta vuelta al pasado se fija en las cartas y dibujos de Macarena-niña viviendo en un entorno ajeno, rodeada de una nueva familia que le provee de un padre y dos hermanos con los que tendrá una relación de afecto y solidaridad con el tiempo y a quienes considerará también parte de su familia, pero que, en un principio, son otros niños dejados en la isla por sus padres biológicos.

Tanto Macarena Aguiló como Germán Berger enfrentan un sentido de pérdida y orfandad a la par de la itinerancia y el desarraigo del exilio. Aguiló, como hija, reflexiona sobre su madre y su padre hoy en día vivos y de regreso en Chile; mientras el documentalista Germán Berger, hijo único de Carmen Hertz —conocida abogada defensora de los DD.HH.—, se despidió del padre desaparecido en medio del desierto de Atacama, lugar donde se supone fuera fusilado Carlos Berger por la Caravana de la Muerte y sus restos esparcidos en una de las tierras más secas del mundo. El viaje conmemorativo de Germán Berger al desierto junto a sus tíos paternos recuerda a las madres, esposas e hijas llamadas «flores en el desierto» por la fotógrafa documentalista Paula Allen en su libro *Flowers in the Desert. The Search for Chile's Disappeared/ Flores en el Desierto. La búsqueda de los Desaparecidos de Chile* (2013), quienes, como Berger, continúan la búsqueda incansable de los restos humanos de sus seres queridos, arrojados al desierto de Atacama después de haber sido también víctimas de la operación represiva de la dictadura⁵.

En una suerte de entierro simbólico, Berger lee una carta de despedida al padre que casi no conoció, acompañado de sus dos tíos paternos en la soledad del desierto, evento que le toma mucho tiempo realizar, pues, primero, tiene que conseguir que sus tíos hablen de su hermano muerto y de un pasado que han silenciado y clausurado por años de dolor y represión. Es Germán quien en un viaje de regreso consigue que su tío médico, quien vive en Canadá hace años, vuelva a Chile y lo acompañe al desierto junto con su otro hermano empresario, quien se quedó en Chile, viajando los tres al norte para despedir, como familia, al padre y hermano desaparecido.

5 El último documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) dedica un segmento a estas mismas mujeres y a su labor intransable por recuperar los cuerpos de sus familiares y exigir justicia durante cuatro décadas.

En el caso de *El edificio de los chilenos*, la apertura del baúl de los recuerdos de Aguiló constituye el eje narrativo central a partir del cual escuchamos en la voz de la hija pasajes de las cartas de la madre y sus deseos de que creciera en un lugar y familia alternativos, hechos por los compañeros del MIR, los cuales cuidarían a los hijos de quienes participaban en la llamada Operación Retorno de los años ochenta⁶. El testimonio de Margarita Marchi, después de releer sus propias cartas escritas a su hija, muestra las dudas de la decisión de dejar a Macarena y no haberse quedado con ella en La Habana a cargo de un proyecto que consideraba válido. Este autoenfrentamiento y reflexión sobre el pasado mediante las cartas funciona para conectar dos momentos y dos vidas que se alteraron y definieron a partir de una decisión que implicó la separación y el desplazamiento geográfico y cultural de la documentalista desde la infancia hasta la adolescencia.

El sentimiento de orfandad lo comparten la mayoría de los jóvenes entrevistados por Aguiló, quienes vivieron con ella en el Proyecto Hogares, experiencia que queda imaginativamente plasmada en la animación hecha por uno de ellos, su hermano social más cercano, e inserta en el documental⁷. En este segmento animado, uno de los personajes ayuda a otro a salvarse de morir mientras se derrite el edificio donde viven, aludiendo al Proyecto Hogares y su inminente término. Ambas figuras animadas se escapan volando por los aires y saliendo a través del techo, para juntarse con los otros chicos que ya han escapado del edificio en proceso de desaparición.

La incorporación del recurso animado en esta secuencia inscribe la visión infantil y su imaginación sobre esta época y su final, representado como un desastre total, una suerte de cataclismo del que sobrevivieron «por milagro» e invención, aludiendo a lo que fue el término ineludible de esta etapa y convivencia y cómo lo experimentaron. En cierta forma, todo el documental —en tanto texto autobiográfico— plantea un melancólico desgarramiento propio y una derrota. Como afirma Felipe Blanco, «este trabajo es particularmente desgarrador no solo por la intimidad y fractura que logra, sino además porque en muchos sentidos esta es la historia de un fracaso, un fracaso que adquiere dimensiones sociales y afectivas que sobrepasan el alcance individual»⁸.

6 También llamado Plan 78 del MIR y que consistió en el regreso clandestino a Chile de decenas de militantes y dirigentes que se reincorporaron a la lucha de resistencia. Para mayor información ver <www.archivochile.com/Archivo_Mir/experiencia_neltume/mirnelsume0003.pdf>. Última consulta: 15 de enero de 2014.

7 Se advierte en este recurso las similitudes con el uso de los *playmobil* en el documental *Los Rubios* (2003), de la argentina Albertina Carri, para representar la experiencia infantil de un trauma.

8 <www.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502>. Última consulta: 15 de enero 2014.

Por su parte, Berger insiste en la pérdida del padre como el episodio que determina el drama familiar y político, y su propia historia. Intenta cerrar el duelo reviviendo la memoria del padre asesinado y lo que significó para cada uno de sus hermanos y esposa. El documental se torna un recorrido no solo por la vida del padre, Carlos Berger, sino por la de su familia extendida, dividida y exiliada en diversos países, hasta llegar a los abuelos ruso-húngaros y la diáspora judía en Chile. En este documental, la carta de despedida y homenaje fúnebre en el desierto es escrita por el director como hijo de quien fuera asesinado por sus ideas políticas. El crimen político aquí cobra universalidad en tanto tragedia familiar y filial como el mismo realizador señala en una entrevista⁹.

La lectura de su carta cierra el documental con la reconciliación de la familia, cuyos integrantes pueden por primera vez hablar de Carlos Berger, de su vida y ausencia, de la dictadura y las violaciones de los DD.HH. al interior de sus biografías. El rol del documentalista es revitalizar la memoria del padre en la familia y recordar su vida y legado en ellos. Conversar íntimamente frente a la cámara de los afectos y vínculos que cada uno tuvo con Carlos Berger como esposo, hermano y padre al interior de sus propias vidas, tiene la función de reconocer la ausencia de Carlos en la subjetividad de todos ellos. De este modo, el documental rompe el silencio familiar que, por años, se había cernido sobre la figura de Carlos Berger y le da a Germán una historia íntima de su padre que llena el vacío en su memoria.

La visión del crimen político como tragedia nacional y familiar articula la experiencia de Germán Berger tanto a nivel individual como colectivo, pues su caso es el de muchos en Chile y en otros países. Más aún, haber perdido al padre por la represión de la dictadura de Pinochet reintroduce y subraya la diáspora judía por medio de la persecución de los abuelos paternos del director, quienes habían encontrado un refugio del nazismo en Chile cuando emigraron durante la segunda guerra mundial para, años después, perder a su hijo Carlos a manos de la dictadura chilena. Su suicidio al perder al hijo concluye la itinerancia de la pareja y subraya la crisis familiar y subjetiva frente a la persecución del Estado multiplicada y amplificadas en el asesinato de Carlos Berger en Chile.

Germán Berger afirma que su documental «es la historia de un hijo que busca la memoria de su padre, pero la particularidad es que en este caso es la historia de mi propia familia, la historia de la búsqueda de mi padre, Carlos Berger, que es ejecutado político en 1973»¹⁰.

9 Ver en <www.youtube.com/watch?v=AW-Ue6h9n7k>. Última consulta: 15 de enero de 2014.

10 <www.anajnu.cl/mividaconcarlos.htm>. Última consulta: 15 de enero 2014.

El edificio de los chilenos y *Mi vida con Carlos* transitan y conectan diversos países y espacios: Santiago de Chile, La Habana, Bélgica, Canadá y el desierto de Atacama, trasladándose temporal y espacialmente en un trayecto que se quiere y sabe lateral a otros relatos, que va por otros caminos de la historia, cercano a lo que Boym considera las pistas dormidas u ocultadas por la memoria moderna hegemónica y que ella denomina *off modern*, para resaltar el hecho de que redescubren aspectos excéntricos y descuidados, que están «fuera» de la modernidad espectacular¹¹.

Las historias de Aguiló y Berger hacen un camino hacia el pasado con los testimonios de quienes fueron actores secundarios de la época revolucionaria, cuyas biografías, sin embargo, portan las marcas de las utopías y luchas paternas y maternas. En el caso de Germán Berger, la admiración y el amor filial incondicional determinan una representación de la memoria del pasado a través de la figura del padre muerto injustamente y su legado heroico. En el caso de Macarena Aguiló, las contradicciones y la conflictividad emocional son parte de las narrativas de los hijos que aún se debaten identitariamente con el sentimiento de orfandad y desamparo que la estaba en el Proyecto Hogares implicó con respecto a sus padres biológicos.

Como afirma la crítica Ana Ros, esta generación postdictadura en el Cono Sur se caracteriza por redefinir la memoria colectiva de los proyectos revolucionarios mediante las expresiones artísticas, precisamente porque los eventos trágicos han transformado su vida y la han determinado con la condición de víctimas¹². Sus relatos se levantan frente al silencio sobre los grupos armados de resistencia, los terribles testimonios de los sobrevivientes y las evasivas gubernamentales hacia las Fuerzas Armadas y sus crímenes, como también hacia la justicia transicional. Todos estos factores determinaron los límites discursivos y epistemológicos tanto en la esfera pública como al interior de las familias con detenidos desaparecidos (Ros 3).

Sin duda, la experiencia traumática se transmite a los hijos; prueba de ello son los dos documentales que trabajan con el trauma heredado, sin haber vivido la experiencia límite de la detención forzada, ni la tortura física o psicológica, ni la degradación de los prisioneros políticos chilenos durante la dictadura. Macarena Aguiló y Germán Berger muestran lo que algunos críticos denominan la postmemoria del trauma vivido por sus padres y sus familias dentro del marco descrito por la crítica Marianne Hirsh para

11 Ver <www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/>. Última consulta: 15 de enero 2014.

12 Ana Ros, *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012).

referirse a la segunda generación de los sobrevivientes del Holocausto y su relación con la historia judía y la persecución.

Ellos están llamados, como advierte Hirsh, a preservar la memoria que les ha sido transmitida por los padres a través de la palabra y las imágenes (Hirsch, *The Generation Postmemory*). Tanto Aguiló como Berger crecen con las historias de los exiliados, de los desaparecidos y de los secuestros —en el caso de Aguiló, cuando tenía tres años fue secuestrada por los agentes de la DINA para presionar a su padre, entonces subsecretario del MIR¹³.

Memoria cultural y política se encuentran así en el documental y se cruzan en medio de la identidad problemática y crítica de Aguiló y de otros hijos de miristas que, como ella, fueron hijos y hermanos sociales en Cuba. En el caso de Berger, su memoria se alía al discurso de los derechos humanos y la lucha infatigable de su propia madre. Sus registros de archivos en entrevistas en la TV, de pequeño, lo muestran como un niño sumamente maduro, informado y articulado con respecto a la lucha de su padre como militante comunista y su victimización en un crimen político aberrante. La lucha inquebrantable de su madre contra la impunidad y su fidelidad a la memoria del padre, hacen de Germán Berger un hijo ejemplar, quien se pliega incondicionalmente al discurso materno público, pero le pide que le hable de lo personal, de lo que para Carmen Hertz significó que mataran a su marido, quedándose sola con su único hijo. Frente a la cámara, la activista habla como esposa y mujer que decide dedicar todo su esfuerzo y energía a la defensa de los derechos y la justicia, en memoria del hombre que amó. En el caso de Aguiló, es evidente, en cambio, una discontinuidad generacional con respecto al proyecto revolucionario en el que participaron sus padres¹⁴. Pero tanto en Berger como en Aguiló la necesidad de marcar una voz generacional propia es clara.

Los dos documentales representan sendas miradas y posiciones de cómo es posible representar el pasado de la historia nacional y personal. En sus relatos aparecen la militancia revolucionaria y la dictadura, y la vida de la generación postdictatorial en un presente globalizado con sus diásporas e imaginarios nómádicos. Estos documentales forman parte de la memoria

-
- 13 Para estar a salvo es llevada al exilio a Bélgica con su madre, donde reside hasta los nueve años, y su traslado a La Habana, al Proyecto Hogares. Aquí permanece durante su adolescencia y luego se traslada a Uruguay, a casa de unos tíos, donde vive un par de años. Regresa definitivamente a Chile unos años después. Germán Berger también se ve obligado a exiliarse con su madre en Caracas, París y Madrid debido a las amenazas de muerte sufridas por Carmen Hertz durante la dictadura.
- 14 Hernán Aguiló dio una entrevista después de casi treinta años de silencio donde hizo una autocrítica del MIR y de su propia militancia en los momentos más críticos del retorno clandestino. Ver <<http://www.lafogata.org/07latino/latino2/chi.21.4.htm>>. Última consulta: 15 de enero 2014.

cultural chilena de una generación que heredó un pasado traumático y doloroso, que contenía las promesas del cambio social y que marcó su subjetividad ineludiblemente, como muestran sus historias. Es esta la fuente de identificación, la narrativa privilegiada en tiempos de disolución, de todo vínculo frente al espectáculo de la memoria institucionalizada por los diversos gobiernos. Los hijos e hijas de detenidos desaparecidos, de víctimas ajusticiadas, de héroes a destiempo, continúan críticamente apelando al colectivo, al Estado, a la patria y a la familia para lograr un reconocimiento social de sus experiencias.

Bibliografía

- ALLEN, PAULA. *Flower in the Desert. The Search for Chile's Dissappeared/Flores en el Desierto. La búsqueda de los Desaparecidos en Chile*. Miami: University Press of Florida, 2013.
- BERGER, GERMÁN. <<http://www.anajnu.cl/mividaconcarlos.htm>>. Consulta original: 8 de diciembre de 2013. Última consulta: 15 de enero 2014.
- _____. <<http://www.youtube.com/watch?v=AW-Ue6h9n7k>>. Consulta original: 8 de diciembre de 2013. Última consulta: 15 de enero 2014.
- BLANCO, FELIPE. «El edificio de los chilenos. La memoria como redención». Disponible en línea en <www.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502>, s/f. Consulta original: 8 de diciembre de 2013. Última consulta: 15 de enero 2014.
- BOYM, SVETLANA. *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- _____. «The Off-Modern Mirror». Disponible en línea en <www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/>, s/f. Consulta original: 8 de diciembre de 2013. Última consulta: 15 de enero 2014.
- HIRSCH, MARIANNE. «The Generation Postmemory». Disponible en línea en <www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>, s/f. Última consulta: 15 de enero 2014. Impreso. 1-26.
- JELIN, ELIZABETH. «¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?». *Trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI, 2001.
- ROS, ANA. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012.

**CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE**
info@cinetecanacional.cl

**DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA**
Alejandra Serrano Madrid

GERENTA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Micaela Thais

COMUNICACIONES
Viviana Salas

**CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTOR**
Ignacio Aliaga

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN
Mónica Villarroel

PROGRAMACIÓN Y DIFUSIÓN
Francisco Venegas

ARCHIVO
Gabriel Cea

PLATAFORMA DIGITAL
Francisco Venegas, Álvaro de la Peña

ARCHIVO DIFUSIÓN
Leonardo Mihovilovic

Travesías por el cine chileno y latinoamericano
III Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano
Coordinadora: Mónica Villarroel
Edición general: María Eugenia Meza

Comité editorial
Claudio Rolle, Pontificia Universidad Católica de Chile
Eduardo Russo, Universidad de la Plata, Argentina
Udo Jacobsen, Universidad de Valparaíso, Chile

ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Luis Alberto Mansilla, Tomás Moulian, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, Hernán Soto, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz **EDICIÓN** Javiera Herrera, Matías Morales **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PRENSA** Susanne Fröhlich, Patricia Moscoso **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **ÁREA EDUCACIÓN** Mauricio Ahumada **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores, Max Salinas, Gabriela Ávalos **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda **VENTAS** Elba Blamey, Luis Fre, Olga Herrera **BODEGA** Francisco Cerda, Pedro Morales, Carlos Villarroel, Hugo Jiménez **LIBRERÍAS** Nora Carreño, Ernesto Córdova **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Juan Aguilera, Danilo Ramírez, Inés Altamirano, Eduardo Yáñez **SERVICIO AL CLIENTE** Elizardo Aguilera, José Lizana, Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN COMPUTACIONAL** Luis Ugalde, Jessica Ibaceta **SECRETARIA COMERCIAL** Elioska Molina **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz, Rómulo Saavedra **SECRETARIA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPrensa** Daniel Alfaro **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar, Carolay Saldías **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz **ENCUADERNACIÓN** Ana Escudero, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Braulio Corales, Carlos Mendoza, Fernanda Acuña **DESPACHO** Cristóbal Ferrada, Julio Guerra, Aldo Santana **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, Alejandra Bustos, Andrea Veas, César Delgado, Boris Ibarra.

L O M E D I C I O N E S