SCA

III SIMPOSIO SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Facultad de Arte (UNICEN)

JIREA

JORNADAS INTERNACIONALES DE REALIZACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN AUDIOVISUAL

Compiladora

María Emilia Zarini Libarona

(2019)

FACULTAD DE ARTE

UNICEN

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Campo, Javier
Investigar la imagen en movimiento: Actas del III Simposio sobre Cine y Audiovisual y las I Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual / Javier Campo; Mariano Magali; María Emilia Zarini Libarona; compilado por María Emilia Zarini Libarona. - 1a ed. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-501-3

1. Investigación. 2. Cine. 3. Audiovisual. I. Magali, Mariano II. Zarini Libarona, María Emilia III. Zarini Libarona, María Emilia, comp. IV. Título.
CDD 791.43

INDICE GENERAL
Comunicaciones por orden alfabético de autores

Mbya, tierra en rojo desde la mirada del ecocine: La convivencialidad como alternativa al fracaso moderno.
Agustina Bertone 3

La teoría del todo: un análisis desde la semiótica y el guión.
Agustina Bertone. María Virginia Morazzo. María Cecilia Wulff 16

Estética y política de zombies.
Daniel Cabrejas 25

Mujeres, miradas e íconos: un análisis de la cinematografía argentina.
María Eugenia Diaz, Carolina Risé y Corina Soliverez 41

Zama, un personaje sonoro.
Victoria Drago, Alfonsina Tolosa 54

(Des)armar la historia de un desuso. Investigación artística y memoria ferroviaria.
Fernando Funaro, Margarita Rocha, Sergio Sansosti, Ana Silva y Patricia Vine
64

El rostro del androcentrismo en los imaginarios de amor de la cinematografía argentina.
Laura Irene Golpe, María Teresa Lapine y Emiliano Viera. 77

El Salón Danés de Tandil como espacio de identidad y sociabilidad.
María Virginia Morazzo, Fabián Flores, María Cecilia Wulff. 100

Moonlight e as interdisciplinaridades narrativas na adaptação do cinema Contemporâneo.
Roberto Gustavo Reiniger Neto. 110

Mbya, tierra en rojo desde la mirada del ecocine: La convivencialidad como alternativa al fracaso moderno

Agustina Bertone
(TECC, FA, UNICEN)
agustina.bertone@gmail.com

Y el guardián blanco patricio
Señalando el precipicio
Donde fueron escondidos
Los cuerpos de mis amigos
El abismo del olvido
Que corrompe al corazón
A las turbias golondrinas
¿Quién las vio?[1]

Resumen

El cine moldea nuestra percepción del mundo y, en este sentido, desde la óptica del *ecocine* podemos identificar aquellos films que nos ofrecen un cuestionamiento de las formas de interacción modernas entre el hombre y la naturaleza. La ecocrítica, modalidad que incluye al ecocine, habilita la reflexión sobre las prácticas cotidianas al tiempo que presenta nuevas posibilidades estéticas que proponen nuevas formas de concebir el tiempo y el espacio.

En el documental *Mbya, tierra en rojo*, de Philip Cox y Valeria Mapelman (2006), los directores se sumergen en el territorio misionero donde habitan comunidades Mbya Guaraní intentando dar cuenta de sus condiciones de vida y de las problemáticas que los atraviesan. Su cultura, su religión, y sus vínculos con el mundo moderno y con el estado son algunos de los tópicos repasados en el documental. La intención de la ponencia es dar cuenta de los vínculos entre dicho documental y las formulaciones del ecocine.

Introducción

El cine moldea nuestra percepción actualizando ideologías, imaginarios y modos de vida a los ojos del mundo. En este sentido, desde los ochenta y como consecuencia de los

1 Fragmento de "Turbias Golondrinas" de Palo Pandolfo, canción que musicaliza la incursión de los protagonistas por el microcentro de Buenos Aires.

cambios de paradigma en los modos de percibir nuestra relación con el ambiente[2], se identifica cierta tendencia hacia el *ecocine*. Esta categoría genérica identifica a aquellos films que nos ofrecen un cuestionamiento de las formas de interacción modernas entre el hombre y la naturaleza. La ecocrítica, modalidad que incluye al ecocine, habilita la reflexión sobre las prácticas cotidianas al tiempo que presenta nuevas posibilidades estéticas que proponen nuevas formas de concebir el tiempo y el espacio.

En el documental *Mbya, tierra en rojo*, de Philip Cox y Valeria Mapelman estrenado en 2006, los directores se sumergen en el territorio misionero donde habitan las comunidades Mbya Guaraní intentando dar cuenta de sus condiciones de vida y de las problemáticas que los atraviesan.

El documental abre con una secuencia que explora el impacto del mundo moderno en la comunidad. Marcelo González, uno de los miembros de la comunidad, se da a la tarea de seleccionar una película en un videoclub. Hablando de géneros y gustos, selecciona *La Misión*. Su tío y otros miembros de la comunidad actuaron en ella. La reproducción de la película se hará, no en la privacidad del hogar de Marcelo, sino en un salón por el que circulan y se detienen a mirar otros miembros de la comunidad Mbya Flor de Monte. La exhibición transcurre entre comentarios sobre los reconocimientos en la pantalla y un "así se veían nuestros antepasados". La película los interpela como si fuera un álbum de fotografías o el relato de los procesos de dominación que vivenciaron sus ancestros. No hay pacto ficcional posible. Esta secuencia inicial pone en evidencia lo complejo del proceso de asimilación de elementos de la cultura occidental, elementos que han sido resignificados según sus propios intereses y necesidades.

A partir de aquí, el documental indagará en dichos procesos de asimilación, en sus formas, en lo que incluyen y lo que excluyen. El trabajo, la religión, la familia, el ocio, la propiedad serán los ejes que atraviesen el relato.

El documental fue filmado en las comunidades Yvy Pyta (Tierra colorada) y Ka'aguy Poty (Flor de monte) que habitan en el valle de Kuña Piru (Misiones).[3] Al momento de la

2 El ecocine surge como reacción, junto con los movimientos ambientalistas, a los estudios medioambientales que pusieron de manifiesto las consecuencias de la industrialización y de la explotación irracional de los recursos naturales.

3 El valle está localizado en el límite de los departamentos de San Martín y Cainguas, en el centro de la provincia de Misiones.

filmación del documental, el valle se encontraba en manos de la Universidad Nacional de La Plata (situación que se extendió hasta abril de 2019) y registra el primer paso para lograr la cesión de la propiedad. En cuanto a las voces que organizan el relato, podemos identificar a Marcelo González, Agustín González -cacique de la comunidad Tierra Colorada-, Juan Castillo -cacique de Flor de Monte-, Sebastián y Kerechu.

A fines organizativos, la primera parte del trabajo indagará en el concepto de ecocine y el alcance que ha tenido en Latinoamérica, donde se expresó muy claramente a partir del cine indígena. A continuación, nos aproximaremos a las propuestas del ecocine, recuperaremos algunas de las líneas argumentales del documental, los modos en que se estructuran y cómo se combinan para dar cuenta de la pertenencia de este film a esta nueva categoría de análisis.

La convivencialidad se materializa en el ecocine

Para introducirnos en el análisis del documental abordaremos la propuesta del ecocine, rama de la tendencia ecocrítica cuyo objetivo es recuperar la relación entre la cultura y el medio ambiente. Roberto Forns-Broggi define puntualmente al ecocine como "el cine con conciencia ecológica. Articula la relación de los seres humanos con el medio ambiente físico, la tierra, la naturaleza y los animales desde un punto de vista biocéntrico, no antropocéntrico. En última instancia, el ecocine se relaciona nada menos que con la vida misma." (2012: 209) Siguiendo a Adrian Ivakhiv (2012), no se trata de una categoría cerrada ni prescriptiva, sino que se trata de desafiar la percepción del mundo más-que-humano, reflexionar sobre las sociedades y culturas modernas, moldeadas a partir del racionalismo y la tecnología. El ecocine es aquel en el que reconocemos el principio de la convivencialidad, estado en el que el hombre se encuentra descentrado. Se ha abandonado el antropocentrismo para dar lugar a una perspectiva ecocéntrica (Willoquet-Maricondi, 2010).

Una característica esencial del ecocine es su carácter localizado. Refiere a un lugar, un espacio y a una cultura particular al tiempo que lo vincula con otras realidades. En el caso latinoamericano, se pone de manifiesto la cuestión indígena. En este sentido, la noción andina de *buen vivir* (*Sumaq Kawsay* en quechua) refiere a una forma de vida común entre la naturaleza y el hombre superadora del modelo de desarrollo económico capitalista. Eduardo Gudynas (en Forns-Broggi, 2014) plantea que, en oposición a éste, el buen vivir destaca la convivencia con el entorno natural y humano y aspira a la

construcción colectiva de un estilo de vida alternativo. El ecocine puede ofrecer herramientas que colaboren con este fin alterando "los sentidos de la existencia" (*Ibid*, 320) forjados por modelos culturales progresistas.

> El ecocine latinoamericano hace visibles los componentes prometedores y comunes de la noción del buen vivir. En primer lugar, el ecocine ofrece una ética para reconocer y asignar valores a la naturaleza y las personas. Expresa el conocimiento y las prácticas tradicionales indígenas, así como el llamado a crear unión, el diálogo y la interacción entre los diferentes saberes. Este ecocine introduce a las comunidades extendidas, en cuanto los ríos o las montañas constituyen miembros activos de aquellas, como los espíritus que se encuentran presentes en las tribus amazónicas y en otras culturas que llegan a las grandes ciudades por medio de los que migran y resisten el olvido colectivo de la historia cultural. (…) En el contexto crítico de las políticas neoliberales, este ecocine refuerza especialmente las acciones de los movimientos sociales del presente, y activa la resistencia a la racionalidad neoliberal. (*Ibid*, 323)

Es decir, el modelo que propone el buen vivir surge de las realidades actuales de los indígenas en Latinoamérica y de los nuevos modos de organización política producto de la exclusión sistemática a la que fueron sometidos durante cinco siglos de predominio europeo en el territorio.

Mbya, tierra en rojo

En su secuencia de créditos inicial, *Mbya, tierra en rojo* abre con un encadenado de imágenes que reconstruyen el proceso de colonización indígena. Entre escenas de sometimiento violentas, estas imágenes nos ubican en el punto de inicio del relato. La historia que estamos a punto de ver comienza allí, con el intento de aniquilamiento y reducción de los pueblos en manos de los españoles. A continuación, en voz en *off*, un Mbya guaraní reflexiona en su lengua "(…) mbya guaraní. Desde la conquista hemos permanecido en la selva, resistiendo el avance de la ciudad. Nuestro pasado se ha alejado para siempre y ahora somos pocos. ¿Qué significa el pasado para un pueblo? ¿Volvernos blancos será la única manera de sobrevivir? ¿o podremos vivir así y reconocernos a nosotros mismos? Todavía soñamos." (Cox y Mapelman, 2006)

De esta manera queda plasmada la tesis del documental a partir de la puesta en relación de dos puntos de vista sobre la realidad Mbya, la que insta a conservar las tradiciones y la que plantea la necesidad de adaptarse a la modernidad para poder sobrevivir. Así se

establece un juego de oposiciones que, a partir del uso del montaje paralelo, de la inserción de palabras o frases que cobran otros sentidos en la concatenación de fragmentos, va construyendo un sub texto que problematiza las relaciones que los Mbya tienen con el mundo no-indígena. El documental se articula en distintas líneas argumentales que se distinguen por ejes temáticos: la religión, el trabajo, la política, la familia, la violencia, entre otros. Estos temas son abordados a partir de la oposición entre la perspectiva tradicional y la hegemónica, entrelazando los sentidos y construyendo uno nuevo que problematiza lo dado.

A diferencia de las ilustraciones y fotografías que aparecen en la secuencia de inicio y la introducción, los sujetos registrados por la cámara no utilizan vestimentas ni accesorios tradicionales, sus prácticas de subsistencia no se reducen a las que enumeran los libros de historia -caza, pesca, recolección-, ni se materializan barreras lingüísticas infranqueables. Marcelo, Sebastián, Kerechu, Agustín y otros miembros de las comunidades que encabezan el discurso se comunican en español -aunque en el diálogo entre ellos intercalan el guaraní- y plantean las dificultades que están teniendo para subsistir de los recursos con los que cuentan en el área de selva que integra el valle de Kuña Pirú. Como consecuencia deben trabajar en la tarefa en condiciones de explotación laboral.

En líneas generales, el documental no ofrece una mirada homogénea sobre la cultura y la realidad Mbya sino que las distintas voces plantean diferentes problemáticas y formas de abordarlas al tiempo que se ponen de manifiesto las contradicciones internas. Se problematizan la convivencia religiosa, las dinámicas laborales, los vínculos con el estado nacional en tanto responsable de garantizar el cumplimiento de los derechos básicos, entre ellos, la subsistencia y la propiedad de la tierra[4]. Con un uso muy recurrente del montaje paralelo, los directores construyen el sentido alternando imágenes que no tienen correlación temporal ni sentido de simultaneidad, evitando la sobre explicación. Así, el sentido emana de las comparaciones y oposiciones entre las distintas series temáticas organizadas en la instancia de montaje (Aumont y Marie, 2006).

Son los mismos miembros de la comunidad los que, en el intercambio con otros, construyen sus puntos de vista. La secuencia ya mencionada donde se interpela a la

4 La Ley Nacional 26.160 que proclama la Emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras ocupadas tradicionalmente por comunidades indígenas fue sancionada en 2006, 5 años después del rodaje del documental.

película *La misión* es el único momento de la diégesis en el que se hace referencia al pasado de la comunidad. A partir de allí, se ponen en juego sus creencias y sus luchas actuales. Según palabras de la directora Valeria Mapelman "Creo que el viaje que hace el mbya todo el tiempo no se termina, porque tiene mucha actualidad el problema que se plantea en *Tierra en rojo*. (…) Creo que siempre está vigente y que funciona como denuncia" (2010). Para ejemplificar lo anterior retomaremos dos de las líneas argumentales que plantea el documental y las desarrollaremos. Por un lado, el documental aborda la cuestión religiosa y las posibilidades de conjunción o disyunción con otros sistemas de creencias. En un primer momento, la presencia de Claudio, un misionero evangelista que predica su mensaje por las comunidades, invita a sumarse a los encuentros y a sanar a partir de la oración. Quizás este sea el sujeto más polémico del documental ya que sugiere ser comprensivo pero se lo ve reír jocosamente ante algunas declaraciones que dan cuenta de las creencias Mbya como ocurre cuando Marcelo asevera que el hombre blanco nace de los gusanos y Claudio lo enfrenta entre carcajadas y manifestando su verdad: que el hombre se originó del polvo y la mujer de la costilla del hombre. Aquí, los directores recurren al recurso del fundido a blanco, muy utilizado para dar lugar a la reflexión.

Todo sistema de creencias está asentado en mitos en torno al origen del mundo y del hombre en particular. ¿Cuál de todos esos relatos es más legítimo con respecto al resto? La óptica colonialista ha impuesto la cosmovisión católica como dominante, arrasando con todas las culturas y religiones que hicieran peligrar dicha doctrina. Claudio representa esta perspectiva dominante que no da lugar a otras. Él está allí para atraer fieles, no para reflexiones teológicas. Por otro lado, la postura de Claudio es contrapuesta a la de la hermana Kiki, perteneciente a la congregación de las Hijas de Jesús, quien hace años que acompaña a la comunidad en las gestiones por su tierra. "La verdad no está en lo que creemos nosotros ni que los católicos tenemos el monopolio de dios, sino que está en muchas culturas. La religión de ellos es el corazón de su cultura y no queremos ir a cambiar eso" (Cox y Mapelman, 2006) comenta Kiki en su presentación. Ahora la fe católica personificada en la hermana discute con el protestantismo de Claudio en el plano dogmático. Kiki será quien viaje a la ciudad de La Plata con algunos miembros de las comunidades y junto a la congregación de las Hijas de Jesús y al ENDEPA -Equipo Nacional de Pastoral Aborigen- los acompañarán en los trámites para comenzar con el proceso de cesión de las tierras. En este punto, es interesante revisar las múltiples acciones

que se pueden enmarcar en las prácticas religiosas o como deja entrever Kiki, se pueden distinguir dos variantes de la práctica evangelizadora: una directa, adoctrinadora; y otra indirecta que encuentra su lugar a partir de la acción social y en el reconocimiento del valor inherente en la diversidad como base para el respeto intercultural e interreligioso. En este sentido, el documental deja ver estas dos posturas y las dificultades de una para encontrar un lugar dentro de las comunidades y la viabilidad de la otra que propone la horizontalidad y la convivencia con los otros como doctrina.

Una reflexión final que articula dicha línea temática reza "Cada hombre se aferra a su verdad. Nunca estamos preparados para el presente. Debemos acostumbrarnos a los cambios y reconocer lo bueno que hay en cada una de las cosas pero debe decirse que no todo es malo." (*Ibid*)

En segundo lugar, el mundo del trabajo y las alternativas de subsistencia son problematizadas en dos momentos. Por un lado, la comunidad manifiesta la intención de conservar el principio de autosuficiencia, a partir del trabajo de la tierra y de la caza. Además, elaboran artesanías que son comercializadas al turismo. Por otro lado, aparece con fuerza la lógica capitalista del trabajo en la presencia insoslayable de la tarefa y en ciertos comentarios que retomaremos a continuación.

Rita Segato en *Contra-pedagogías de la crueldad* advierte que "el capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que naturalicemos la expropiación de vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición." (2018: 12). Sin duda, hemos naturalizado la expropiación de la vida, en este caso, vidas que han sido sometidas a procesos de agotamiento por siglos: en primer lugar por las reservas indígenas -comúnmente denominadas "misiones jesuíticas"-, luego por las fuerzas políticas y militares, y actualmente por las fuerzas económicas. Haciendo un poco de historia, en el siglo XIX se iniciaron una serie de campañas militares para extender las fronteras nacionales hacia el sur, el oeste y el norte del territorio. A diferencia del avance sobre el área patagónica, en el norte argentino no se apeló al borramiento de las poblaciones indígenas ya que, debido a las altas temperaturas que registra la zona, los pobladores locales fueron retenidos en reservas o reducciones para ser explotados como mano de obra barata en las plantaciones que ocuparon progresivamente sus antiguos territorios. Esto supuso un proceso de objetivación del indígena reducido a su rol utilitario y borró todo indicio de humanidad que entorpeciera la ejecución de la tarea para la que

fuera reducido. Así, nos hemos acostumbrado al espectáculo de la crueldad al punto que, en términos capitalistas, el "indio es vago" en tanto pretende ser autosuficiente y habitar la tierra que ha habitado por siglos. Esto está presente en el documental al decir del Intendente de Aristóbulo del Valle, Juan Prete,

> capaz que soy muy injusto pero yo tengo un concepto de que nuestros indios son vagos, no quieren trabajar, trabajan muy poco. No saben trabajar la tierra, no hacen el esfuerzo de progresar ni preocuparse por su familia tal vez sea por el origen de ellos que nunca necesitaron de esta tarea, porque la tierra, el río, la selva, les brindaban los medios de vida, la pesca, la caza; podían alimentarse y vivir sin la necesidad de trabajar y están convencido de que nuestra obligación como autoridades de la comuna es asistir, entonces vienen a pedir la ayuda económica para una cosa, para un pasaje, para un medicamento. (Cox y Mapelman, 2006)

Estas palabras ponen en evidencia la construcción de un relato en torno a la figura del indígena moldeado a las necesidades de los grandes capitales. En las palabras de Prete se pone en evidencia la clara contradicción inherente entre el concepto de trabajo según el orden capitalista -en tanto trabajo asalariado- y la enumeración de actividades que les garantizan la supervivencia por sus propios medios. Sin embargo, lejos de exponer al jefe comunal, su testimonio tiene como objetivo dejar en claro la tesis social que se ha constituido históricamente. A continuación, frente a la queja por los recurrentes pedidos de asistencia estatal por parte de los Mbya, el intendente les entrega los pasajes para que puedan viajar a La Plata y avanzar en el trámite de cesión de derechos sobre el territorio en clara muestra de oportunismo político.

Por último, frente a las nulas chances de sobrevivir por sus propios medios de producción, la actividad tarefera se presenta como la única salida para subsistir. En la provincia de Misiones, las grandes plantaciones que se dedican a la producción de la yerba mate se ocupan del 90% de la producción nacional y, al no haber alternativas mecánicas para su cosecha, requiere de una gran cantidad de mano de obra temporal. Al modo del trabajador golondrina, los habitantes de las comunidades Mbya se trasladan a las plantaciones para llevar adelante la cosecha y regresan a sus hogares habiendo obtenido alguna ganancia monetaria. En el caso testimoniado por el documental, somos testigos de como Sebastián, Kerechu, sus hijos -entre ellos Ara quien está a punto de dar a luz-, su yerno y otros miembros de la comunidad son trasladados en un camión hasta la Plantación Mulca, a 400 km. de distancia. Allí todos los miembros de la familia se ocupan en la tarefa, incluso

Ara cosechará hasta el nacimiento de su hijo. Tras algunas semanas en la plantación, los trabajadores protestan por falta de pago y, finalmente, se van sin recibir la remuneración pactada. Ante el pedido, el responsable de la plantación alega que le arruinaron las plantas porque ningún blanco les enseñó a trabajarlas. La escena finaliza con un golpe a la cámara por parte de éste.

El método de denuncia de las malas condiciones laborales incluye testimonios y el registro audiovisual de momentos claves como la discusión con el patrón o las miserables condiciones en que viven en la plantación. Serán Sebastián y Kerechu, ya mayores e imposibilitados para cargar los bolsones, los que manifiesten al final del documental que ellos continuarán apostando al trabajo de la tierra mientras los más jóvenes seguirán trabajando en la tarefa. Así, el ciclo vuelve a comenzar.

La realidad proyectada

Otro recurso interesante al que recurre el documental es el de construir de forma soslayada cierta intertextualidad entre la coyuntura nacional e internacional, y la realidad de las comunidades. A continuación, desarrollaré estos momentos.

Según podemos notar en el documental, éste se rodó durante la segunda mitad del 2001, ya que se da cuenta de dos acontecimientos de gran impacto: el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y el estallido social de diciembre del mismo año ocurrido en Argentina con gran repercusión mediática en la Capital Federal. Ambos acontecimientos son retomados en *Mbya…* En el primer caso, Marcelo reflexiona sobre el incremento de la violencia a nivel global y confina dicho fenómeno a la distribución desigual de la riqueza. Por otro lado, Sebastián y Kerechu muestran preocupación por las enfermedades que puede diseminar el humo de "la bomba". Estas reflexiones nos permiten revisar la propia historia atravesada por las comunidades y las violencias ejercidas sobre ellos. La distribución desigual de la riqueza tiene como consecuencia la repartición de tierras a mansalva entre los que detentan el poder económico y lo explotan para su propio beneficio ocasionando que se reduzca considerablemente la fauna en la región, que las plagas de insectos se concentren en las áreas que no fueron rociadas directamente con pesticidas -veneno que se esparce por medio del viento y el agua, y tiene consecuencias en la salud de los individuos por efecto residual. El veneno preocupa a Kerechu y a Sebastián porque puede afectar a los niños de la comunidad, niños que viven en condiciones de pobreza y que pueden pasar un día entero sin comer, según palabras de

la maestra de Tierra Colorada. Niños que están siendo afectados por las consecuencias de dicha repartición desigual.

Con respecto al abordaje de las protestas sociales, el recurso que se utiliza es el de la ironía: Marcelo y su familia ven por televisión imágenes de los cacerolazos y junto con ellos escuchamos el testimonio de uno de los ahorristas afectados por las medidas económicas: "Nosotros, argentinos, familias argentinas y algunos argentinos que están viviendo en nuestra patria, estamos siendo ultrajados por la diligencia política a la que no le interesamos en lo más mínimo" (Mapelman y Cox, 2006). Corte a negro. Ellos, que desde hace más de un siglo son invisibilizados por los agentes estatales y por los medios de difusión son testigos de los reclamos de la clase media, media-alta de Buenos Aires que ocupan el prime-time de los medios nacionales. En estos momentos podemos ver como las realidades se confunden; se niegan y se proyectan al mismo tiempo.

Mbya, tierra en rojo: conexiones con el ecocine

Formalmente, *Mbya*.. está estructurado -tal como se mencionó anteriormente- por montaje paralelo resaltando, por momentos, cierta tendencia dialéctica a partir del entrecruzamiento de distintas posturas ideológicas. En este sentido, una de las estrategias más ricas del documental es la de no resolver dichas discusiones y dejarle dicha tarea al espectador en búsqueda de una toma de posición respecto al conflicto planteado. Además de las diversas manifestaciones que oponen indígenas-no indígenas, los enfrentamientos también se plantean entre ambas comunidades Mbya, principalmente, en lo que hace a su organización política y social. Tampoco es el objetivo del documental resolver dichos conflictos. Al final, un texto sobre impreso nos cuenta que Sebastián y Kerechu continúan viviendo en Flor de Monte y cuidan a sus nietos mientras los adultos jóvenes trabajan en la tarefa. Por otro lado, Marcelo dejó las comunidades y se fue a vivir a Brasil con su familia. Definitivamente, la tesis principal anclada en la pregunta sobre si es posible sobrevivir conservando su identidad o deberán "volverse blancos" (Mapelman y Cox, 2006) no tiene una única respuesta sino que es sumamente compleja porque supone tomar una posición a partir de una dicotomía que, pragmáticamente, no existe.

Esta intención de poner en evidencia las desigualdades y las consecuencias de décadas de inanición estatal, es lo que da sentido al documental. En este sentido, podemos reconocer en él ciertas características del llamado *ecocine activista* (Willoquet-Maricondi, 2010) en el que se replantea el vínculo con el territorio en relación íntima con la cultura, la

subsistencia y la identidad de grupos humanos, y no solo como paisaje o fuente de recursos para ser explotados económicamente. Poniendo al cine indígena o cine nativo como eje de su planteo, esta perspectiva activista tiene como objetivo principal la puesta en evidencia y la crítica a los "hábitos perceptuales e ideologías que definen la naturaleza en términos estéticos y utilitarios" (*Ibid*, 54) ya que son las mismas perspectivas que han invisibilizado a los indígenas alrededor del mundo, subsumiéndolos a dicha funcionalidad y despojándolos de su humanidad. El ecocine activista debe proponer una nueva retórica visual de la soberanía: Debemos ser testigos de los vínculos de convivencialidad con el territorio, reconocer los pormenores de la lucha y su complejidad. Es necesario abandonar los relatos románticos que presentan al indígena como el "buen salvaje", haciendo sus labores domésticas, cazando, recolectando para cuestionar las dificultades que atrae la deforestación, el uso de plaguicidas y la falta de medios para subsistir.

Es por eso que *Mbya…* es un documental activista. A grandes rasgos, no se nos hace un mapeo por la cultura Mbya a la manera tradicional: no hay celebraciones ni relatos religiosos ni hay una invitación a conocer sus rasgos culturales más tradicionales, exceptuando lo visto en las fotos de la introducción. En cambio, Sebastián y Kerechu nos cuentan las dificultades de sembrar hoy en día ya que no pueden conbatir las plagas de hormigas; nuevamente Sebastián, en conversación con Juan Castillo, confesará que va a continuar trabajando la tierra pero que necesitan la cesión de derechos para evitar los acosos; los protagonistas trenzan tientos mientras conversan sobre religión, sobre el amor, la familia. Por otro lado, somos testigos de la visita Sebastián a un matadero; de la experiencia en la tarefa; de los bailes y encuentros religiosos-evangelistas; de los testimonios de la maestra de la comunidad, Sebastián y Agustín sobre el hambre que los acecha.

Es en estos cruces donde se problematiza la relación con la tierra y se construye un relato más poderoso que el que surge de la mera yuxtaposición de imágenes para, finalmente, darle voz a las comunidades Mbya involucradas. Relato que no llega a una resolución sino que abre una gran cantidad de posibilidades y perspectivas.

Conclusión

"Cuando se enfrenta el tiempo de las prisas, el tiempo de otros tiempos puede darnos la mano para observar y actuar en consonancia con nuestros sentimientos vitales. La hora de recuperar saberes ancestrales, saberes de otros tiempos en la hora presente, es otro

tiempo. Es además la hora de estar presente, como la presencia convergente del agua, la luz y los nutrientes para germinar la semilla." (Forns-Broggi, 2015:67) El ecocine propone modificar nuestra percepción temporal, disminuir la velocidad y abandonar la perspectiva a futuro -inherente al ideal de progreso moderno- para recuperar el tiempo de la semilla, el tiempo de la sustentabilidad. Así como los incas conservaban en perfectas condiciones las semillas y frutos para las épocas de escasez, Forns-Broggi invita a recuperar ese "tiempo de pensar en el detalle para estar presente" (Ibid, 66) e implica un nuevo registro temporal que dé, paradógicamente, tiempo para la reflexión. En los testimonios, los cortes, los fundidos y los registros audiovisuales del entorno selvático, los documentalistas y los Mbya nos están invitando a recuperar el presente para poder transformarlo.

A modo de cierre del documental, el narrador en off plantea: "A veces es más fácil creer por un momento pero las huellas de una danza desaparecen con la primera lluvia. El tiempo pasa y la pregunta es la misma ¿Qué pasará cuando nos olvidemos de preguntar?." (Cox y Mapelman, 2006). *Mbya, tierra en rojo* le pone rostros, nombres y espacios a la denuncia de las comunidades Mbya de Misiones, denuncias que han sido silenciadas durante siglos y que hoy encuentran medios de difusión para ganarle al olvido, extendiendo el reclamo hacia otros, indígenas y no-indígenas. Logrando, así, perpetuar la pregunta.

Bibliografía:

Forns-Broggi, R. (2012) *Nudos como estrellas*. Editorial Nido de cuervos: Lima.

(2014) Los retos del ecocinema en nuestras Américas: Rastreos del buen vivir en tierra sublevada. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 40, N° 79. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/43854822?seq=1#page_scan_tab_contents

(2015) El ecocine andino como herramienta de convivencialidad: El tiempo de la semilla. En: Noriega Bernuy, J. y Morales Mena, J. (Eds.) *Cine Andino*. Pakarina Ediciones: Lima.

Ivakhiv, A. (2012) Teaching Ecocriticism and Cinema. En: Garrard, G. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Palgrave Macmillan: London.

Segato, R. (2018) *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo: Buenos Aires.

Willoquet-Maricondi, P. (2010) *Framing the world: Explorations in Ecocriticism ald Film.* University of Virginia Press: Charlottesville.

Filmografía:

Cox, P. y Mapelman, V. (producción-dirección) (2006) *Mbya, tierra en rojo* [documental]. Argentina-Reino Unido: Native Voice Films y La Matanza Cine.

La teoría del todo: un análisis desde la semiótica y el guión.

Agustina Bertone
(TECC, FA, UNICEN)
agustina.bertone@gmail.com

María Virginia Morazzo
(TECC, FA, UNICEN)
virginiamorazzo@gmail.com

María Cecilia Wulff
(Facultad de Arte, UNICEN)
ceciliawulff@hotmail.com

Resumen

La Semiótica se encarga del análisis de variados tipos de discursos e indaga en la significación de los mismos. Entre ellos, se encuentra el estudio de la narrativa o semiótica narrativa o narratología. El guión audiovisual, por su parte, se encarga de transformar una serie de hechos en un relato, en un formato específico, con una estructura dramática/narrativa determinada. Por tal motivo en el presente artículo se intentará dar cuenta del cruce de la Semiótica y el Guión, es decir, realizar un estudio desde la semiótica del discurso, focalizada en el discurso narrativo audiovisual. Para esto se llevará adelante el análisis de la película *La teoría del todo* (2014) del director James Marsh basado en la lógica de la acción de Jacques Fontanille y la composición narrativo/dramática de estructura clásica de Linda Seger y Luisa Irene Ickowicz.

Introducción

La Semiótica se encarga del análisis de variados tipos de discursos e indaga en la significación de los mismos. Entre ellos, se encuentra el estudio de la narrativa o, como la llama Greimas, la semiótica narrativa o narratología.

El guión audiovisual, por su parte, se encarga de transformar una serie de hechos en un relato, en un formato específico, con una estructura dramática/narrativa determinada.

En el presente artículo se intentará dar cuenta del cruce de la Semiótica y el Guión, es decir, realizar un análisis desde la semiótica del discurso, focalizada en el discurso narrativo audiovisual.

Según Jacques Fontanille la Semiótica pasa de ser una teoría de los signos a una teoría de las significaciones. Asimismo, refiere que la Semiótica intenta explicar cómo se produce y cómo se capta el sentido; ya que esta disciplina no produce sentido sino reformula el sentido ya dado procurando dotarlo de significación. No sólo significación como producto sino también significación en acto, es decir, instancia de discurso como acto de presencia humana: tipo de análisis donde producción o enunciación no puede ser disociada de producto o enunciado.

Partiendo de esto, es que se puede afirmar que analizar una película requiere del estudio de ese producto en una situación determinada a cargo de un sujeto determinado. Para llevar adelante este estudio se utilizará la teoría del análisis del discurso narrativo basado en la lógica de la acción de Jacques Fontanille y la composición narrativo/dramática de estructura clásica de Linda Seger y Luisa Irene Ickowicz.

Análisis de la película *La teoría del todo*

Según Jacques Fontanille (1998) hay lógicas o racionalidades para organizar nuestra representación o experiencia en discurso, dimensiones de nuestra actividad de lenguaje. Organizar la experiencia es hacerla significar para construir discurso, es proyectar en ella un orden, una estructura. La acción, junto a la pasión y cognición, son maneras de considerar y de construir la significación del mundo percibido y vivido.

Una de las propiedades más interesantes del discurso es su capacidad de esquematizar globalmente nuestras representaciones y nuestras experiencias. Por ende, cada discurso está compuesto de uno o varios esquemas complejos, que guían inicialmente la comprensión del mismo, y son esquemas culturales, vinculados a una convención o a la tradición, dado lo cual se los llama *esquemas canónicos*. Estos son: búsqueda, huida, riesgo, degradación y prueba, entre otros. Naturalmente, puede preponderar uno o vincularse varios de ellos.

En el caso de la película *La teoría del todo* (2014) del director James Marsh, los esquemas narrativos básicos que predominan están dados por la búsqueda y la degradación y de alguna manera se encuentran en lados opuestos, ya que estos esquemas son los que determinan las dos tramas centrales del relato en continua oposición: En el primer caso, está representada por el protagonista, el físico Stephen Hawking, quien busca la ecuación

que explique el universo (Teoría del todo) y el segundo esquema está constituido por la degradación física del mismo personaje (ya que padece Esclerosis Lateral Amiotrófica), lo cual se transforma en un desafío para lograr su meta.

En otras palabras, el sujeto tiene el conocimiento de la existencia de un objeto de valor y la carencia que experimenta desencadena la búsqueda pero, a su vez, la situación inicial del personaje es mejor que la situación final. En este caso, el personaje presenta una degradación física circunscripta a la ELA pero no demuestra una degradación moral, ya que acompañado por Jane, su primera esposa, se repone del impacto del diagnóstico (y su diagnóstico de dos años de vida) y recorre una larga vida (muere a los 76 años) en familia, realizando diversos estudios, que lo llevan a seguir fomentado su intelecto y enfrentando los deterioros físicos de su enfermedad como nuevos desafíos. En este punto es indispensable recuperar el rol asignado a Jane Hawking, no solo en el planteo de los esquemas de la búsqueda y la degradación que enmarcan a Stephen, sino en su propio esquema narrativo.

El esquema narrativo canónico predominante en Jane es, dentro de lo que Fontanille denomina prueba, la alternativa de la colusión, donde los dos sujetos aceptan constituirse en uno solo en un intercambio intersubjetivo. Ella manifiesta: “Quiero que estemos juntos el tiempo que nos quede y, si no es mucho, que así sea”. Antes y después de estas palabras halla una débil resistencia de parte de Stephen, hasta que finalmente este acuerdo es sellado con un beso. El programa de Jane de estar con él pese a todo se refuerza durante la escena con el padre de Stephen, momento en que él intenta disuadirla de sus intenciones, aludiendo a que “será una derrota muy dolorosa” a lo que ella responde: “Vamos a luchar esta enfermedad juntos, todos nosotros”. La acción de coludir significa “pactar contra un tercero”: el contraprograma en este caso es la enfermedad de Stephen, se puede decir que se trata de la resistencia de la materia (recuérdese también la advertencia del padre de que “la ciencia está en su contra”). Conforme avanza la enfermedad, más se resiste la materia y más fuerza adquiere el contraprograma. Ese esquema de la colusión (en el marco del esquema de la prueba) se va desdibujando y oscilando entre otros dos esquemas, la negociación y el disenso, en los que la presencia del otro es más o menos débil. Estos esquemas corresponden a todos los relatos que señalan el principio o el final de una relación entre sujetos, refiriéndose a la cohabitación o a la construcción intersubjetivas. El desacuerdo entre marido y mujer se acrecienta conforme avanza el contraprograma, es decir la enfermedad. Jane coloca en escena, en

silencio, una silla de ruedas en la que Stephen termina sentándose; mucho más adelante Jane decide firmemente que Stephen debe vivir aún a costa de perder el habla. Se la muestra sola en la sala de espera, en montaje alternado con el quirófano donde se realiza la traqueotomía. Jane se comporta como actante autónomo en ambos momentos críticos. Debido a la naturaleza del contraprograma, Jane intenta desbaratarlo mediante estrategias de tipo aspectuales, es decir, manejándose mediante subprogramas y con espontaneidad. Hacia la mitad de la película vemos las primeras señales del desacuerdo cuando Jane se molesta por no poder concentrarse en sus estudios y, después de que Stephen se atraganta delante de la familia, manifiesta que necesita ayuda. En resumen, después de haber dedicado años a acompañar a Stephen, Jane reivindica su identidad y la colusión solo podrá sostenerse si ambas posiciones logran cohabitar. En este punto, la madre se convierte en ayudante al aconsejarle asistir al coro de la iglesia. Allí conoce a Jonathan, gracias a quien puede decirse que se inicia otro esquema narrativo en Jane: el de la búsqueda de una familia normal (esa que ella expresa no tener y Stephen asegura que sí). Más adelante la suegra se comporta como oponente al dudar de la paternidad de Stephen respecto de su tercer hijo, lo que desencadena el alejamiento de Jane respecto de Jonathan, y la aparición de Elaine. Con este personaje se inaugura otro breve esquema narrativo en Jane que es el de la competencia o antagonismo con la enfermera, sugerido por breves actitudes o diálogos entre las dos mujeres. Este esquema culmina con la separación del matrimonio, luego de la declaración de Jane: “Te he amado. Hice lo que pude”. El final de la película parece volver sobre el esquema del acuerdo pero no en los mismos términos.

El conflicto es, entonces, inherente a la lógica de la acción: si hace falta un operador para transformar un estado, es porque ese estado se resiste a la transformación. Tal como lo define Luisa Irene Ickowicz “el conflicto es un interjuego de dos fuerzas en oposición (…) reunión de dos deseos encontrados: el del protagonista y el del carácter central.” (2008:118)

Desde la transformación señalada por Fontanille, estamos en una lógica de fuerzas, es decir, si un programa aspira a transformar un enunciado en otro enunciado, hallará cierta resistencia del enunciado inicial, considerado como un estado más o menos estable. Siendo entonces figuras como la solidez, complejidad u hostilidad las que promueven la perspectiva de un contraprograma.

Estos esquemas narrativos están incluidos dentro del programa que conforma la acción principal siguiente: Stephen Hawking, un genio de la Física, emprende su vida personal y profesional con la intención de formar una familia y descubrir la fórmula que explique el universo. Esto se evidencia en una de las primeras escenas cuando conoce a Jane en un baile (3 minutos 15 segundos a 4 minutos 12 segundos). En su charla se ven claramente sus intenciones, el amor por ella lo refleja su mirada y su intención de descubrir aquella fórmula que explique el universo se lo expresa en el mismo momento por medio del diálogo. Ante el diagnóstico de ELA y la poca perspectiva de vida que le dan los médicos, su ánimo se ve afectado pero el amor de su novia y futura esposa lo ayuda a seguir. A partir de ese momento enfrentará múltiples desafíos para comunicarse y seguir con vida. Esto se evidencia claramente en la composición dramática de este relato audiovisual.

Linda Seger sostiene que: "La composición dramática, casi desde los comienzos del drama, ha tendido siempre hacia la estructura en tres actos. Tanto en la tragedia griega, como en las obras de Shakespeare (en cinco actos), en una serie de televisión (en cuatro actos), o en un telefilm semanal (en siete actos), podemos observar siempre la misma estructura básica en tres actos: principio, medio y final-o planteamiento *(set-up)*, desarrollo *(development)*, y resolución *(resolution)."* (1995:30) De esta manera, se puede decir que hay un elemento catalizador que pone en marcha el relato y allí se plantea la cuestión central, un problema que traza una pregunta que se resuelve al final del relato y llega a su máxima tensión en el clímax.

En este film, Stephen Hawking para llevar adelante sus acciones y poder lograr su objetivo/la cuestión central según Seger (la ecuación que explique el universo), aquello que el protagonista desea, deberá programar su acción, tal como lo expresa Fontanille. Esto se puede llevar a cabo de tres maneras: 1) reconstrucción por presuposición; 2) esquemas estereotipados; 3) estrategias.

En este caso, dado el intelecto del protagonista y los imprevistos de su enfermedad, la cual lo llevará a la atrofia total de sus músculos, no puede presuponer (no sabe qué le sucederá ni en qué momento, sólo tiene una idea general) ni valerse de esquemas estereotipados o conocimientos previos porque no sabe cómo irá avanzando la enfermedad, así que aplicará estrategias (o lo ayudarán a hacerlo) para vencer al contraprograma, su enfermedad: aunque su cerebro no se verá afectado, deberá sortear las dificultades para expresar sus ideas y comunicarse.

En lo que concierne a esta película, se destacan las estrategias aspectuales, es decir, las estrategias que están divididas en subprogramas para lograr el objetivo o meta: cada avance de la enfermedad, será un nuevo desafío para el protagonista y su entorno familiar no sólo para conservar su vida, sino también para poder continuar con sus investigaciones y su divulgación. Dichas estrategias serán puestas en marcha, no solo por Stephen sino también por Jane. Será ella quien le ofrezca la silla de ruedas frente a su incapacidad para trasladarse por sus propios medios, quien tome la decisión de realizar la traqueotomía y encuentre una alternativa comunicacional frente a su incapacidad da hablar.

En este punto la acción "se echó a andar". El interrogante sobre si Stephen logrará descubrir la ecuación que explique el universo lleva al personaje a desplazarse por el relato de manera constante, motivado por su curiosidad y su capacidad intelectual, con una voluntad variable que lo mueve de acuerdo a lo que sucede en su vida. Luego se presencia el momento en que se cae al piso estando en la universidad. Lo examinan y un médico le diagnostica una enfermedad neurodegenerativa progresiva (ELA), la cual lo azota a pasos acelerados, anunciándole que vivirá un máximo de 2 años (24 minutos 5 segundos a 27 minutos 26 segundos). Su proyecto se desmorona, así también como la posibilidad de formar una familia. Así aparece el primer punto de giro en el relato, ya que esta situación de degradación física (aunque no intelectual)…

> • "Hace girar la acción en una nueva dirección.
> • Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta.
> • Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal.
> • Eleva el riesgo y lo que está en juego.
> • Introduce la historia en el siguiente acto.
> • Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción." (Seger, 1995: 46)

Asimismo, la aparición de estos puntos clave (como el primer punto de giro) nos permitirán evidenciar la complicación de la trama, para sostener el relato en el tiempo, hasta llegar a su resolución.

Afirma Seger que "Estos puntos contribuyen a cambiar de dirección la historia: se desarrollan nuevos sucesos. Se toman nuevas decisiones. Como resultado de estos dos

puntos de giro, la historia adquiere impulso (momentum) y no se desdibuja. Por lo general, el primer punto de giro se presenta aproximadamente a la media hora de película y el segundo veinte o treinta minutos antes del final." (1995: 46) Cada uno de ellos cumple con las funciones antes expuestas.

En medio de esta situación, donde su salud se deteriora y su matrimonio está en crisis porque Jane no puede sola con todo y Stephen no lo reconoce, aparece Jonathan, profesor de música. Así su esposa lo invita a su casa a cenar, luego de que dé una clase a su hijo pequeño. Entonces charla con el matrimonio Hawking y allí queda explicitada la investigación de Stephen: "el universo no tiene límites", "busca una teoría que explique todas las fuerzas del universo". Jonathan también le ofrece su ayuda para lo que necesiten y el protagonista comprende la necesidad de su esposa y lo acepta. Esto no sólo aliviará a Jane en su tarea diaria de cuidar a la familia y lidiar con los niños y un esposo casi postrado, sino además que llena el corazón de Jane y facilitará la vida a Stephen.

Son un conjunto de escenas (1 hora 1 minuto a 1 hora 10 minutos aproximadamente, siendo la escena central la cena entre el matrimonio Hawking y Jonathan) que conforman lo que Ickowicz menciona como punto medio: "es un hecho importante que devela alguna incógnita que intensifica la confrontación de los opuestos y que se produce justo en el medio del relato." (2008: 135)

Posteriormente, el protagonista tiene un avance de su enfermedad. Estando en una ópera, se ahoga y debe ser internado, entra en coma. El médico le dice a Jane que sacarlo del coma hará que no pueda volver a hablar (1 hora 23 minutos 10 segundos a 1 hora 25 minutos 55 segundos). Entonces le realizan una traqueotomía y queda incomunicado, es decir, ya no podrá hablar a causa de una intervención quirúrgica para salvarle la vida. Este episodio desencadena una crisis aún mayor, ya que Stephen necesitará ayuda especializada para poder expresarse. Jane aleja a Jonathan de su vida, contrata a Elaine para que lo asista a Stephen y le instalan una máquina para que Hawking pueda comunicarse. Ahora deberá afrontar este desafío pero con más ayuda que nunca. En este momento se produce el segundo punto de giro en el relato, nuevamente hay un cambio de la dirección en la acción.

Ahora, si consideramos que el primer punto de giro culmina con fundido a negro, entonces el segundo punto de giro que termina con el mismo fundido a negro podría ser el siguiente: Él decide irse con Elaine, dejar a Jane libre (quien luego vuelve con

Jonathan) y seguir con su vida. Esto sucede en una escena donde Stephen parece darle el gusto a Jane de reconocer en su teoría la existencia de un Dios; acto seguido le comunica a su esposa que le pidió a Elaine que lo acompañara a América a buscar un premio. Allí el matrimonio se plantea, entre lágrimas, cuánto tiempo llevan de esta situación y la necesidad de un cambio. En este punto se retoma lo dicho en el primer punto de giro: "¿Cuántos años? dice Stephen. Dijeron que eran dos. ¡Y has vivido tantos! dice Jane." (1 hora 40 minutos 21 segundos a 1 hora 45 minutos) "…el segundo punto de giro hace una cosa más: acelera la acción. Hace el tercer acto más intenso que los otros dos. Proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia. Empuja al relato hacia su final." (Seger, 1995: 49)

Cerca del final del relato se halla el clímax, "el gran efecto que nos hace comprender las causas profundas que originaron el conflicto; es cuando lo oculto emerge con claridad. Y por eso es el punto de acción de mayor intensidad dramática". (Ickowicz, 2008: 136)

Stephen es invitado a una conferencia en donde debe hablar de sus investigaciones y allí se lleva a cabo lo que Seger denomina "el gran final": le hacen todo tipo de preguntas, entre ellas sobre la "teoría del todo" que predijo en 1979 y allí confiesa: "predigo que estaba equivocado" (con cierta ironía). Además, le recuerdan que dijo que no creía en Dios y le preguntan si tiene una filosofía de vida que lo ayude. En ese instante imagina que puede levantarse de su silla y alcanzarle un bolígrafo a una de las jóvenes asistentes como si no tuviese su enfermedad. Vuelve en sí y responde: "…Debería de haber algo muy especial sobre las condiciones de los límites del universo ¿Y qué es más especial que el hecho de que no haya límites? Y no debería haber ningún límite a la actividad humana. Todos somos diferentes. No importa lo difícil que pueda parecer la vida, siempre hay algo que puedes hacer y tener éxito. Mientras haya vida, habrá esperanza." Todos se ponen de pie y aplauden con fervor. Con esto se cierra el clímax, el momento de mayor intensidad dramática y al igual que los dos puntos de giro, se funde a negro. (1 hora 47 minutos 18 segundos a 1 hora 52 minutos 25 segundos)

Finalmente, el relato llega a su resolución. Todo está claro, sabemos qué piensa el protagonista y ahora llega su recompensa, es premiado por sus logros por la reina (aunque rechaza el título de caballero), pero sobre todo logra tener una vida llena de amor y una gran familia. Así y todo, continúa en su búsqueda de la "teoría del todo".

En conclusión…

A partir del cruce de dos formas de análisis, ambas vinculadas a la narración, se puede decir que "Lo narrativo es, por definición, extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela como a la conversación cotidiana: los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición" (Aumont, 2005: 96). De hecho, la máxima exploración del lenguaje audiovisual, como conjunto de signos y como narración dotada de significación, se dio con el advenimiento de la Semiótica con teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini y Christian Metz, entre otros.

Asimismo, es necesario comprender que la estructura dramática/narrativa es fundamental para el guión porque es lo que le da unidad a la acción, eje y base a lo que se quiere contar. "Sin estructura no hay historia, y sin historia no hay guión" (1996:19) ya que "Es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático" (1996:19).

Sin dudas, la construcción del discurso narrativo audiovisual implica un proceso interdisciplinario en el que confluyen diversas perspectivas de análisis. En el trabajo presentado se da cuenta de la complejidad de dicho entramado de saberes, dejando en claro que no existen modos lineales de abordaje del discurso audiovisual.

Bibliografía:

Aumont, Jacques y otros (2005) Estética del cine, Paidós, Bs. As.

Field, Syd (1996) El manual del guionista

Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso* Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica [1998].

Ickowicz, Luisa I. (2008) En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes, Paidos, Bs. As.

Seger, Linda (1995) Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones RIALP SA. Madrid.

Estética y política del cine de zombies

Dr. Gabriel Cabrejas
(Universidad Nacional de Mar del Plata)
gabcab2003@yahoo.com.ar

¿Tu visitas a tus muertos, gringo?
-No, pero a veces ellos me visitan a mí.

Aída Bortnik: *Gringo viejo*

El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer.
Y en ese claroscuro surgen los monstruos.

Gramsci

En el capitalismo tardío, filmar sobre zombies es una tentación obvia, como que uno y los otros se condicionan, se internalizan, se causan: el zombie, metáfora de la sociedad de consumo o mejor, metonimia. Jóvenes y adultos tecleando el *whatsapp* o el *face*, escuchar música embutidos en auriculares, incapaces de salir del puente adictivo que les cierra los oídos entre paréntesis, y la cultura del aislamiento comunicado hablando solos por teléfono sin manos, contornea una comunidad robotizada, hipnótica, nunca del todo viva, o sí viva pero no viviente. Imposible no asociarlos a gente que alguna vez vivió y ahora apenas sigue caminando, que no responde a estímulos exteriores, olvidó la voz articulada y no se dará cuenta cuando pierda un brazo —salvo el del celular. Ante ellos el zombie fílmico parece más *vivo* aunque se vea más animalizado, ya que sale a buscar comida y debe luchar en pos de obtenerla.

Relajados los anticuados fundamentos morales y la sacralidad de la vida, concierne al darwinismo neoliberal el placer de matar sin culpa al semejante que ha dejado de serlo o mutó en un monstruo, en el cual no puede advertirse ya al papá o la mamá, La tozudez constitucional, heredera de los arcaicos mandamientos y horrorizado por los genocidios del siglo XX, impide con severidad matar al prójimo, pero la fantasía del zombismo nos abre la exclusa escapista y somos impunes de masacrarlo, so pretexto de no tener de prójimo sino el aspecto. La ética *neocap* (o *neocon*), idealmente, exige la ruptura total de los lazos que nos unían, todos enemigos potenciales de nuestro afán desmedido (¿zombie?) de poseer, adquirir, gastar y prevalecer sobre los demás; dicho de otro modo, el matador de z también es un z, pero aún inteligente, todavía no lo mordieron y debe morder antes para salvarse, y seguir consumiendo. Llamémosles *undead*, no-muertos contra *yetalive*, aún vivos. Suely Rolnik refiere a la "subjetividad ganadora"

narcisística del individuo zambullido en el desasosiego del deseo nunca satisfecho, que genera sobredosis de violencia, antropofagia y nomadismo. El zombie del film horrorífico no es de ningún lugar, disparado al *afuera* del hambre y, sobre todo, no puede *volver a casa,* aunque sus deudos le reconozcan un cierto parecido al padre o la madre. Este vivir orgásmico, que ya no planifica porque redunda en sacrificio y espera, y sólo adora el placer inmediato, también tiene su correlato fílmico en la multiplicación tanática. Matar todo el tiempo, jugar al *sniper* sin excomunión, entregar al observador el goce puro del crimen lúdico, reventón de masa encefálica y borbotones de sangre. Forma disimétrica del cine bélico sin enemigo igualitario, sin tropas equivalentes en el campo del honor ni ideologías contrapuestas: el grupo de irregulares sin moral huye de un ejército sin generalato, también fortuito y antropófago, y todos consumen muerte, éstos consumen vivos, aquéllos consumen muertos.

Y todos se reducen a los instintos de supervivencia, a pugnar por la vida. El zombie lúcido tiene los intereses de siempre, y debe postergarlos y quedarse, encerrado, a respirar unos minutos más. "En su imaginario, lo humano aparece retratado como lo estrictamente material" (Martínez Lucena: 2013, citado por Jáuregui, 2014: 143). Los filmes suelen reunir al acaso a los perseguidos en un supermercado, donde se almacenan junto a lo almacenado —consumidor consumido—, y allí, descontextualizados de esos hábitos, se reparten la tarea de tapar las entradas posibles, improvisar sucedáneos de armas en caso de no haberlas en las góndolas, y, por qué no, vigilarse recíprocamente porque se abriga la presunción de que alguno de ellos fue mordido y lo esconde. Cualquier fábula conduce al shopping (*Zombi* de Romero: 1978, *Amanecer de los muertos:* Zack Snyder, 2004); si no el supermarket, el pub (la taberna *Winchester* de *Shawn of the dead:* Edgar Wright. 2004), *no-lugares* augeanos, impersonales y bulímicos de furor adquisitivo o ingesta alcohólica, corredores de recreación y bonanza compradora sin restricciones, ahora ratoneras que invierten polarmente su función y se usan de refugio aciago. La revocación de la identidad z se replica en los sobrevivientes rumbo al templo de lo anónimo, última *ratio* de los adocenados humanos del montón, los paroxísticos yantadores de enlatados que, insistimos, eran zombies pensantes antes de abreviarse a, simplemente, vivir. Pissarro recuerda cómo en el film de Romero (también traducido *Amanecer de los muertos)* los z van al shopping guiados por la costumbre de hacerlo cuando vivos, "son seres que lo han perdido todo (perdieron sus vidas; luego, perdieron sus muertes), excepto su condición de consumidores", y nombra al *Konsumenterror*, el terror a dejar de consumir, que criticaba la activista del Ejército Rojo alemán Ulrike Meinhof. (22/10/11, 37). Pero son los *sanos* los refugiados allí, y los z los siguen para merendárselos.

La paranoia americana vislumbra otra variante del *within enemy*, el enemigo a mi lado, que puede ser mi propio padre. Lo dejé entrar, o ya estaba dentro, y ahora se lanzará sobre mi yugular. Y no lo mataré por una causa grandiosa o patriótica sino para sobrevivirle. El género-z, modelo *desnudo* del capitalismo sin las sofísticas del progreso y repropuesto a la más primaria de las leyes selváticas: en medio de las ciudades industriales no queda sino matarnos, matar al vecino, al papá, al nene, desprovistos de cualquier prevención hacia edad o parentesco, campos de concentración, o de desconcentración, a cielo abierto, donde a toda fauna caminante la aniquila la Gestapo natural de los *aunsanos*. Como una inmensa baba ambulatoria, el hombre masa-caníbal sale de cacería sin odio pero trastocado en un extraño furibundo, e invita a la presa a ser cazadora, a olvidar su ética del respeto mutuo y dispararle fríamente. El zombismo simboliza mejor que el cine político el pánico a las masas descontroladas.[1] No parece casual que se intensifique la *z fashion* después del crash sistémico del 2008, cuando el peligro no será ya tanto el terrorismo exógeno pos-11S. Preocupa ahora el despertar de los cuestionamientos en plena calle y la surgencia de alternativas críticas (*Occupy Wall Street*, *Podemos*), y de los populismos de derecha en el eje gravitatorio europeo, que a su vez, invertirán la lectura, pues los *neozombies* serán ahora los inmigrantes y se trata de defender a los *perseguidos* oriundos. “Eficaz metáfora del hombre esclavizado, explotado hasta su absoluta masificación y pérdida de cualquier rasgo individual” (Palacios: 2010, 28), o sea, la licuefacción del *sujeto*, destinatario de las campañas electorales, las promociones segmentadas y los planes de ahorro. En el mejor de los casos, el símbolo del *individualismo de masa* (Virilio: 2011: 41), libre de elegir lo que ya lo ha elegido a él, reducido a la instintividad primaria y descerebrado.

Existe un condimento estético que el film z y el de terror comparten, pero se ganó su propia envergadura. Se trata del *gore* truculento y centuplicado, eclipsando a sus ídolos,[2] a saber, los

1 Korinfeld ve en el z los nudos sensibles de la subjetividad: “el miedo a la vejez, a la putrefacción, a la muerte, a la masa descontrolada, a la disgregación social…. El peligro (anómico) es aquello que seríamos capaces de hacer, ese otro que soy y que puedo ser yo” (2013: 37), reducido al solo móvil alimentario: “matar humanos y consumirlos, aunque no necesariamente por ese orden“(Fernández Lucena: 2010, 73). Gonzalo concuerda en que representa el miedo a la animalización y la vuelta al salvajismo (2011: 194) Para Margaret Twohy (2008) representa el miedo a amenazas reales: un conflicto bélico (desde la Guerra Fría al actual terrorismo), pandemias (VIH, gripe aviar), la inmigración, el desempleo (citada por Oliver Marroig, que agrega el accidente nuclear, de Chernobyl a Fukushima, y saca a colación los *hikabusha* japoneses, los deformes sobrevivientes de Nagasaki/Hiroshima: “se convirtieron rápidamente en su propia casta” (2016: 10).

2 Gonzalo sugiere que se trataría de una nueva fórmula de *representación esperpéntica*, que formatea la mirada del espectador produciendo a través del exceso y la trivialización una “reconfiguración del miedo”. Ensaya una *filosofía zombie*: “se trata de autorizar al z como concepto, como metáfora desde donde entender el contorno mediatizado que nos rodea: desequilibrios financieros, pasiones reducidas al pastiche de su expresión hiperreal, modelos de pensamiento afianzados por el poder y consolidados en la puesta en práctica de la maquinaria capitalista” (2011, 12). Un artículo de Enrique Lynch (Revista *Ñ*, 29/3/14, 15) percibe en la liquidación masiva de zombies fílmicos “su eficacia al remedar el deseo del psicópata, mejor dicho, su goce”. El

Jason y Freddy, suplidos por el crecimiento del z personaje. Jason, sí, es un resucitado, pero sabe demasiado lo que hace. Ergo, el asesino serial monstruo, y su rareza, su cinismo y hasta su humor, impenetrable a las balas algunas veces, de faz (o máscara) repulsiva y resentido, pierde su impacto emocional. Como se sabe, al reproducirse el éxito, el monstruo se torna, si no efusivo, previsible, en cada sesión más gracioso, y se parcializa poco a poco su competencia para asustarnos. La serie *Scary movie* de los hermanos Wayans llega a la fatiga como sus parodiados: cuando a los monstruos se les extinguen las municiones, o los navajazos, podemos tabular sus lugares comunes. A veces ni el miedo vence al ridículo, dice el historietista Robin Wood. El *z-style* lo reemplaza con amplitud, pues no hay uno sino muchísimos asesinos vagando a toda hora sin rumbo, llenando los espacios físicos de la cuadra (y del cuadro), y todos los momentos de la vida social le son propicios, no sólo la cabaña junto al lago, la casa abandonada, las *scream queens* y su aspecto de *playmates,* la madriguera del reducto lejos de la civilización en el cual los imberbes lascivos vacacionan para desatar la parranda.

En resumen, enmendamos: el z *no* es un género de terror porque la multitud no asusta, asusta el individuo, el *serial killer* demoníaco-inhumano o el indecidible Jason-Freddy que asalta y mata infundadamente, la chica que poseyó el diablo, la presencia de lo innombrable en la aparentemente autorregulada vida del mercado y los derechos adquiridos. El terror es conservador y explica que las rubias opulentas sean privilegiadas del primer hachazo: como manda la ética agustiniana el mal no está en el plan del Creador salvo como correctivo ya previsto en la omnisciencia divina, el mismo *Devil* acata órdenes justicieras del Dios que, por sí mismo, se abstiene o excusa de operar de ejecutor en su ilímite benignidad.

Vintage del género (más) biopolítico

"El más proletario de los mitos del género fantástico" (Curubeto: 1996, 382), tiene fuentes plebeyas, Haití, la isla que se atrevió a empardar la Declaración del Hombre y el Ciudadano de la Revolución Francesa a los esclavos negros, y le costó vivir dos siglos al margen, castigo vindicatorio del imperialismo humillado. De ahí la antropofagia que se le atribuye, por reduccionismo occidental, a los africanos o a algunas tribus amazónicas, la privación de sutilezas racionales o, directamente, el vaciamiento de toda noción conceptual, y la anonimia-anomia de las masas. No hay un Rey de los Z; sin conducción ni orden, pueden ambular de día o de noche. Un *comandante* z-nazi (*Dead snow,* o *Død snø* 1 y 2, del noruego Tommy Wirkola; y algo

film-z (y no sólo él) duplica la irresistible tentación del *videoplayer* en primera persona y tiempo real, sólo que éste no interactúa con la pantalla.

parecido en ***The 4th Reich*, de Shaun Robert Smith: 2016)** a la cabeza de soldados alemanes muertos en la Segunda Guerra y resurrectos décadas después, no picados por ningún virus, es tal disparate que, de hecho, la película se tuerce al dial comedia.[3] Las primeras cintas los saca de las tumbas en horario nocturno, hasta la llegada de George Romero que sepulta a los *cientifilocos* y la hechicería; se mueren (*de nuevo*) del escopetazo en los sesos, justo el sitio rescindido, el ser consciente. No obstante su bautismo insular se los encuentra en las grandes ciudades —cárcel mortífera de los sanos—, y si salen de cementerios suburbanos enseguida orientan sus fechorías hacia los rascacielos. Brotaron de la soledad caribeña y trashuman sin visa a las megalópolis del país riquísimo, como revancha socio-histórica de los pobres de toda pobreza.

El vampirismo es centroeuropeo, nevado de frío, inaccesible y montañoso y se debe *ir hacia* él, casi en plan turístico, y, de talante gótico-romántico, lo envuelve la neblina del amor imposible, y el crimen codificado bajo las leyes burguesas que el noble hematófago trasgrede juzgándolas inapropiadas a su antigua indemnidad estamentaria. El zombismo es tropical, americano, tercermundista, solar y popular, la justicia lírica de los vencidos, no obstante se haya apurado a digerirlo el *establishment* cinematográfico. Nativo del vudú negro, no corresponde a las tradiciones imperiales y sí a las coloniales. Lo veremos *desde* los nuevos dominantes, la pequeña burguesía cuyo pasar apacible aparece de improviso interrumpido por otros pequeñoburgueses infestados y multirraciales. Del temor al Padre (Drácula) vamos a la monomanía hacia el vecino z de la esquina, el temor al hermano, inhábil para enamorarse, prehumano (o poshumano), indetenible y refractario a cualquier razonamiento o intento de persuasión. Si el *draculismo* agasaja a la Europa licántropa de la explotación del siervo, a la metafórica larga noche del medioevo que la Luz de la Ilustración encandiló, el *zombismo*, a pesar de su contexto industrial (o pos industrial), retrocede a lo más primitivo del hipotálamo cultural, al reptil interior que anida dentro, o *debajo*, de nuestras civilizadas sociedades. Algo le queda del vampirismo al zombismo, como el tarascón transmisivo, vertiente del colmillo en el cuello, pero son los compuestos moleculares, las drogas inyectables, los virus, esos Frankensteins de la tecnología,

[3] En 1981 el director francés *low cost* Jean Rollin filmó *Le lac du morts vivants* (o *Zombie lake* para su estreno inglés) que repetía la vuelta a la vida de nazis ejecutados y arrojados al lago de una aldea francesa por los maquis durante la *résistance*. Cometió inadvertencias rayanas en la ridiculez, como los alemanes disparando con metralleta a lejanos planeadores, el séquito del Mayor (Howard Vernon) yendo a una emboscada de la cual ya está informado, los soldados que bajan de los blindados y caminan en vez de seguir protegidos, o los partisanos que arrojan los cadáveres al agua —tan magro el cauce, ni siquiera se hunden, se *apoyan* en él. Los desnudos femeninos sobre el *lac maudit* se ven forzados, pero al estilo de los cines italiano y español de los 70, se une sexo y terror con fines de financiación y audiencia adolescente. Curubeto la considera la *peor* película z jamás filmada (1996: 389). En lo sucesivo Rollin se dedicará al *porno soft.* La novena temporada de *The walking dead* introduce a los *whisperers* o murmuradores, que conduce una zombie inteligente (Samantha Morton), pero tal aditivo, claro, los vuelve *otra* cosa.

los verdaderos propulsores. La modernidad se muerde la cola y se derrumban los sueños del progresismo iluminista, entre ellos, que la ciencia habrá de maximizar la vida —nunca devolvernos de la muerte en el envase de seres prehumanos.[4] La ciencia nos prometía ser *supermen* y nos retrotrajo (nos *reprogramó*) al serpentario.

El z-film cuestiona el orden establecido, lo destruye en horas para desocultar su mera apariencia de paz y consumo. Campea el concepto del *unheimlich* freudiano, lo siniestro clandestino que debió permanecer así y se ha manifestado,[5] Lo siniestro-z es un hecho humano, "nada más aterrador que un ser humano siniestro para un ser humano, porque es un ser familiar que se vuelve extraño; como la naturaleza, distinta, extraña, desconocida y aplastante" (Estrada Mora, 1992: 66). Lo cotidiano vuelto ominoso del z, asesino proliferante anonimizado, está en matar para alimentarse, no por maldad o como comisionado de Dios, perdió la inteligencia —lo inalienable personal— pero no la teleología, y aún canibalístico carece de culpa aunque no de violencia. Monstruo pre-sapiens o tribal, no reside en el invasor alienígena-bárbaro ni, del otro extremo, en el robot sin sentires ni entendimiento propio: el z está en el medio del puente, sucede hoy, fruto de un viral fuera del microscopio, un experimento de defensa malogrado de la CIA, trasmisible vía sanguínea —se pasa del *Lázaro* místico *ex muerto* al hombre cualquiera *ex vivo* transformado, del *muerto-vivo* al *vivo-muerto*. Encierra en sí otra metáfora, la del *paradigma inmunitario* que se muerde la cola y extrema la paranoia a la sociedad de la prevención vitalicia, terminando igualmente en calamidad masiva; abarca la idea de intrusión universal acechante sobre el *cuerpo*, la polución microbiana*:* "lo que hoy asusta no es la contaminación en cuanto

4 La novela de Bram Stoker (1897) fácilmente puede ser interpretada como "símbolo colectivo de un poder que debe derrumbarse por el peso de su excesivo y antinatural autoritarismo" (Bajarlía: 1992, 59), "o más simplemente, del autoritarismo del imperio" británico (ídem, 23) y la succión política de los recursos mundiales vía colonialismo. No sabemos si fue operativo para la redacción del texto, dado el origen irlandés del novelista. La peste, a su vez, es una *proyección vampírica*, una metonimia de la sangre como foco de infección (87) y en el descendiente *pobre* e irracional, el zombie, también actúa como vehículo de *otro* contagio—el que que produce la masa en acción. Stoker murió de sífilis en 1912 y Francis Coppola se hizo cargo de la herencia en su film *Bram Stoker´s Dracula* (1992): "en sus escritos aparece un conflicto moral, de la enfermedad venérea como castigo al pecado" y la oblicuidad de la epidemia del SIDA al momento de la producción (Bajarlía: 117), más el aspecto religioso de la sangre sacramental, redentora en la relación del hombre con Dios. Frente a este análisis, es expreso el *ateísmo* del z, propio de la sociedad posindustrial y laica.

5 Freud (texto de 1919) revisa las definiciones de diccionario y las citaciones literarias del concepto; la que trascribimos —lo clandestino manifiesto—es de Schelling (Freud, 1992: 224) y se opone a *heimlich* (y sus dos sentidos, familiar y confortable junto a oculto e impenetrable y cerrado a la investigación, 226). El fantasma del ser privado de ojos (*sin* ojos, no ciego) tal como lo analiza Freud en *El hombre de arena* (*Der Sandmann*) de E.T.A. Hoffmann, símbolo de la angustia de la castración, también armoniza con ciertas caracterizaciones físicas del z filmado: los ojos transparentes y la desaparición de los instintos sexuales (230-1). "Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo", decide Trías (2001, 36). "Al mostrar a los zombis literalmente como cadáveres andantes, las películas de muertos vivientes cuentan con un personaje en el que confluyen la visión ominosa entre lo familiar y lo desconocido" (Del Olmo: 2012, 81).

tal…. sino su ramificación descontrolada e incontenible por todos los ganglios productivos de la vida" (Esposito: 2009, 11).[6]

El gran re-creador que convierte al film-z en alegoría social es George Romero. La síntesis del tesista Oliver Marroig (2016: 62) exime de mayor comentario: "los conflictos raciales y la lucha por los derechos civiles en la Norteamérica los años 60 (en *Night of the Living Dead*: 1968), criticar la cultura del consumismo (*Dawn of the Dead:* 1978), la administración liberal, así como la inhumanidad de la ciencia y el militarismo (*Day of the Dead:* 1985), y ya dentro de un contexto post-11S, la política exterior de los Estados Unidos y la gestión George W. Bush al mando de la Casa Blanca (*Land of the Dead:* 2005), el papel de los medios de comunicación en una sociedad hipertecnológica (*Diary of the Dead:* 2007), el enquistamiento de los conflictos que lleva a un callejón sin salida (*Survival of the Dead:* 2009)". A lo que debiera agregarse el comic *Empire of the Dead* (Romero guionista: 2014-5) donde los vampiros, clase alta en una New York futurista, oprimen a humanos y z por igual y se augura una unión entre explotados para la revuelta social final. Más discutible parece la hipótesis del z como *poshumano* en cuanto a superación del binarismo cartesiano mente/cuerpo (muerto/vivo), porque "lo humano convive al mismo nivel con agentes no humanos" (56), "el zombi rompe esa brecha y permite hacer *tabula rasa* en la concepción del hombre, y llevarle a la condición posthumana a través de la progresión que marca Romero en sus películas" (57). Si puede apreciarse un dato *poshum* es algo destacado no tanto en el cineasta como en otros: el z como efecto marrado de la experimentación tecnológica, que retrocedió al humano a lo precognitivo. Romero es un artista *moderno* en sentido lato, un *radical* fenomenalmente crítico, y la progresiva marcha del z a su autodominio quiere simbolizar la condición de las minorías etno-políticas y su cercanía a los *normales-normalizados*, al cabo singlando en la misma marea de inequidad social.

6 "Ya sea asediado el cuerpo de un individuo por una enfermedad propagada; el cuerpo político por una intromisión violenta (el terrorismo); o el cuerpo electrónico por parte de un mensaje aberrante (los virus informáticos), lo que permanece invariado es el lugar en el que se sitúa la amenaza, que es siempre el de la frontera entre el interior y el exterior, lo propio y lo extraño, lo individual y lo común…. Lo que antes era sano, seguro, idéntico a sí mismo, ahora está expuesto a una contaminación que lo pone en riesgo de ser devastado", dice Esposito (2009, 10) y cita a René Girard (*La violence et le sacré:* 1972): "En tanto los hombres gocen de la tranquilidad y la seguridad, la sangre no se ve. Apenas se desencadena la violencia, la sangre se hace visible: empieza a correr y ya no se la puede parar, se infiltra por todas partes, se esparce y se expande de manera desordenada. Su fluidez hace concreto el carácter contagioso de la violencia" (57).

Algunos ejemplares listos para consumir

No se puede formalizar un inventario exhaustivo en el límite de una ponencia: nos ceñimos a pocos y arbitrarios nombres y direcciones, a fin de abundar sin explayarse.

Los muertos, en el continente, resucitan, y si hay intervención científica, se murmura el esoterismo fáustico, el pacto con el diablo *detrás* de la ciencia incompetente, y por otro lado el subyacente canibalismo, el *debajo* que alucina a los europeos, tan cerca de África. Los largometrajes más respetables de España los firman Jorge Grau **(*No profanar el sueño de los muertos,*** 1974) y el gallego Amando de Ossorio (la ***Tetralogía Templaria: 1972-5)*** Los italianos facturan el *spaghetti terror*—actores de apellido anglizado, sucesos localizados en Nueva York, seudónimos yanquis, *pin-ups* espigadas y demasiado rubias, cierres todavía lejos de llegar a la necrosis mundial. El z América torna a la vida bajo explanación química o atómica en los primeros filmes, después por un virus y el biotaller a cargo de corporaciones, finalmente se amplía el cuadro a la peste y a la mayor precisión psicológica en el grupo de perseguidos-contraatacantes, menos campo y más ciudad, carretera en vez de caserones abandonados —lo propio del film-z europeo. la genealogía oriunda del castillo. Lucio Fulci (*Zombie 2,* también nombrada *Zombie Flesh-Eaters*: *1979)* y Pupi Avati (*Zeder*: 1983) tuvieron algo que decir al respecto. Menor, Marino Girolami, filma ***Zombi holocausto* (1980)** ya en Estados Unidos y con el *nickname* de Frank Martin.

La *masterpiece* de la Comunidad Europea se nomina con la sílaba de un grabador, *Rec,* y la dirigen los catalanes Jaume Balagueró y Paco Plaza (2007). Se inicia como un programa de tv nocturno en tiempo real, cámara al hombro y reportera testimonial y simpática decidida a registrar la jornada de los bomberos de Cataluña. Hasta que un llamado rutinario se despeña en la carnicería z, los inquilinos de un inmueble convertidos uno a uno en asesinos de ojos blanquecinos. El *realismo* propio del *found footage* o falso documental, vuelto ejemplo gracias a *The Blair Witch Project*, esta suerte de *videogame* al revés —no se mata z, se huye de ellos y la nerviosidad *natural* de la protagonista fácilmente rebasa hacia el plateísta—y un final indeciso, confluyen a hacer de *Rec* una de las mejores películas sobre zombies, de cualquier origen.[7]

7 *El proyecto Blair Witch* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez: 1999) renueva el cine de terror, casi anquilosado, en un audaz (y muy económico) planteo de falso documental, sin actores estrella, máscaras, sangre o efectos, y llamado a tener una larga descendencia: unos jóvenes mochileros se internan en un bosque para realizar un campamento filmado y una serie de sucesos inexplicables los horrorizan, pero vemos *desde este lado* menos de lo visto por ellos. *Paranormal activity* (Oren Peli: 2007 y siguientes), la zombística *Quarantine* (John Erick

La inglesa *Shawn of the dead* o ***Zombies party*****,** de Edgar Wright (2004), se diría que clausura el estereotipo en modo parodia-tributo: lo que se realice a continuación queda relegado a mímesis. El regocijo de violencia se aúna a la crítica cultural, y el *héroe* inopinado (Simon Pegg, coautor) se presenta no demasiado diferente a los insomnes asesinos, poco agraciado, bobalicón, lento para el trabajo, ocioso como novio y con un amigote parásito **(**Nick Frost), gordo y sólo atento a la *play.* Lo sigue una corte de los milagros, hacia el pub que será reclusión y baluarte. Cuando lo vemos desperezarse, en una toma ascendente de los pies a la cabeza, comprobamos qué cerca está el londinense medio de equipararse al zombie, y más su compañero de aventuras Frost, de hecho mordisqueado al final pero apto para seguir digitando el joystick. De nuevo, cierra el noticiero, que, pasada la peste, explica la utilización de los z, domesticados, en faenas laborales, jornaleros gratuitos de la ciudad *normalizada.* "Zom-rom-com" la caratula Anne Bielson, o sea, *zombie-romance-comedia,* y "perfect balance of gags and gore". La *zomedia* o comedia zombie sucede al evidenciarse la jocosidad de lo deforme y maléfico cuando se vulgariza y genera habituación; ***Zombieland*** (*Tierra de zombies:* **Ruben Fleischer, 2009)** podría ser su prototipo americano.

Con Guerra mundial Z (2013), el virus ataca y una sola dentellada transforma al ciudadano en z en doce segundos, y a correr. *World war Z* del bávaro Marc Forster arranca en New York, y el fenómeno se repite en otras ciudades, hasta el orbe. El héroe no es un ex agente de la CIA o el FBI sino de la ONU, Brad Pitt-Gerry Lane, en viaje de placer junto a su familia en una avenida, que la turba humanoide irrumpe, y sólo el plomo encefálico puede parar. La película consta del nervio exigible: acción masiva, suspenso, mucha sangre y despliegue de efectos, pero, a pesar del gasto, no rompe el molde, o sea, no deja de ser un *zombie film* convencional a escala mayestática**.** Pitt, ya maduro para galán pero aún competente para héroe, hospeda a su esposa e hijas en un buque de refugiados y sale comisionado en busca de explanadas liberadas, o bien, un remoto antídoto. Le cuentan sobre Jerusalén tras las murallas de contención, pero los zombies se apilan en pirámide y se arrojan a miríadas, contagiándola a mordiscos. Luego se trepa a un avión bielorruso y de nuevo un pestilente de la segunda clase (¿por qué *no* uno de primera?) envenena velozmente al pasaje y Lane lo *libera* mediante una granada que abre un boquete y

Dowdle: 2008) y la ciencia ficción de *Cloverfield* (Matt Reeves: 2008), y su coincidencia temporal, demuestran el abrazo de una moda y su súbito declive vía repetición. Las secuelas de *Rec* (2009, 2012 *Génesis,* 2014 *Apocalipsis*) remedan desde sus nombres el formato *Resident Evil.* A la europea, *Rec* visibiliza en el inquilinato el crisol inmigratorio, que en USA lo conforman *nativos* de origen *racial* diverso: bomberos y periodista españoles, una familia japonesa, un veterinario nórdico, un vecino maduro de acento sudamericano, y recortes de periódico acerca de una niña portuguesa acusada de "posesión satánica".

echa al vacío a todos. La clave del *módulo zombie* se basamenta en trocar las crueldades más ásperas en anticrímenes, en cuanto los bípedos se animalizan, y simplificar el genocidio *por goteo*—sin campos: se mata de a uno, estallándolos, quemándolos, etc. —como solución inexcusable a fin de salvar *algo*. Recordemos, antes la botadura fue de la bomba atómica sobre civiles japoneses y se sostuvo que habría sido peor continuar la *world war*. Estos *z* se multiplican ante nuestros ojos, *des-concientes* y famélicos, y desaparece la piedad junto con su *identidad*. "Perdí a mi hijo en Roma a manos de lo que recién era mi mujer", sintetiza un médico durante la fase última, y un ex CIA, David Morse, cuenta cómo los coreanos del norte (comunistas, claro) hallaron la salida: arrancarle la dentadura, previsores, a su población *entera:* la única dictadura que USA reconoce como tal debía manejar las soluciones más efectivas y menos piadosas. Las pasiones americanas —paranoia e histeria—se desbocan: cada lugar ileso inmediatamente se revela falaz. *WWZ* tiene el mérito de *mostrar* la globalización del miedo, o cómo se puede globalizar una plaga, donde un *crackdown* bursátil ocasiona un revuelco escalonado en segundos. Alusión de trazo grueso, la secuencia de títulos pasa documentales de fieras predadoras ingiriéndose a sus presas indefensas.[8]

Del 2009 es Zombies of mass destruction, desde el título una sátira contra la cultura que crea, y luego destruye, zombies, y las célebres "armas de destrucción masiva" que no atesoraba Saddam Hussein en Irak y justificativo para la intervención de 2003. El comienzo macabro no hace prever el grotesco subsiguiente. Una piscina que se enrojece lentamente y un ciego que tropieza con el cadáver de un negro anteceden al título, y sigue la comedia política. Una familia de pueblo tradicionalista ("yo no voto por esos maricas —los demócratas"); Frida, chica de aspecto semítico a la que insisten en creer iraquí, pero "soy americana y mi padre es iraní"; los novios homo que cenarán con la madre de uno de ellos y le dirá la verdad sobre su identidad, ("mi primer novio fue a un campamento para ser reeducado y volvió hecho un zombie"), pero la mujer fue mordida y los ataca, lo que obliga al improbable yerno a atravesarla con una *jabalina: "así*

8 Algún inverosímil se cuela; hasta en fantasías tan irreales se nos debe coherencia. Lane, Héroe-Americano-Redentor-General, adopta vacunar a los todavía sanos con *otras* patologías, pues observó en Israel que los z no mordían a los enfermos. De qué manera los antropófagos intuyen eso previo hincar los dientes, y cómo harán los infectados ex profeso por las enfermedades para curarse de ellas, lo ignoramos, y antes de que lo pensemos, el film finaliza. Sin secuela aún, Lane jura que no descansaremos tranquilos, y rubrica: "La guerra acaba de empezar". Pissarro escribe una sintética conclusión: "Se pasó de la magia a la ciencia, del vudú a la tecnología. Si el siglo XX comienza con *White zombie*, con sus jugueteos colonialistas de amos y esclavos, acaba en *Resident Evil* y sus secuelas, donde la responsabilidad de la resurrección masiva de cadáveres recae en una corporación global. Tres saltos: de la hechicería al secreto militar (y de éste) a la conspiración corporativa…. Las mejores historias de z son sombrías más que aterradoras, no acaban con una cura milagrosa, con una solución a último momento, con los protagonistas a salvo en una nueva tierra prometida. El orden no se restaura. Quizás porque no hay ningún orden que restaurar" (22/10/11, 37).

reaccionó mi papá (luego de decírselo)". El virus pulula y siempre nos enteramos vía televisión. Un fundamentalista mahometano anticipa una ofensiva y un granjero fascista secuestra a Frida. El alcalde mismo recibe una dentellada y el pastor clama "¡Tenemos al z más grande de la historia de nuestro lado, Jesucristo!".

Sinteticemos. *Homo Zombie.*

Cuando no haya más espacio en el infierno
Los muertos volverán a caminar por la Tierra.

Romero: *Dawn of the Dead*

Lo antedicho perfila esta sinopsis de caracteres:

- ✓ *Comando involuntario de sobrevivientes*, a su vez volcados en asesinos des-piadados (y masivos) de z. Recluidos, sólo ensayan una moral: matar o asumirse z y ser matados por sus propios compañeros. Sobrevivir "significa desarrollar una imagen del mundo centrada en el yo" (Beck: 1998, 172).
- ✓ *Monstruo masivo*. Sólo a través de la indumentaria es posible reconocer al humano que hubo. Sorprendido por el tarascón fatídico el simple peatón se hace z y pasa de animal industrial a cazador-predador. El contra-darwinismo, el repliegue en cuatro patas de la evolución.
- ✓ *Autoparodia*: un hipotexto fílmico previo del que no se conoce (casi) un creador primero, pero todos se copian entre sí y suman algo más. Es el único tipo que no se toma *del todo* en serio, como si existiera la presciencia de que podría ser la descompostura última del terror en el cine.
- ✓ *Humor y política*: el precipitado obvio; al no haber un enemigo único y carecer de conciencia se favorecen los *oneliners* humorísticos, la convocatoria de los asuntos públicos, la crítica a la sociedad y sus alienantes.
- ✓ *Cine catástrofe del tardocapitalismo*. El film-z se pone de moda después de *Titanic* (1997), quizás el estertor del cine *catastrophe* a escala gigantista. No existe terror más seductor que el hormiguero humano pateado, *amoral* —el *inmoral* viola una ley que conoce, pero el z ya no la distingue ni piensa—sin respeto por la vida, egoísta y cegato en sus fines: metáfora-hipérbole del capitalismo crepuscular. Si hubiera un jeque pensante de los z, sería un acróbata de las finanzas o un mago rapaz de las hipotecas *sub-prime*.

- ✓ La dialéctica campo-ciudad, camino desértico y peligroso-autopista con autos sin conductor, y de fondo, en todos los espacios, la voz de la radio o la televisión actualizando información, retransmitiendo edictos de toques de queda, y restricciones a las libertades revestidas de recomendación —son otros tantos *topoi*. Un paraíso lejano exento de zombies consuela de una agorafobia donde el aire libre se ha viciado con el servilismo de la inminencia. La nueva Edad Media que profetizaba el abismo de clases del neoliberalismo se adelanta en plano general.

El nomadismo, caracterizador de la vida posmoderna —la movilidad del trabajo, del consumo, o, el peor de todos, el provocado por las desigualdades económicas (Maffesoli: 2005, 29) pasa de lo cotidiano a la pesadilla en el z film como metonimia de un mundo inseguro: de la errancia, frontis actual de la fugacidad humana (íd., 37), al *tráns-fugo*, que deja las pocas certezas conquistadas y consolidadas —la propiedad, la libertad, probablemente la vida—y se lanza al camino, sin nada hacia delante, evacuado de la ciudad, migrante. El hombre sedentario del realismo y la modernidad, que a lo sumo se aventuraba de la provincia a la urbe, se invierte, deserta de las ciudades implotadas, y lo *per-sigue* el z, encarnación de su paranoia: algo de él es fácil encontrar en ese Otro invasor de piel parda que sube a los Estados Unidos o Europa, de inaprehensible lenguaje, subversiva creencia religiosa, andrajoso y náufrago, y del cual sería mejor huir. Rita Segato no en vano unifica el contexto de la frontera con la *fuga zombie*, o el "fetichismo del norte como reino de las mercancías, aplicado sobre psiquismos que fluctúan en el vacío del ser, a partir de las falencias múltiples de sus lazos de arraigo", los migrantes, "adheridos como por electricidad a la cerca de barrotes metálicos que divide los dos mundos: los zombies de la filmografía reciente los replican adecuadamente. Seres desgajados, solos, sin sangre propia, que se alimentan de la vitalidad imaginada de los habitantes del mundo de las cosas" (2018, 30).[9]

9 Maffesoli elogia el ilustre pasado civilizatorio nómade: "al trastornar el orden establecido de las cosas y de las personas, se vuelve expresión de un sueño inmemorial que el embrutecimiento de lo instituido, el cinismo económico, la reificación social o el conformismo intelectual no llegan jamás a ocultar totalmente (41), y que "al saber escapar de la esclerosis institucional, puede ser eminentemente constructor" (2005: 61), dinamismo cultural propio del bárbaro, conturbando la quietud del sedentario (44); está en el cruzado noble junto al semiproletariado rural (50), y su forma paroxística de vagabundo en el goliardo "intelectual inconforme, lúbrico"(51), que Braudel relacionaba con el flujo de intercambios, "elemento básico de toda sociedad" (59) y en la bohemia del siglo XIX (65); "especie de *regressio ad uterum* que, de manera más o menos consciente, permea a cada individuo" (69) implica "formas de solidaridad concretas" (71), al correlacionarse en su común situación de intemperie y "hace caso omiso de las fronteras (nacionales, civiles, ideológicas, religiosas) para vivir algo universal, valores humanistas" (74-5). El *nómade apocalíptico* del zombismo —de ambos lados, perseguidores y perseguidos— podría representar por la negativa el sueño libertario de Maffesoli pues no se abandona de propia voluntad. García Canclini descree del nomadismo como "condición humana universal: sólo el 3% de la población vive fuera de sus países" (2014: 33). Al revés, el mundo entero es un lugar extraño y "no hay dónde irse", "lo normal no sería preguntar *de dónde es usted* sino *de dónde viene y adónde va"* (54). Rolnik habla del *self-nómada*, "los cuerpos

El protagonista final del z film es el paisaje, fluctuante entre el perfil a veces sólo mencionado de una ciudad objetiva, y los *no-lieux* circundantes, como si el anonimato del z rebosara al espacio: "lugares del tránsito y la comunicación, su vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación y el consumo" (Augé: 2003, 101), "redundantes y demasiado llenos, saturados de seres humanos" (102-3). El sujeto errático no tiene fronteras y, por lo tanto, tampoco color local, ni historia (o pasado), devenido en ruinas su universo que, como tal, carece de *propi-edad*. Augé cuantifica ese *landscape* global, el de las cadenas hoteleras alrededor de los aeropuertos, a su vez nudos de autopistas y vías férreas; dentro, las mismas salas de espera, agencias de viajes y bancos, televisores en cada sector: afuera, aparcamientos y estaciones de servicio. Copia sin original, la locación despersonalizada llama la atención de otra más holgada y adyacente: la ciudad misma, que sin su gente se vuelve irreconocible, pero también lo era con ella. Las Vegas, cuya urbanística se salpica de imitaciones de los monumentos artísticos, en *Resident Evil* los cubre la arena del desierto —nada más sin identidad—y sus hierros sirven para huir de la embestida de los z. La apelación a la ciudad-casino de Nevada y su Historia Monumentalista *fake* y redundante a escala americana produce una bisemia: el mundo del dólar prevalente en su propia orgía de casino junto a los símbolos, falseados, del Hombre que llegó hasta allí, pulverizados todos bajo el *subhombre* supuestamente dejado atrás por la cultura. Imposible no citar el clásico posmo de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas* (1977, 2011) y su descubrimiento de alta y baja cultura casadas en la cultura de masas anonadante, destruidas en *Resident* por esas mismas masas anonadadas.

El zombie representa la *resurrección*, el *renacido* e *insurrecto*, y su mutuo *feed back*. Convengamos que también se parecen a los z los antimotines, esos acorazados con escudo transparente, garrote y gas pimienta, diferenciados entre sí por la variabilidad idiomática de la palabra *policía*. Al poder lo aterroriza la marcha de los *reprimidos* y su multicolor conato de caos contra el orden del achicamiento económico, y unos y otros se acusan bilateralmente de *z*. *Der gemeine Mann* (el *hombre común* de Freud), alumnos, menores, ancianas, oficinistas,

tienden a ser creados sólo en base a imágenes de los mundos listos-para-usar (cultura *prêt-à-porter*) propuestos por el capital al reactivar la ilusión de una unidad individual, y aún mutante, alimentada por el sueño de un día tener el privilegio de por fin ser admitido en los lujuriosos banquetes virtuales compartidos por los seres mediáticos VIP, que pueblan estos glamorosos mundo-imagen" (2013: 14); el *homo zombie* es "como los nómadas que saben que tienen que crear un nuevo territorio cada vez que la vida lo indica como condición para mantener su procesualidad" (íd.: 7).

obreros, chalecos amarillos o pasamontañas, indeterminados y sin cara, el Pueblo evocado y raramente convocado, enfilan a tener su Bastilla y cenarse al sistema cuando éste acariciaba que aceptarían la *servitude volontaire* de la explotación razonable, el puesto insignificante, la pura negatividad. Brutalizados, crean un género y ascienden al poder, inderrotados eternos gracias a su reproducción bíblica de corderos contra leones: triunfo del nadie promedio, *ersatz* del individualismo, *pitecantropus* ganando la pulseada de la Historia al *sapiens*.

"No hay conmiseración hacia ellos, no los asiste ningún derecho" (Corinfeld: 2013, 37). Nada ilustra mejor al *homo sacer*, ese sujeto "consagrado a la divinidad", augusto o venerable, y de pronto, según la etimología "consagrado a los dioses infernales, maldito, execrable" (Diccionario *Vox*: 1979, 447) quien siempre ocupó el lugar del desechable en las sociedades cristianas, y convertido en una *banda* inconexa pero activa, ha quedado *a-bando-nada*, fuera y debajo de las clases, un *subclasado* que alguna vez fue alguien, el *banned man*, o *bandito*, "excluido y a la vez libre y abierto a todos" (Agamben: 2006, 44): *uccedibile* o eliminable "sin consecuencia jurídica alguna, sin cometer homicidio" (244), el *paria* intocable del hinduismo, el impuro o *tabú* de la cultura haitiana. Su vida es una *nuda vita*, desnuda, no está vivo y no pertenece aún al mundo de los muertos, el *neomort* o *faux vivant*, asimilable al comatoso y su "estatuto legal de cadáver, un ser intermedio entre el hombre y el animal" (208-9). Para ellos la política se transporta a biopolítica, y las distinciones derecha/izquierda, liberalismo/ totalitarismo, privado/público "pierden su claridad e inteligibilidad y entran en una zona de indeterminación" (155), se pasa a un *nomos* soberano indiferente entre violencia y derecho, "el umbral en que la violencia se hace derecho" y al revés (47) y comienza a excluirse, y luego a exterminarse sin culpa ni ley a quienes dejaron la humanidad y amenazan el "cuerpo popular", o *Volkskörper*, como se probó con los judíos, "policía (*Polizei*) y política (*Politik*), motivos eugenésicos y motivos ideológicos, cuidado de la salud y lucha contra el enemigo, se hacen absolutamente indiscernibles" (186). Va de suyo la identificación del *banido* (contra el cual se dictan *bandos*, está *en banda* como decimos vulgarmente, y forma parte de una *banda*) con el hombre-lobo (*wargus, loup-garou*), "ni hombre ni bestia feroz" (136-7) en la germanidad y el reino franco.

En definitiva, contraevolutivo, pasamos del hombre *sin atributos* de Musil al *unidimensional* de Marcuse y finalmente al *homo sacer* agambeneano y su traslación cinematográfica, o *zombie.*

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos. 2ª reimpresión.

Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa. 5ª reimpr.

Bajarlía, Juan-Jacobo (1992). *Drácula, el vampirismo y Bram Stoker*. Buenos Aires: Almagesto.Billson, Ann. "**10 best zombie** films **of all time"** 21 de junio de 2013. Disponible en línea: «www.telegraph.co.uk». 14/12/2018.

Curubeto, Diego (1996). *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia.* Buenos Aires: Sudamericana.

Del Olmo, Alex "El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea" Universidad Ramón Llull: 2012. Disponible en línea: « www.tesisenred.net» [Consultado el 28 de marzo de 2019]

Esposito, Roberto: *Immunitas. Protección y negación de la vida.* Buenos Aires: Amorrortu, 2009. 1º reimp.

Estrada Mora, Olga C.: "Lo estético y lo siniestro" En *Filosofía* (Universidad de Costa Rica). XXX: 71, 1992. 63-71.

Fernández Gonzalo, Jorge (2011). *Filosofía zombie.* Barcelona: Anagrama.

Fernández Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos.* Barcelona: Gedisa.

Freud, Sigmund: "Lo ominoso". En *Obras Completas,* Tomo CVII (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 215-251. 3º reimp.

García Canclini, Néstor (2014). *El mundo entero como lugar extraño.* Barcelona: Gedisa.

Jáuregui Esquibela, Iñigo (2014). "La distopía zombi: síntoma, representación y espectáculo". En Fernández Guerrero, Olaya & Milagro Pinto, Alba (eds.). *¿El fin de la razón? I Jornada de Filosofía SOFIRA.* Logroño: Universidad de la Rioja, 129-148.

Korinfeld, Daniel (2013). "Nosotros los zombies". En *Página/12,* 7/12/2013, 36-7.

Lynch, Enrique. "Matando zombies a garrotazos". *Revista Ñ,* 548; 29/3/14, 15.

Maffesoli, Michel (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos.* México: FCE. 1ª reimpresión.

Oliver Marroig, José Antonio. *Empire of the Dead. Análisis y evolución del género de zombis en George A. Romero.* Universitat des ils Balears: 2016. Disponible en línea: «www.repositori.uib.es» [Consultado el 20 de mayo de 2019].

Palacios, Jesús (2010). *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*. Madrid: Valdemar.

Pissarro, Marcelo. “Horrores en tierras baldías”. En *Revista Ñ,* 421: 22/10/11: 37.

Rolnik, Suely. “Antropofagia zombi”. *Núcleo de Estudos da Subjetividade*, 2005 Disponible en línea: «www.pucsp.br» [Consultado el 27 de junio de 2016].

Trías, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona, Ariel, 3º edición.

Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven (2011). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.* Barcelona: Gustavo Gili. 8ª reimpresión. [1977]

Virilio, Paul (2011). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mujeres, miradas e íconos: un análisis de la cinematografía argentina

María Eugenia Díaz
mareudiaz@hotmail.com

Carolina Risé
juanasarabah@gmail.com

Corina Soliverez
csoliverez@yahoo.com.ar

Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura.
Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

El cine como dispositivo permite analizar procesos sociales, económicos, políticos, en donde se visibiliza un juego de relaciones discursivas y no discursivas, que portan sentidos de verdad (lo permitido, lo prohibido, lo bello, lo feo, entre otros). Estos se enmarcan en las fuerzas de los dichos de saber-poder de una época determinada. Por ello el presente trabajo se propone explorar al cine como un dispositivo que crea y recrea imaginarios sociales, entendido como el conjunto de significaciones por las cuales un colectivo se instituye como tal, construye los modos de sus relaciones sociales y delimita sus universos (Castoriadis, 2011). Para dar cuenta de esto se realizó un análisis de dos producciones cinematográficas argentinas, *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* (2017), dirigida por María Teresa Costantini; y *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016), dirigida por Lorena Muñoz. Estos films se centran en personajes protagónicos femeninos, ubicados en un contexto histórico, social, económico, cultural, étnico y político, y al mismo tiempo expresan "su ser individual íntimamente relacionado con su condición existencial, psicológica y moral, con sus aspiraciones y sus afectos, sus temores y su pasado, sus tendencias, sus amores, y sus odios, sus triunfos y fracasos, sus victorias y derrotas" (Pulecio Mariño, 2008). A modo de conclusión, entendemos al cine como *máquina para hacer ver*, donde podemos comprender desde una mirada crítica a éste como portador de cristalizaciones de sentido, mitos y creencias, y al mismo tiempo posibilitador de movimientos instituyentes.

Palabras clave: cine, imaginarios sociales, sujeto femenino.

Cine e Imaginarios Sociales

El «cine», constituye un campo de estudio donde, es posible analizar un entramado de sentidos y significaciones, que permiten elucidar procesos históricos, culturales, y figuraciones subjetivas en un tiempo y espacio determinados. El cine es entendido como un dispositivo que ha evolucionado desde el registro y documentación de lo cotidiano para el entretenimiento de la gente, hasta ser catalogado como arte y, en nuestros días, como una gran industria cultural que permea a todas las sociedades (Hoyos Ordoñez, 2009). Entre las producciones de mayor envergadura que crea y recrea la cultura, se ubica la cinematografía y su producción incesante de imaginarios. Cornelius Castoriadis (2011) introduce la concepción de imaginarios sociales, como el conjunto de significaciones por los cuales un colectivo se instituye como tal, construye los modos de sus relaciones sociales y delimita sus universos de sentido. Nuestra labor investigativa, apunta a desentrañar los pliegues y opacidades del imaginario social que el cine trasmite. El cual debe ser interpretado, ya que en ocasiones permanece oculto en las cristalizaciones que encarna, ya sea por medio de actos, expresiones, costumbres, diversas construcciones de situaciones o personajes que remiten a clichés y estereotipos y que constituyen el sentido común de un colectivo humano.

En los imaginarios fílmicos argentinos se ha podido elucidar un conjunto de metáforas, íconos, ideales, mitos y discursos, que atraviesan las lógicas de género en base a ordenamientos sociales que legitiman las diferencias naturales de los sexos en la cultura argentina. Se puede percibir que existe un exiguo protagonismo del sujeto femenino (Héritier, 1998) y una subordinación sexista en los roles sentimentales que desempeñan las mujeres, frente a los papeles que despliegan los varones en las ficciones de la cinematografía argentina. Por este motivo el presente trabajo se propone analizar dos obras cinematográficas que narran las biografías de dos mujeres que han sido íconos en un momento epocal, *Gilda "No me arrepiento de este amor"*, y "*Yo soy así, Tita de Buenos Aires".* Ambas mujeres apasionadas por la música, incursionan en espacios sociales tradicionalmente ocupados por hombres, luchan por su deseo y emancipación. Nuestro propósito es analizar la transformación de los personajes principales, Tita y Gilda, y los escenarios (familiar, laboral, histórico-social) en los que despliegan sus acciones, teniendo en cuenta las miradas de las diferentes realizadoras.

Gilda, No Me Arrepiento de Este Amor, es una propuesta cinematográfica argentina, dirigida por Lorena Muñoz, estrenada en el año 2016. Narra la vida artística de Miriam Alejandra Bianchi, la cantante de cumbia, conocida como Gilda.

Fue una de las cantantes más populares de Argentina y América Latina de los últimos años del siglo XX. Miriam Bianchi nació en la ciudad de Buenos Aires, era maestra jardinera, estaba casada y tenía dos hijos. Anhelaba hacer otra cosa con su vida y lo que verdaderamente le gustaba era cantar. Con sólo cinco años de carrera, murió en un accidente de tránsito el 7 de septiembre de 1996, y a partir de ese momento se convirtió no sólo en un referente indiscutido de la música tropical, sino en una santa popular a la que miles de personas le siguen rindiendo devoción.

La película comienza desde el sonido de periodistas relatando su accidente. Se escucha un tumulto de voces en *off* superpuestas. Luego la escena abre con la imagen del cajón, con una cámara baja ubicada adentro del auto fúnebre, desde donde se puede ver de fondo, separados por el reflejo en el vidrio empañado, de toda esa multitud acompañándola. Esta secuencia inicial se prolonga durante un par de minutos para poder contemplar el amor y dolor de los fans. Un recorte nostálgico: el cajón, el vidrio, la muerte, ahora sí una Gilda inalcanzable, ahora sí una Gilda eterna. En la escena siguiente aparece otro reflejo, que es la imagen en el espejo de Gilda en un guardapolvo que pareciera no reconocer. Se contraponen la masividad en la escena inicial y la quietud en el jardín de infantes, en ambos lados ella está en silencio, sola, triste, como muerta. Se muestra cierta infelicidad en su trabajo y en su hogar. Ante una casa oscura y rutinaria, flashbacks de ensueño, en el jardín soleado, en donde recuerda a su padre y el amor por la música.

Estos recuerdos aparecen como indicadores del deseo de volver a hacer música. A causa de esto, ella empieza a cambiar y el marido la percibe distinta, ella manifiesta: “quiero hacer algo mío” (aparte de cuidar las plantas y a sus hijos). Su deseo la conduce a presentarse a un aviso clasificado en donde se buscaba una solista para una banda y así comienza un viaje hacía su interior, en donde se adentra en el mundo de la cumbia y la industria de la bailanta. A partir de ese momento comienza su lucha por vencer la opresión que siente no solo por no ser acompañada en su deseo, sino que también deberá luchar contra la cultura patriarcal que la oprime, comenzando por su marido, su

madre e incluso sus hijos, hasta el ámbito de la movida tropical, en donde se visibiliza el lugar de objeto y subordinación del sujeto femenino.

La cumbia como género musical tiene su origen en Colombia. En nuestro país irrumpe en los años 60 pero alcanza su auge entre finales de la década del 80 y mediados de la del 90. Como sucede con cualquier fenómeno cultural, sostiene Miceli (2014) la difusión de un rasgo en un espacio simbólico no sigue las reglas lineales de la progresión física directa; la cumbia se extendió, en América, por los caminos que los procesos socioculturales habilitaron y en el ritmo que las tradiciones y la historia de la región permitieron. En el discurso de los medios masivos de comunicación se establece una categoría dominante "la bailanta" (Martín, 2007), que homogeniza y estigmatiza a este género popular, conformando un posicionamiento despectivo y subalterno. La Bailanta define, no sólo un conjunto de géneros musicales, sino a los espacios donde esta música es ejecutada y bailada. Adjetiva, a su vez, a la estética, a los productos mediáticos (programas de tv, revistas, emisoras de radio) y a las personas que adhieren a ella, como grotesca, humorística, vulgar y grosera. De este modo, la cumbia ha sido considerada, a partir de la mirada dominante, como algo de baja calidad, y es la música asociada a los sectores marginales.

Gilda, deja de lado sus gustos musicales: Sui generis, Charly García, Tina Turner, Gal Costa, y adopta este género musical, pero con otros contenidos, manteniendo su propósito que implica la posibilidad de transmitir su arte y sensibilidad musical. El sueño es el mismo, los caminos variados–"no prolongues tanto las palabras, esto es cumbia", le dice su descubridor, Toti Giménez. Ella se transforma en un producto del ambiente de la cumbia, modifica su forma de cantar, de vestirse y de bailar ("se nota que no sos del palo" le dice un productor). También cambia el nombre: de Miriam Alejandra Bianchi a Gilda. Sin embargo, algo en ella no cambia que es lo que marcará la diferencia, su carisma, su forma de relacionarse con la gente, su autenticidad. Se hace su vestuario, escribe sus canciones, como una forma de hacer propio un género musical que le era ajeno, imponiéndose en un mundo dominado por varones e incluso transformando el paradigma de la voluptuosidad femenina característico hasta ese momento en el ambiente tropical. Las canciones tienen mensajes de amor y superación; letras de culto y sanadoras para quienes la siguen y santifican.

Para el marido, este cambio en ella, implica una ruptura de aquella promesa realizada el día de su casamiento de "cuidarse los corazones". Comienza a fisurarse el pacto que regía su relación. Como sostiene Ana María Fernández (1993) entran en crisis los contratos y acuerdos explícitos e implícitos, de lo dicho y lo no dicho, que habían delimitado lo legítimo en las relaciones entre los géneros. El marido la interpela preguntándole: "¿dónde está la maestra jardinera?, ¿te viste?", ¿vos pensas que los tipos te escuchan? "¿pensaste en mí?, ¿en lo que dicen mis amigos, mi papá?". En todo momento piensa en él, no en ella. Más adelante Gilda le pregunta si la ama así como es ahora y él en ese instante, en silencio, se va de la casa. No la ama a ella sino el proyecto familiar, de la ama de casa, la mujer "ideal" del hogar que cuida a sus hijos.

En Gilda hay una transformación de su lugar social y subjetivo. Este posicionamiento le permite resistir y enfrentar las discriminaciones, oposiciones, desaprobaciones tanto de su familia como del ambiente de la música "Extraño a mis hijos, me pierdo de estar con ellos…tanto sacrificio para que" dice Gilda cuando no la aceptaban como solista de la banda. Ana María Fernández (1993) considera que esta transformación implica varios tránsitos y redefiniciones simultáneas. Entre ellas, un tránsito de la heteronomía a la autonomía económica, con la consiguiente redefinición y redistribución de las tareas domésticas, los modelos del éxito para hombres y mujeres, la circulación del dinero y las relaciones de poder dentro de la pareja; un tránsito de la heteronomía a la autonomía erótica, con la consiguiente redefinición de los lugares de pasividad y actividad, de los objetos y sujetos de deseo y; un tránsito de la maternidad como eje central de vida, a un tránsito donde la maternidad sea un proyecto junto con otros.

Estos pasajes y transiciones, se dieron de manera simultánea en Gilda, con un gran costo psíquico, ya que en esos tiempos no cumplir con los roles esperados para la mujer era sancionado socialmente. Gilda se permite dejar de "ser para los otros" a un "ser para sí misma", y esta transformación subjetiva posibilita su protagonismo en lo social, en lo público, y la posibilidad de enfrentar un ambiente hasta entonces ocupado por los hombres.

Gilda se muere en el momento de mayor éxito de su carrera artística. Dice Pablo Semán (2011), hay toda una trayectoria heroica previa que repercute sobre el hecho de la muerte temprana y trágica, una idea de un sacrificio como mujer, que encaró una

carrera y se jugó por eso. En Gilda se dan ambas cosas, la muerte, pero también su vida, las que inciden en esa característica de mediación especial con lo sagrado que se le concede. Su muerte, además, permitió entender otras muertes trágicas en el mundo de la música tropical: visibilizar los peligros a los que se exponen, consumo de drogas y alcohol, delitos, la explotación por la cantidad de shows por noche, contratos esclavistas, el acoso sexual y laboral, y, hasta una "mafia" que controlaría el negocio.

Gilda logró que sus canciones trasciendan el ambiente de la cumbia, algunas fueron apropiadas por hinchadas de fútbol en sus cantos de aliento y otras eran bailadas en las discotecas de clase media y alta, formaron parte de publicidades, spots políticos como también varias de ellas son cantadas por otros músicos. Algo que la película no profundiza es su relación amorosa con Toti Giménez. Quizás la intención de la directora era evitar posiciones que la juzgaran y que obnubilen su imagen santificada, o, que se interprete que el éxito alcanzado fue consecuencia de esa relación amorosa y no por su propio talento. Asimismo, también es interesante señalar que, a pesar de mostrar a Gilda empoderada en ese mundo masculino de la música, siempre está acompañada de él, estableciéndose una forma de tutelaje, mucho más invisible, diría Fernández (1993), pero no menos eficaz, que mostrar al espectador que el estar con un hombre, da protección y seguridad.

"Yo soy así, Tita de Buenos Aires", es una película biográfica sobre Laura Ana Merello, más conocida como Tita, personalidad destacada en el ámbito del tango, el teatro y el cine argentino. Fue dirigida por María Teresa Costantini, y estrenada en el año 2017.

Desde la dirección y la producción se trabaja una excelente reconstrucción de la época, donde se ilustra el contexto histórico y social del país al mismo tiempo que se desarrolla la vida de Tita a través de los años. Si bien la película es biográfica, se la puede considerar como un drama, incluido dentro de la categoría de cine romántico, ya que se centra en el romance de la protagonista con el actor y humorista Luis Sandrini.
En 1921, en el bajo Buenos Aires se puede observar los orígenes de Laura. Trabajaba en un cabaret, de bailarina, cantante y acompañante, junto a su mejor amiga. La historia de Tita, es una historia de abuso, abandonos, carencias materiales, afectivas y tragedias, que no le impiden alcanzar su éxito profesional y ser reconocida hasta el día de hoy.

Luis no fue el único hombre importante en la vida de Tita. Fue Simón Irigoyen Iriondo, quien la conoce en "Ba ta clan", y quien le da una casa y acceso a la educación. También fue él quien le presenta personas importantes en el ambiente del teatro, que le permiten a Tita posicionarse profesionalmente. Su relación finaliza cuando Simón se siente traicionado, encontrando a Tita con otro hombre, a pesar de que él estaba casado. Una relación ambigua, una prostitución disfrazada. Acorde a la época donde se desarrolla, no era excepción que un hombre estuviese casado y al mismo tiempo mantuviese una relación con otra persona, pero en una relación desigual, teñida de intereses diferidos, el placer para el hombre, y para una mujer del cabaret, salir de una vida que no tenía expectativas de mejorar. Como Tita le dice a su amiga "Vos y yo vamos a salir de esta vida de mierda", a costos diferentes, su amiga con la muerte, y Tita del brazo de un hombre que le pudo dar una oportunidad de llevar una vida diferente.

A través del tema "Que va cha ché!", de Discépolo, se trata de ilustrar una crítica a la sociedad de ese momento, donde se priorizaba más el dinero como principio rector en detrimento de valores morales, dejando entrever un contexto social no apto para críticas recibidas desde su propio centro. También las diferentes escenas que se desarrollan en el film, nos muestran dos ambientes sociales bien polarizados: la pobreza y, los sectores opulentos manejados por hombres. La selección musical no es casual, sino que hace un guiño constante con el espectador. Es en una fiesta privada, donde Simón lleva a Tita, en la cual se lleva la sorpresa de conocer a su mujer, pero al mismo tiempo le permite tener acceso a personas que la acercarán un poco más a sus logros en el mundo del arte. El tema musical que elige interpretar en esta escena es "Yo soy así pa´l amor", en donde se despliega una crítica a ciertos hombres "muñecos de vidriera", pero no hombres que aman de verdad. Luego de esto, se presenta un quiebre en la relación con Simón, a partir de que él la encuentra con otro hombre: "En esta casa, si avisas no es traición". Con esta frase se presenta el juego de doble moral, una moral diferenciada para hombres y mujeres. Para el hombre no hay un cuestionamiento real acerca de si está bien o mal tener dos mujeres. Pero para la mujer no es una elección posible. Parece que no retrotraemos a los escritos de Freud de principios del siglo XX, cuando escribe *Sobre una degradación general de la vida erótica* (1912), donde describe la corriente tierna y sensual, por la cual el hombre presentaría una disociación entre ambas que

daría lugar a la elección de dos objetos distintos, una mujer que ama (con la cual se casa y en el mejor de los casos es la madre de sus hijos); y una mujer con la que puede desarrollar su potencia sexual, devenido en un objeto degradado.

A lo largo del film se va trabajando la relación de Tita con su madre, relación teñida fuertemente de una gran ambivalencia. Con su padre muerto, la madre comienza una nueva relación con un hombre que viola a Laura, su madre descubre la situación y la escena da a entender que lo mata, y si no es así, al menos lo abandona. Viviendo en la pobreza y la miseria, es Laura quien tiene que trabajar en el cabaret y mantener a ambas. Cuando Simón le da un hogar, se separan y después de mucho tiempo se produce el reencuentro con su madre. En esta escena es la primera vez que Laura se presenta como "Tita", marcando una nueva identidad, otorgada por la música y el teatro. A medida que crece su carrera profesional, la protagonista comienza a amigarse con su pasado, encarnado por su propia madre.

La carrera profesional de Merello se lanza al éxito, rodeada de grandes figuras como Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Carlos Gardel, Eva Perón, Hugo del Carril y Luis Sandrini. Con este último comienza una relación sentimental que será el articulador de la trama de este film, ya que constituye la figura central donde se concentrará el deseo de Tita. No es casual que se elija el tango "Nostalgias", como música en los momentos principales de la pareja. El mismo constituye un resumen de lo que va a ser su relación y su fin, "un loco amor, que más que amor es un sufrir".

Tita se constituye en una figura icónica del tango, sin embargo, parece que el epicentro de su vida es la pasión de un amor, en el cual busca permanentemente ser reconocida, reconocimiento que fue logrado en el mundo artístico, pero no el espacio privado de "ser la mujer de" a través del casamiento, en palabras de ella "Cerra ahora ese divorcio de mierda y casate conmigo, yo quiero ser tu esposa, sino no quiero nada". Si bien Tita pudo dejar detrás su origen de pobreza y prostitución, consiguiendo la validación social y un triunfo profesional, no pudo lograr que su gran amor la eligiera como su compañera frente a todos. Es el reconocimiento de ese Otro el que no pudo conseguir. Como le expresa a Sandrini en una de las escenas previas a la ruptura, ella podía entender la presencia de otras mujeres, pero no podía entender que ella fuese una más. En Tita se presenta una experiencia del amor, en la cual el sujeto se experimenta pleno

y vació al mismo tiempo, inmersa en un constante juego de placeres y displaceres. Se puede reflexionar una idea expresada por Freud en *El malestar de la cultura* (1930), en donde retoma la noción del amor sexual como modelo de felicidad del sujeto, el cual al mismo tiempo genera una dependencia: uno se volvería dependiente de un fragmento del mundo donde es depositada la libido, es decir, su objeto de amor, quedando expuesto al padecimiento por ese objeto o por la pérdida del mismo. Ambas situaciones se presentaron en la protagonista. Un amor dependiente de la mirada del otro, en la búsqueda constante de reconocimiento, que la posiciona en un lugar de subordinación. La propuesta de casamiento tan anhelada había llegado hace un tiempo atrás, pero cuando ya no existía ningún impedimento legal que se interponga en la concreción del proyecto, Tita es consciente que nunca va a suceder: "El teatro me ofrece matrimonio, como yo siempre quise casarme. Me ilusionaste cuando sentí que vos querías lo mismo que yo, pero no, te odio". Tampoco es que Tita decide realmente finalizar el vínculo, solo pone condiciones que Sandrini no acepta, precipitando la separación. Él se marcha a Madrid por trabajo, y ella firma contrato para realizar el protagónico de *Filomena Marturano,* que significó la consolidación de Merello en el mundo del cine. De esta manera, su sufrimiento siempre presente, ahora se traslada a la pérdida tangible de su objeto de amor.

Es significativo los títulos de dos tangos instrumentales que se utilizan durante el film, uno es "Tango hot" de Osvaldo Montes y el segundo es "Club de pescadores" del mismo autor. El primero es utilizado para representar una escena donde Tita baila apasionadamente con otro hombre frente a Luis. Ahí se presenta nuevamente esta doble moralidad para los diferentes sexos, donde Tita es humillada públicamente por Sandrini después de finalizar el baile. En la escena siguiente se muestra a la pareja reconciliarse, teniendo sexo en un muelle al son de "Club de pescadores", sin olvidar que en esas épocas, era en los muelles donde merodeaban las prostitutas en busca de algún marinero que quiera contratar sus servicios. Nuevamente encontramos aquí otro guiño sutil, que hace pensar en esta disociación que le permite elegir a algunos hombres dos objetos, uno para amar, y otro devenido en degradado, donde se desarrollaría la corriente sexual, y en donde Tita parece quedar suscripta.

Finalizando el film, se muestran varias escenas donde se puede ver el contexto social del país, seleccionando el tema musical "Revolución ´55" de Osvaldo Montes,

haciendo mención a la dictadura militar que gobernó la República Argentina tras haber derrocado al presidente constitucional Juan Domingo Perón, y como trajo consecuencias a nivel social y cultural, afectando también al desarrollo profesional de los artistas asociados a ideologías políticas peronistas, como fue el caso de Hugo del Carril y de la misma Tita. Cuando la turbulencia social encuentra un respiro, también ese alivio es para los artistas, presentado el "Regreso" de Tita al escenario, acompañado de su amigo Hugo. El tango "Volver" de Carlos Gardel pone un broche final a esta obra fílmica, al mismo tiempo que Tita recuerda a todas las personas que la llevaron a brillar en ese escenario.

A nivel descriptivo podemos analizar las películas desde su título, así como también el proceso de transformación del personaje principal, el contexto sociohistórico y cultural, la moral de la época y la pasión que mueve la acción de los personajes.

Siguiendo a Pulecio Mariño el título, "siempre será un indicador más o menos próximo o lejano del contenido a ver", igualmente no es sólo un indicador, ya que "tiene cierta función en su poder de atraer y condicionar la atención del espectador". (p.185). En las películas analizadas nos encontramos con dos títulos que anuncian la esencia del personaje principal y su vinculación con el mundo, por un lado, Gilda "No me arrepiento de este amor", que denota su elección por la música, como su gran pasión y por el otro, Tita Merello "Yo soy así, Tita de Buenos Aires", donde se puede entender como ella se impone en un ambiente masculino, con sus propias convicciones. En ambos casos, se prioriza el deseo personal, hay un punto claro en lo que se quiere, a pesar de los obstáculos que se presentan, en ambas su deseo se impone frente a todo y todos.

Ambas películas requieren tomar la metamorfosis de las protagonistas como objeto de análisis. Con respecto a los escenarios, en las dos obras se desarrolla una reconstrucción de la época donde transcurre la vida de las protagonistas, en Gilda la película está contextualizada en Buenos Aires, en la década del `90. En Tita se puede ver los cambios a nivel de desarrollo personal de la protagonista, al mismo tiempo que nos muestran el contexto sociohistórico de Buenos Aires, desde la década del `20 al `50.

En las películas, dado el contexto donde se desarrollan, no se vislumbra una perspectiva de género crítica, este hecho se justifica producto de un contexto, que legitimó ciertas

actitudes y conductas morales, propias de una visión binaria. Al mismo tiempo, no es casual, que estas historias de mujeres, se recuperen en el contexto actual, donde el movimiento feminista puso sobre la mesa la denuncia de esta doble moral para lo femenino y lo masculino, y la reivindicación de la mujer, quien fue relegada a un papel secundario históricamente.

En referencia a lo moral, en Gilda, su ámbito privado y su ámbito público mantienen cierta coherencia, a pesar de que incursiona en un ambiente nuevo, dirigido por hombres, con lógicas diferentes, que es el ámbito de la cumbia. “No me arrepiento de este amor” también puede entenderse, cómo la protagonista no tiene nada que arrepentirse ya que siempre fue genuina a sus valores, y piensa y actúa en consecuencia y en base a ellos.

En Tita nos encontramos con grandes diferencias en torno a cómo se la puede observar en su plano más íntimo, representado en su relación amorosa con Luis Sandrini, y esa Tita que hace mención el título del film “Yo soy así”, y a quien le guste bien, y al que no es su problema, donde hay una Tita que se impone, a pesar de sus orígenes, a pesar de sus formas, de su carácter, de su aspecto físico, una Tita que supera cualquier obstáculo, muy distinta a la que se reconoce cuando ama a un hombre: ubicada en un lugar de sumisión, dependiente de las decisiones del otro, y vulnerable.

Cuando hablamos de pasión, entendemos que es aquello que mueve al personaje a hacer lo que hace y a ser quien es. Se puede rescatar en Gilda un fragmento del film, donde expresa que su deseo es llegar alto, que la gente cante sus canciones. Remarca que hace lo que hace, no para que sus hijos estén orgullosos de ella, manifiesta que para eso seguiría siendo maestra jardinera, esto lo hace por ella y para que sus mensajes “vuelen alto” y que nadie nunca más le corte las alas. El mensaje dirigido al público es que “Se llega”, que es posible la realización de los sueños.

En Tita lo que mueve al personaje es su reivindicación social. En este juego de posiciones, donde busca ser la número uno en el escenario, al mismo tiempo lo busca en el plano amoroso, y con la única posibilidad de conseguirlo siendo la “esposa de”, en donde no obtiene ningún éxito. Desde un punto de vista crítico, se puede observar donde hace foco la directora en la biografía de Tita Merello, si bien se desarrolla como

fue su éxito profesional, no deja de ser una historia dramática romántica, que muestra este desfasaje entre cómo es la Tita a la que nada la interpela, y como es la Tita que necesita del reconocimiento del otro para existir, ya sea de su madre, de su amor Luis y del público.

Conclusiones

El cine ofrece diferentes perspectivas de elucidación, como dispositivo narrativo constituye un recurso por el cual se pueden contar diferentes historias de un sujeto epocal, permite captar los aspectos de la realidad de un contexto histórico social y cultural como también las lógicas de genero e imaginarios instituidos e instituyentes. En relación a las obras cinematográficas analizadas, es posible pensar que su realización se debe a que relatan las biografías de mujeres que forman parte de la memoria social, en momentos históricos diferentes, pero ambas con un público que las sigue y añora.

Las biografías cinematográficas pueden tener diferentes focos narrativos, de acuerdo al lugar asignado al género femenino. No sólo tiene que ver con los contextos en donde su historia transcurre, sino que además cada directora hace un recorte según qué quiere contar de esa historia. De Tita se podría haber narrado su éxito en la música, la reivindicación de la figura femenina en un mundo hostil, pero el foco se centra en su historia de amor en un vínculo dependiente y desigual.

En Gilda se muestran su transformación subjetiva y social. En el ámbito familiar, puede terminar con una relación amorosa que no la acompaña, se modifica su rol materno, en donde sus hijos forman parte de esta nueva vida y la acompañan en la música, no así su marido. Pero fundamentalmente emerge una revaloración del sujeto femenino que incursiona en espacios sociales donde el poder estaba en los hombres logrando una mirada instituyente que permite la posibilidad de pensar en nuevos organizadores de sentido.

Creemos que el cine en tanto constructor y reproductor de imaginarios sociales debe elucidar la dimensión instituyente del sujeto femenino principalmente desarticulando aquellos semblantes de género que sostiene una cultura patriarcal.

Referencias Bibliográficas

Castoriadis C. (2011) *La institución imaginaria de la sociedad.* Buenos Aires: Tus Quests.

Fernández, A. M. (1993) *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires. Paidós.

Fernández, A. M. (2007) *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades.* Buenos Aires. Biblos.

Freud, S. (1912) Obras Completas: volumen XII. Sobre una degradación general de la vida erótica. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Freud, S. (1930) El malestar de la cultura. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Hoyos Ordoñez, A. (2009) *Cine y Sujetos: Relaciones en la construcción subjetiva del espectador*. Facultad de Ciencias Humanas. Bogota: Universidad Nacional de Colombia

Martín, E. (2007) Gilda, el ángel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina. *Religião e Sociedade*, 27(2): 30-54 Rio de Janeiro

Miceli, Jorge Eduardo (2014) *La representación discursiva de la identidad en la cumbia villera argentina.* Tesis de Doctorado.Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Pulecio Mariño, E. (2008) El cine: Análisis y Estética. Ministerio de Cultura. Colombia.

Semán, P. (2011) En Tenenbaum, T. (2016) *Significados sociales y culturales de la cantante fallecida hace 20 años antes del estreno de su esperada biopic*. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/gilda-el-icono-pop-que-se-transformo-e-nid1932000

Referencias fílmicas

Gilda: no me arrepiento de este amor (2016). Dirección: Lorena Muñoz; Guion: Lorena Muñoz & Tamara Viñes. Producción: Benjamín Ávila; Maximiliano Dubois; Axel Kuschevatzky y Lorena Muñoz. Productoras: Habitación 1520; Smilehood; U Films. INCAA

Yo soy así, Tita de Buenos Aires (2017). Dirección: María Teresa Costantini; Producción: Emilio Muñiz Barreto y Teresa Costantini. Productora: Buenos Aires Producciones

Zama, un personaje sonoro

Drago Victoria

(Facultad de Arte, UNICEN)

vickydrago7@gmail.com

Tolosa Alfonsina

(Facultad de Arte, UNICEN)

deboraalfonsinat@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo propone analizar *Zama*, película argentina dramática de 2017 escrita y dirigida por Lucrecia Martel y cuyo guión está basado en el libro homónimo del escritor mendocino Antonio Di Benedetto.

El recorte del análisis se basa en el trabajo sonoro de la película. Lucrecia Martel nació en la provincia de Salta. Posiblemente, la cercanía con entornos naturales le ha permitido conocer muy bien como suenan los ambientes, los animales, los insectos, los cuales utiliza muy a su favor en esta película para poder trabajar la interioridad y denigración del protagonista.

El análisis de dichos elementos se enmarcará en la semiótica audiovisual de conceptos de Michael Chion, y basándonos también en la crítica y en las entrevistas brindadas por la autora.

Introducción

En el siguiente trabajo está basado en el análisis de Zama, película argentina dramática estrenada en el 2017 escrita y dirigida por Lucrecia Martel la cual el guion está basado en el libro homónimo del escritor mendocino Antonio Di Benedetto.

Este relato de la vida de un corregidor de la Corona española en tiempos del virreinato le sirve al autor como marco ideal para reflexionar sobre un tema tan universal como el de la espera. En palabras de Di Benedetto, *Zama* no pretende ser una novela histórica, sino que el anacronismo le sirve de excusa para espacializar el viaje interior de Don Diego de Zama a quien podemos situar en la frontera entre la cordura y la locura, la civilización y la barbarie. En su película, Lucrecia Martel retomará estos tópicos, los extenderá y los enriquecerá con una serie de recursos técnicos entre los que resaltaremos el trabajo de diseño sonoro.

Lucrecia Martel tiene a favor el haber nacido en el interior del país, y de conocer muy bien como suenan los ambientes, los animales, los insectos, los cuales utiliza muy a su favor en esta película para poder trabajar la interioridad y denigración del protagonista.

El análisis enfocara una de sus partes desde el de vista semiótica, citando autores como Michael Chion, basándonos también en la crítica y en las explicaciones de la autora y su equipo.

Mientras que una segunda parte, con refuerzo de teóricos como el ya mencionado y ejemplos de otros films de la cineasta, va a dar cuenta del uso lúdico del sonido en el cine de Lucrecia Martel.

Aludiendo a esa posibilidad que la directora le da a lo auditivo: reafirmar la representación visual y, de esa manera, obtener un resultado que coloca al espectador en una posición de duda sobre la verdad que hay en las imágenes.

La construcción sonora en el cine de Martel, rompe con la concepción de lo auditivo como un simple relato de lo puesto en imágenes. Amplía la experiencia cinematográfica del espectador, invitándolo a percibir más allá de la mirada. Es muy fácil ver la realidad, pero es muy difícil escucharla.

Victoria Drago

"El valor añadido es recíproco: si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad (…)" (*Chion, 1993*: *La audiovisión (1era edición) Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Mariano Cubí. 92 -08021 Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Defensa, 599 -Buenos Aires)*

En la literatura, la escritura es lo que provee de sonidos e imágenes a nuestra imaginación, en las películas tanto el sonido como la imagen son importantes a la hora de la construcción del relato.

Zama, la novela de Antonio Di Benedetto, habla sobre el presente y la espera; el retrato de un hombre incapaz de volver a su origen ni de echar raíces en su nuevo destino. Un hombre estanco que se va degradando a medida que el tiempo pasa esperando un traslado que nunca llegará.

Lucrecia Martel encontró una manera para exprimir el alma de la novela y poder representar las temáticas abordándolo desde su marca autoral.

La novela está narrada en primera persona, es decir, Don Diego de Zama va contando los acontecimientos a través de la técnica del monólogo interior. En la película podemos evidenciar que el discurso está focalizado desde Zama, ya que es la perspectiva por la cual conocemos la historia, tanto visual como auricularmente.

En una conferencia dictada por el equipo de sonido del film en el marco del festival ENERC SE PROYECTA, contaron que durante la preproducción se hizo el primer planteamiento sobre la sonoridad del proyecto, donde la directora dejó en claro que no iba a trabajar con voz en off para simular el pensamiento del personaje. Ahora se enfrentaban a construir esa interioridad evitando los recursos clásicos como la voz en off, por lo que comienzan a ahondar en la construcción de los espacios en primer lugar.

La novela transcurre en la década de 1790, por lo tanto, los primeros sonidos que plantearon para ambientar esa época fueron, carruajes, caballos, espadas, herrerías. Sin embargo, Lucrecia Martel estuvo en desacuerdo con la selección. En cambio, propuso que los sonidos que necesitaban los iban a encontrar en la naturaleza. Así fue como aparecieron un conjunto de sonidos naturales que fueron tomando protagonismo para la construcción del universo de la película. Hay tres pájaros muy significativos, por su sonido y por su leyenda, el primero es el Pájaro campana que produce un sonido metálico de forma natural (al final de la ponencia están los links para escuchar cada pájaro mencionado).

El segundo es Yasi yatere que tiene un cantito muy fino y melancólico, es un pájaro de mal agüero. Según la leyenda es un niño hermoso, pequeño, desnudo, rubio, de cabellos dorados y ondulados, tiene un silbido con el que imita el canto de un pájaro atrayendo a otros niños. Los rapta y los lleva al bosque donde los retiene durante algún tiempo, los alimenta con miel silvestre y frutas, juega con ellos y al fin los suelta. Pero los niños ya se han vuelto tontos, mudos o sordomudos; se recuperan después de un cierto tiempo.

Este pájaro comienza a ser narrativamente una parte importante de la película.

El pájaro Kakuy, simboliza el amor de *Zama* por Luciana. Cuenta la leyenda que dos hermanos pierden a sus padres. El hermano siente un aprecio muy grande por su hermana, pero ella lo desprecia. Él, cansado, la engaña y la hace subir a un árbol, el hermano mientras baja corta las ramas, y ella queda atrapada en las alturas donde se convierte en pájaro, y su sonido es el llamado desconsolado a su hermano. Este canto aparece varias veces en la película, al principio de manera natural y luego cuando va avanzando la locura del personaje este aparece, pero de manera deformada.

Estos sonidos, que fueron ideados para construir el sonido ambiente, pasaron a tomar mucho más protagonismo, yuxtaponer al nivel de las imágenes y convertirse en el protagonista mismo.

La película de Lucrecia Martel también trabaja por momentos con el sonido interno, el cual es definido por Chion como “aquel situado en el presente de la acción, responde al interior tanto físico como mental de un personaje, ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, jadeos, y de latidos del corazón, (que podrían bautizarse como sonidos

internos-objetivos) o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos internos-subjetivos o internos mentales)"

A medida que transcurre la película notamos que desde la construcción del sonido hay una intención de demostrar cómo el personaje es afectado por la espera tan prolongada de su traslado.

Uno de los recursos sonoros más utilizado extradiegéticos es el Shepard Tone[1], haciendo una comparación entre lo que le pasa al personaje y cómo se va degradando mentalmente, aunque está instalado desde los pocos minutos de la película cuando un niño comienza a relatar quién es Don Diego de Zama. El sonido electrónico acompaña este relato donde el niño explica quién es el protagonista, y estas palabras le son extrañas, los planos son más cerrados y la disminución del sonido ambiente, nos hace entender que es algo que pasa en el interior del protagonista el cual también intenta comprender qué está diciendo y mira a su alrededor para ver si los demás lo escuchan.

Luego en la escena donde a Rita, la hija del casero, la ataca un hombre, cuando aparece el padre de estas mujeres y le pide protección, hay unos sonidos acusmáticos que crean algo en la atmósfera de la escena, el protagonista no presta atención a las palabras del hombre y está como ausente. Según Chion, el sonido acusmático es aquel que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que hace oír sonidos sin la visión de sus causas.

En reiteradas veces donde se trata el tema del traslado algo cambia en la expresión del personaje y el sonido ambiente baja su volumen quedando en segundo plano.

Cuando se le informa que por la riña con su colega éste va a ser deportado y que él no va a poder volver al lugar donde está su familia, porque el Ventura Prieto a elegido esa ciudad para ser trasladado aparece el sonido de Shepard tone nuevamente, circunscribiéndonos a lo que Zama está sintiendo internamente.

Hay un momento en particular donde el sonido interno se corre del protagonista y pasa a ser la voz mental del lacayo del gobernador queriendo tocar las supuestas orejas de

1 Un **tono Shepard** , llamado así por Roger Shepard , es un sonido que consiste en una superposición de ondas sinusoidales separadas por octavas . Cuando se toca con el tono bajo del tono que se mueve hacia arriba o hacia abajo, se conoce como la *escala Shepard* . Esto crea la ilusión auditiva de un tono que asciende o desciende continuamente en tono, pero que en última instancia parece no ser más alto o más bajo. [1]

Vicuña Porto. Y funciona de la misma manera que cuando el protagonista tiene un lapsus mental, la música se baja y se prioriza la mente.

Cuando su salud empeora el sonido vuelve a aparecer, junto a la imagen de unas mujeres en su cuarto y nos hace dudar si hay apariciones, si la mente del personaje las está creando o si realmente están ahí.

En la anteúltima escena, donde Vicuña Porto decide junto a sus hombres cortarle las manos a Zama, un sonido agudo aparece cuando los hombres lo reducen y luego del primer corte se sube la intensidad y se desvanece el sonido ambiente hasta desaparecer.

Durante el desarrollo del film, hay una variedad de sonidos que se van repitiendo, transformándose a medida que el relato avanza y que el personaje va sufriendo la espera. Para Michel Chion: "La escucha repetida de un mismo sonido, en la escucha acusmática de los sonidos fijos, es la que nos permite separarnos gradualmente de su causa y precisar mejor sus caracteres propios".

Con esto podemos empezar a hablar del sonido como objeto autónomo, el cual toma fuerzas sobre la imagen reforzándola hasta tal punto que parece sobrepasarla.

Alfonsina Tolosa

Retomando el sonido como objeto autónomo, si se presta atención la totalidad del contenido audiovisual de la película propone un uso lúdico del sonido. De acuerdo con Chion, se le presenta al espectador en reiteradas ocasiones oír sonidos acusmáticos.

El sonido completa lo que vemos y nos cuenta una historia que no vemos. Y en esta película, Lucrecia Martel se manifiesta generando que no solo sea extraordinario lo que se ve sino también lo que se escucha. Teniendo en cuenta que la acusmatización va de la mano, según Chion, con la escucha reducida, en el film nos damos cuenta de esa concordancia en cómo se nos propone una construcción audiovisual que nos hace prestar atención al sonido en su materialidad y en la ausencia de sus fuentes, en gran medida.

Es la misma Martel quien en el cierre del ciclo *"Esperando a Zama",* antes de proyectar su película, declara que: "El cine es 3D desde que tiene sonido. Los otros artilugios de imagen no sé qué serán, pero la tercera dimensión del cine es el sonido", y plantea que este recurso es el que nos abre las puertas a un mundo infinito que queda afuera en el

recorte de la imagen. Incluso, en reiteradas entrevistas ha contado que mantiene la organización en los rodajes imaginándose cómo suena la película.

Lo sonoro está constantemente reafirmando lo visual, complementándolo y estableciendo una relación de construcción lúdica: qué le permito ver al espectador, qué le permito escuchar, si la imagen y el sonido van a ir en la misma dirección o no, si el sonido va a reafirmar lo que dice la imagen, o si va dar cuenta de otros "tintes" a favor del relato, de la construcción del universo subjetivo de Zama. Es una técnica que incita al espectador a estar atento en la historia que se le propone.

Martel en esta propuesta lúdica, hace uso de las consecuencias creativas que provoca el valor añadido que Chion lo define como: "el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo "natural" de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen".

Antonio di Benedetto, en la obra literaria, expone la vida de Diego de Zama en un insistente monólogo interior: su vida, sus obsesiones, su degradación personal y política. Una voz narrativa, persistente y permanente, expone la vida del protagonista, su lenta caída. Teniendo en cuenta las dificultades de la trasducción de un texto con estas particularidades, Lucrecia Martel logra que nos adentremos en la subjetividad del personaje con este aspecto lúdico del cine, con la construcción sonora de lo que piensa, vive e imagina el personaje.

Ya desde entrada hay un juego de armonía, de reafirmación a la imagen antes de verla: *Zama* arranca con pantalla en negro y el sonido de insectos y animales antes del plano inicial. Yendo el sonido, como si fuera una especie de alboroto, por sobre la representación visual, pero a favor de la descripción del espacio del cual vemos solo el recorte de los planos. Se le da al espectador una visión más micro del lugar donde ocurre la acción, en el caso de lo visual, y una visión macro del mismo, en el caso de lo auditivo, construyendo la armonía inicial y necesaria para captar la atención del público.

Ese comienzo de sonido "alborotado" también se encuentra en otro film de la directora, estoy hablando de *La ciénaga*, incluso en este caso es mucho más intenso el sonido de pájaros propios de ese espacio, una tormenta que avanza, un disparo, sillas que se arrastran, el temblar de las copas de cristal en mano de uno de los personajes principales.

Acentuando lo que vemos en imagen para capturar desde el principio al espectador. Nuevamente el sonido invita al público.

Así como el relato fuera de campo de un personaje que yace en el suelo y que como espectadores no lo vemos, pero si, en el tono de sus palabras al hablar, podemos darnos cuenta del estado del personaje tras la caída. Las palabras de ese prisionero nos cuentan un relato que nos transporta al plano que sigue: una escena por debajo del mar previo al título del film y que, luego del mismo, hay un cambio en la voz, dándonos el prólogo que necesitamos para saber sobre la situación del personaje principal: su estancamiento en ese lugar como "un pez en el mar". Esto es un claro ejemplo de un uso creativo del sonido que anticipa y justifica la imagen.

Inclusive, en ese ejemplo citado, podemos notar cómo el recurso del sonido fuera de campo va guiando la estructura de los cortes en el montaje, ordenando los planos en función de lo que construye el diálogo.

Hay un juego ingenioso del sonido que es muy relevante, aquel en que lo sonoro nos transporta a la subjetividad del personaje, hacia otra historia que se desarrolla en el plano mental. Pasada la media hora hay una escena donde Diego de Zama, aun dormido, entabla una conversación con su mujer, Martha, palabras que son traídas por su propia mente, ella no está allí, en la escena lo acompañan tres mujeres que lo están bañando y sin embargo él igual le responde a su esposa. El canto de la joven acentúa ese paso a la subjetividad.

Más avanzada el film, hay un bramido de una llama que antecede y complementa la ilusión Shepard Tone, acompañando el momento donde Diego de Zama se entera que Ventura Prieto va a ser reportado a la ciudad de Lerma, lugar al que quiere trasladarse el doctor. El rostro del personaje durante ese momento es siempre igual, pero el sonido es quien da cuenta de la impotencia de Zama. El bramido que emite el animal incluso está al mismo volumen que la palabra, llegando a pisarla por momentos. El tratamiento sonoro complementa el tratamiento visual.

Como último ejemplo, a la hora y unos minutos de *Zama*, tenemos otro momento excepcional del recurso sonoro para contar. Nuevamente el ruido de la naturaleza invade las imágenes de manera alborotada y la ilusión sonora Shepard Tone vuelve a aparecer, todo a favor de lo que le pasa internamente al personaje principal: el dejar todos sus lujos

y pasar a vivir en una pocilga. Al igual que en *La ciénaga* vamos a tener el sonido incómodo de objetos que se arrastran. Y otra vez, el personaje de Zama habla con alguien que no está presente, que se encuentra fuera de campo, sólo oímos las respuestas de ese "alguien", que, como espectadora, creí que era el niño que estaba por debajo de la caja que se arrastraba en el suelo minutos anteriores, pero, en la imagen vemos a una mujer. El sonido le permite a la directora jugar con la imagen, darle otro tipo de uso, el de desorientar al espectador teniendo que esforzarse por entender quién es el que está hablando.

En una entrevista a la directora para el sitio web, *QP "Qué Pasa"* de Chile en mayo del año pasado, cuando se le pregunta por el sonido como elemento primordial de la película, ella responde una anécdota de cuando tenía 10 o 11 años, a partir de la cual se dio cuenta de la importancia del elemento sonoro. Ella dice: "Tenía yo 10 u 11 años. Estaba en casa de mi abuela materna jugando en una habitación. La puerta de la habitación estaba a mis espaldas. De pronto, del fondo opuesto, es decir desde una pared sin ventanas, escuché un sonido inmenso que venía hacia mí directamente, a mi cara. Un uuuuuuuuuuuhuhuhhuhuhuhuh gigantesco que de inmediato atribuí al diablo. Era algo diabólico. Paralizada, comencé a llamar a gritos a mi abuela. Como suele suceder con el miedo, los gritos salían apenas, sin aire. Mi abuela no venía en mi ayuda y algo me hizo sospechar. No era el diablo, era Dios, y estaba enojado conmigo. Finalmente, el sonido cesó. Y me levanté a buscar a mi abuela. Al pasar junto a un calefón, el sonido volvió a escucharse, pero breve: venía de ahí, venía del calefón" y con este episodio concluye: "el sonido no tiene una capacidad de referencia tan fuerte como la imagen. Un mismo sonido puede ser el diablo, Dios o un calefón. Ese es el poder que tiene el sonido por encima de la imagen."

En sus películas, Martel desafía el valor agregado por el sonido en su relación intrínseca con la imagen y le otorga autonomía, dando lugar a un relato paralelo que se cruza y ordena en su relación con el plano visual pero que, al mismo tiempo, construye sus propios sentidos. Es por eso que, como espectadores, y mucho más en el cine de esta realizadora, no debemos pasar por alto el sonido, que junto a la imagen forman un enriquecedor contenido que desafía al espectador a reflexionar y a desarrollar su creatividad. Es que Martel hace uso de las aportaciones del sonido para la imagen, los "poderes" del sonido y, de esa manera, consigue que éste reafirme, complemente y transforme la imagen.

Y, para terminar, dejo una cita del reconocido director de cine, David Lynch, que va de la mano con lo analizado: “El sonido es el cincuenta por ciento de la película, como poco. En algunas escenas es casi el cien por cien. Es lo que permite incorporar buena parte de la emoción a un filme. Es capaz de transmitir el estado de ánimo y crear un mundo más amplio. Establece el tono y hace que las cosas se muevan. El sonido ejerce de “arrastre” hacia un mundo diferente. Y ha de funcionar con la imagen, pues sin él habrás perdido la mitad del filme”.

Bibliografía

MICHAEL CHION (1993) *La audiovisión* (1era edición) Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Mariano Cubí. 92 -08021 Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Defensa, 599 - Buenos Aires.

Entrevistas tomadas para el análisis

ENERC SE PROYECTA: “El diseño sonoro de Zama”:

https://www.youtube.com/watch?v=erL5dRiHNhc

CICLO “Esperando a Zama”:

http://elangelexterminador.com.ar/esperando-a-zama-charla-con-lucrecia-martel/

El sonido y la furia, QP “Qué pasa”:

http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2018/05/el-sonido-y-la-furia.shtml/

Pájaros mencionados

Pájaro campana: https://www.youtube.com/watch?v=AtJXiKazOeU

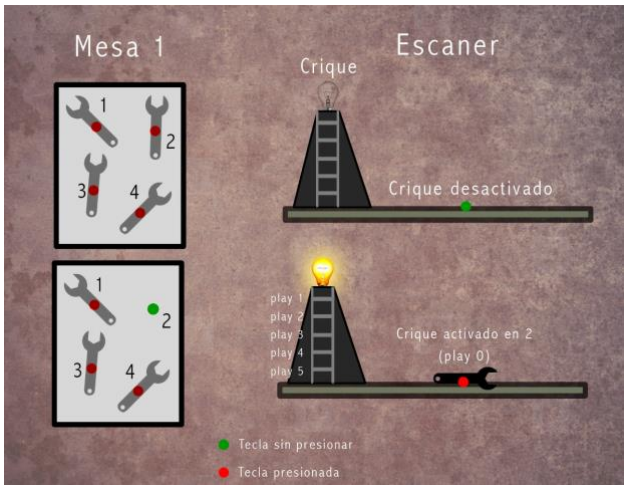
Yasi Yareté https://www.youtube.com/watch?v=n5sdgbBkkJA

Kakuy https://www.youtube.com/watch?v=_VKwCpKP3GA

(Des)armar la historia de un desuso. Investigación artística y memoria ferroviaria.

Fernando Funaro
fernandofunaro@gmail.com
Margarita Rocha
margaritarocha@yahoo.com.ar
Sergio Sansosti
sergio.sansosti@gmail.com
Ana Silva
anasilva77@yahoo.com.ar
Patricia Vine
patovine16@gmail.com

(TECC/GIAPA, Facultad de Arte, UNICEN)



Boceto para proyecto de instalación: *Ferrógrafo*. Tandil, 2019.

Introducción

Las ciudades, artefactos del habitar colectivo, son también objetos temporales[1]. En ellas coexisten huellas de temporalidades diversas, indicios de futuros imaginados, proyectos inconclusos; también vestigios o ruinas que interpelan las narrativas del progreso, dejando entrever otros derroteros de lo posible.

Interrogarse por los modos de *hacer* memoria (o hacer *qué* con la memoria) sobre este espesor temporal de la experiencia urbana –esos *pretéritos presentes*, al decir de Andreas Huyssen (2007), que la constituyen- implica atender a su dimensión política, en particular si se tiene en cuenta que no se trata (sólo) de la contraposición entre memoria y olvido, sino del conflicto entre diferentes versiones de la memoria (Jelin, 2004).

Este trabajo tiene su origen en la inquietud compartida en torno de la memoria a partir de un proceso colectivo de intervención artístico-crítica, aún en desarrollo, sobre un espacio en el que funcionó durante buena parte del siglo XX[2] el taller de Vía y Obras de la Estación Tandil, y que actualmente alberga a una organización social ("La Vía Social y Cultural") que realiza allí sus actividades.

Al igual que sucedió en numerosas localidades del país, como consecuencia de las políticas de desmantelamiento del sistema ferroviario el taller fue progresivamente vaciado, hasta su cierre definitivo en la década de 1990. Las herramientas y materiales que quedaron abandonados -correspondientes a los oficios que se desarrollaban allí: herrería, carpintería, mecánica, entre otros- fueron en gran medida desguazados, o en algunos casos resguardados por los trabajadores.

En 2004 el predio fue cedido al Centro Social y Cultural "La Vía", una Asociación Civil que comenzó a recuperar los galpones y utilizarlos para sus talleres, buscando también construir memoria acerca de su función anterior. El nombre "La Vía", según señalan sus

1 Existen numerosos antecedentes de reflexión teórica y metodológica en los estudios urbanos que buscan dar cuenta de la dimensión temporal de la experiencia urbana. "¿De qué tiempo es este lugar?" preguntaba el ingeniero y urbanista Kevin Lynch (1975). Entre otros geógrafos, David Harvey (1998) ha insistido sobre la importancia de no separar tiempo y espacio para la comprensión plena de los procesos socioculturales. En el marco de la Antropología Urbana, Ariel Gravano ha propuesto la noción de *palimpsesto* (2005; 2016) para analizar los solapamientos temporales en los imaginarios sociales urbanos operativos en los sucesivos presentes. En Brasil, y siguiendo los planteos bachelardianos sobre el tiempo, las antropólogas Cornelia Eckert y Ana Luiza Carvalho da Rocha (2013) han consolidado el enfoque de una *etnografía de la duración* para dar cuenta de las temporalidades vividas por los habitantes de las ciudades.

2 Desde la puesta en funcionamiento del galpón de máquinas (1908) hasta el cierre definitivo del taller a mediados de la década de 1990.

integrantes, hace referencia "[...] a la cercanía con el ferrocarril, pero también se realiza un juego de palabras con la noción de 'camino', de 'huella', de algo a seguir… apunta a una estrategia definida" (Fernández Soto y Tripiana, 2019: 213).

La organización aborda diversas problemáticas sociales desde una perspectiva de trabajo intergeneracional. Parten de considerar que en las décadas del noventa y dos mil, las instituciones públicas estatales se vieron fuertemente afectadas; entre ellas, la escuela pública como organización estratégica en los procesos de democratización social. En ese contexto, pretenden contribuir

> "a fortalecer la construcción del espacio público, del 'mundo compartido por todos y todas', ubicarse en un contrasentido al proyecto neoliberal. En este sentido se propone un trabajo que apunte a reconstruir y construir sujetos de derechos, comprendiendo los espacios organizacionales como lugares posibles de formación, identificación y ejercicio de la ciudadanía" (Id.: 214)

Es desde el trabajo conjunto con integrantes de la organización social, a partir de sucesivos proyectos de extensión e investigación[3], que nos sumamos a esa tarea de hacer memoria sobre el espacio de los talleres de Vía y Obras. Así se inició un trabajo de indagación sobre las funciones y usos originales de las herramientas y máquinas existentes en el predio, que incluyó la búsqueda de testimonios de trabajadores, fotografías y otros materiales, con el propósito de generar la disposición de -al menos- algunas de las maquinarias en un recorrido posible, con su correspondiente señalización. El desafío consistía en suscitar la formulación de interrogantes sobre el pasado y el presente del espacio, movilizar una interpretación crítica que por lo tanto no podía proponer una clausura de sentidos sino abrirlos, suscitar una interpelación más orientada a la problematización que a la contemplación.

El diseño y planificación de ese recorrido potencial, a la vez espacio de sociabilidad y lugar para el desarrollo de las actividades del Centro Cultural, devino proceso de indagación y experimentación en sí mismo, como parte de la investigación acerca de los vínculos entre arte, memoria y territorio. En este sentido, se produce una aproximación a la perspectiva de la investigación a través de la práctica (González y Sansosti, 2019;

3 Se trata del proyecto de extensión "El Barrio de la Estación de Tandil: memoria barrial y patrimonio ferroviario" y anteriores, financiados por la SPU; y el proyecto de investigación "Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias bonaerenses" (código 03/G170 del Programa de Incentivos, radicado en el Núcleo TECC de la Facultad de Arte UNICEN), en los que participamos Silva, Funaro, Vine y Rocha. Para este trabajo se sumó Sergio Sansosti, integrante del proyecto de investigación "Hacer es saber. Investigación artística a través de la práctica", radicado en el Núcleo GIAPA de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Fernández, 2019), en la medida en que la propia práctica artística/creativa se constituye en medio a través del cual se realiza la investigación.

Como señalan González y Sansosti,

> "La investigación a través de la práctica artística puede generar resultados de naturaleza muy variada: resultados metodológicos, generando saberes técnicos propios de la disciplina en la cual se inscribe la práctica, por ejemplo, enriqueciendo las posibilidades expresivas y creativas de determinada forma de trabajo. En otros casos podríamos decir que son ontológicos, en muchos casos es en realidad la transdisciplinariedad lo que caracteriza a las investigaciones artísticas a través de la práctica, generando un espacio de reflexión en el cruce de prácticas artísticas que suele abonar al cuestionamiento de los límites tradicionales de cada disciplina. Puede, por supuesto, y en el mejor de los casos probablemente, existir el aporte de un concepto nuevo, en el sentido filosófico del término [...]" (2019: 139).

En el marco de ese proceso comenzó a tomar forma el proyecto de una instalación que intentara reunir la materialidad de las herramientas con las voces y subjetividades que las animaron; la historia de su uso pasado con la de su inutilización. Una suerte de "escáner de herramientas", el *ferrógrafo,* fallido desde su origen ya que las condiciones que lo hicieron posible son precisamente las que el mismo dispositivo busca desmontar.

La historia de un desuso

En el espacio donde funciona "La Vía" convergen las preguntas por el sentido que adquiere en la actualidad la mirada retrospectiva sobre el proceso de consolidación del Estado argentino a finales del siglo XIX, el papel desempeñado por el ferrocarril dentro del modelo agroexportador y extractivista y el proyecto modernizador, con las consecuencias de las políticas neoliberales y privatistas de fines del siglo XX. De este modo, "Si la expansión colonial del capitalismo extendió en un comienzo las redes ferroviarias y nos incluyó contradictoriamente en el ciclo de la expansión-explotación productiva dirigida hacia los países centrales, el cierre de los ferrocarriles marcó el retroceso en la esperable dialéctica nacional de nuestro llamado subdesarrollo" (Rozitchner, González y Sorín, 2010: 9).

Resulta difícil dimensionar la profundidad del proceso de desmantelamiento del gigantesco sistema ferroviario argentino (que llegó a ser el más extenso del subcontinente, alcanzando los 45.000 kilómetros de tendido de vías férreas hacia la década de 1950). Entre sus evidencias más notorias se encuentra la infraestructura que fue quedando en

desuso: galpones y predios sub-utilizados o abandonados; formaciones ensambladas y desarmadas; maquinarias oxidadas, ofrecen lo que podríamos denominar una cartografía del deterioro a modo de testimonio tangible de las consecuencias que las políticas neoliberales implicaron sobre las condiciones de vida de las mayorías.

Stephanie McCallum propone considerar a la infraestructura ferroviaria como un *archivo*, en la medida en que la historia del ferrocarril en Argentina "está *inscripta* en las vías, el material rodante y otros elementos […] donde distintos momentos históricos se yuxtaponen materialmente" (2016: 207).

Así,

> "La llamada época de los ingleses […] persiste en el sistema de señalamiento, muchos de cuyos componentes datan de las décadas de 1920 y 1930, y en las grandes terminales de tren. Los durmientes de madera, a su vez, indexicalizan la deforestación de los bosques de quebracho (producida en el norte argentino particularmente a fines del siglo XIX y principios del XX) y el movimiento a gran escala de recursos y personas que fue necesario para construir la red […]. El logo de Ferrocarriles Argentinos, ícono de la nacionalización del ferrocarril por el entonces presidente Juan Domingo Perón en 1948, aunque este nombre no se oficializaría hasta varios años más tarde, perdura en afiches y en maquinaria de la época aún en uso para trabajos de reparación de vías. Los trenes eléctricos que hasta hace poco tiempo –antes del advenimiento de los trenes eléctricos importados de China- predominaban en las vías del Mitre y del Sarmiento son coches Toshiba de la década de 1960 *recauchutados* […]. En una misma formación de coches Toshiba pueden coexistir unidades reformadas en distintos momentos, como lo marca el color de la carrocería" (Id.).

La infraestructura graba o inscribe el paso del tiempo y la fricción de los materiales, incidiendo tanto en la experiencia del viaje presente (el "traqueteo" o movimiento de los vagones, la necesaria limitación de velocidad, etc.) como en el riesgo permanente de descarrilamiento o roturas.

En Tandil, el servicio de tren de pasajeros -que había comenzado a funcionar con la extensión de un ramal del Ferrocarril del Sud en 1883-, tras una degradación progresiva de las condiciones en que operaba, que se aceleró en los últimos años del siglo XX, fue finalmente suspendido en 2006. Tuvo una breve reactivación entre 2012 y 2016, cuando el gobierno provincial tomó la decisión de cancelarlo nuevamente "hasta nuevo aviso".

Entendemos que no se trata de producir, nostálgicamente, una "edad de oro" que nunca existió, sino de dejarnos interpelar por el "llamado persistente [contenido en ese pasado]

a una emancipación impedida" (López, 2010: 26), en tanto la posibilidad de crítica al presente requiere la crítica del pasado (Id.: 27).

Por otro lado, es necesario tener en cuenta que en las últimas décadas las dinámicas del urbanismo capitalista han impulsado en numerosas localidades procesos de recualificación urbana de áreas degradadas, entre las cuales se cuentan los denominados espacios de la desindustrialización e infraestructuras ferroportuarias en desuso. "Revitalización, rehabilitación o reconversión y, más recientemente regeneración, son algunos de los sinónimos también utilizados a la hora de designar estos procesos que aspiran recomponer tanto la materialidad como la imagen de zonas devaluadas para volverlas atractivos sitios de entretenimiento, consumo visual y estético" (Girola, Yacovino y Laborde, 2011: 27).

Impulsados por el denominado planeamiento estratégico de las ciudades y movilizando recursos del urbanismo escenográfico, estos procesos apelan con frecuencia a la cultura, el patrimonio y el arte como elementos dinamizadores que alimentan la valorización generando oportunidades para los negocios inmobiliarios (Op. Cit.: 28-29).

Contra estas tendencias hegemónicas, identificadas con una concepción instrumental de la cultura (Yúdice, 2002), pueden reconocerse sin embargo otras lógicas que en los territorios locales buscan generar resistencias e incluso imaginar alternativas posibles.

Flavia Costa ha indagado en estas tensiones en el caso del Museo-Taller Ferrowhite, en Bahía Blanca, respecto de la cual señala: "Existen sin embargo fuerzas que, dentro y fuera del museo, se resisten a ingresar acríticamente en esta polaridad que petrifica aquello que pretende cuidar, así como a extraer el núcleo de su razón de ser únicamente de las motivaciones económicas asociadas a 'la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión' en cultura" (Costa, 2012: 251).

Experiencias como las de Ferrowhite se constituyen en una suerte de laboratorios "donde se está atravesando conscientemente la prueba de qué hacer con los aspectos histórico-culturales de un lugar: si convertirlos en recurso para el consumo turístico o pedagógico o si motor de la producción de nuevos sentidos-en-común". (Costa, id.: 251).

El espacio de los talleres de Tandil no es ajeno a la inscripción en estas contradicciones. Partir, para la (re)construcción de memoria, del contexto de enunciación de una organización social como es "La Vía", implica tener en cuenta que "[...] la construcción

territorial de las organizaciones se produce en tensión con otros sentidos y prácticas. Las espacializaciones y la tangibilidad material que implican adquieren sentido en una perspectiva relacional. Son las relaciones sociales en las que se inscriben y participan las que permiten comprender los lugares como territorios socialmente construidos, con sentidos y significados" (Fernández Soto y Tripiana, 2019: 205).

Dispositivos para la instalación *Ferrógrafo*

El *ferrógrafo* está pensado como una instalación interactiva que simula un escáner. Cuando se coloca una herramienta sobre el sensor, esta es "leída" y el dispositivo proyecta distintos materiales en formato audiovisual (sonidos ambientes, testimonios de trabajadores, animaciones, videomapping, entre otras posibilidades). Las herramientas estarán dispuestas sobre un tablero de trabajo para ser seleccionadas y colocadas en el escáner.

- **Crique para selección de videos**

Se intervendrá una pieza que funciona a modo de crique que permite elevar una barra vertical por medio de una palanca. Esta palanca tiene 6 posiciones, lo que nos inspiró para utilizarla como mecanismo de interacción discreto. Nuestra idea es intervenirlo con un circuito que detecte la posición actual de la palanca y le envíe dicha información a una computadora, la cual a su vez seleccionará y reproducirá un video dependiendo de la posición seleccionada.

- **Ruedas de manipulación de velocidad de reproducción**

La pieza hallada consiste en un par de ruedas paralelas que giran sobre sobre el mismo eje. Estas ruedas pueden ser giradas de manera independiente. Nuestra idea es colocarles unos sensores que permitan que el participante mueva esas ruedas y con ese movimiento modifique la velocidad o dirección del video en reproducción (que fue seleccionado con el crique).

Instrucciones para desusar un ferrógrafo

El *ferrógrafo* surge del trabajo de recuperación de las máquinas y herramientas encontradas en los galpones del taller de La Vía. La investigación sobre estos objetos, su historia y su función se traducen, mediante el ferrógrafo, en una "máquina imaginada", una "máquina poética" cuya función es encontrar y dar nuevos sentidos; como aquellas "máquinas imposibles" que construía Edgardo Antonio Vigo a mediados de los cincuenta. ¿Qué situaciones podría evaluar o diagnosticar nuestro ferrógrafo? Ferrógrafo: máquina para diagnosticar los errores de una maquinaria, la máquina ferroviaria, la máquina productiva, la máquina capitalista.

El ferrógrafo actúa como una "máquina simbólica" que busca escanear, develar, el sentido oculto en la herramienta: su historia, sus usos, quiénes la pusieron en funcionamiento y quiénes la detuvieron. Una "máquina poética" porque con ella nada útil puede ser hecho. Como planteaba Heidegger, despertar el sentido para lo inútil, es decir, el sentido de las cosas. El ferrógrafo no produce ninguna utilidad práctica pero sí produce sentido sobre las cosas, que como afirma Heidegger, es lo más necesario pues sin él también lo útil quedaría desprovisto de sentido y, por consiguiente, ya ni siquiera sería útil (Heidegger, 1996: 12).

El trabajo sobre la máquina es fundamental porque el territorio en el que se inserta el proyecto es el que define la obra en sí misma: un taller de herrería. La relación entre oficio y herramienta es insoslayable pero, cuando el mundo del trabajo ha sido extinguido, entonces queda la máquina como objeto en desuso y, por tanto, objeto simbólico, testigo histórico entre un tiempo presente y pasado. Son estos sentidos los que intentamos

abordar. Revalorizando la práctica artística como una forma de conocimiento intensiva[4], comprendemos al ferrógrafo como la materialización en una obra -que podríamos definir como una poética tecnológica (Kozak, 2012)- de un trabajo de investigación colectivo que aborda diversas relaciones entre arte, memoria y territorio. Entre otras posibles, podemos subrayar algunas cuestiones que el ferrógrafo pone de manifiesto y que señalan algunos de los síntomas de nuestra contemporaneidad: a) la obra como materialización de un proceso relacional irreductible; b) la necesidad de repensar estas acciones como prácticas experimentales del (no) museo.

Pensamos la obra como "irreductible" a partir de la idea de Paul Valéry de que toda obra de arte, entendida como objetos materiales o secuencias de acciones que poseen una atributo adicional, cuando funcionan, son de algún modo irreductibles. Como bien explica Reinaldo Laddaga en su introducción a *Estética de laboratorio*, significa que entre el productor y el consumidor existe una separación irreductible que hace que no exista comunicación directa entre ellos dos. La obra actúa como un "médium" que nunca puede reducirse a una idea de la persona o al pensamiento del productor (Laddaga, 2010:7). Si abordamos el ferrógrafo desde esta perspectiva, como obra, como médium, lo irreductible se manifiesta de dos maneras: primero, en la distancia entre los tiempos que intenta vincular: el ferrocarril en funcionamiento, el trabajo en los talleres, sus actores, etc. y el desmantelamiento y abandono de sus maquinarias; segundo, en la imposibilidad de reducir en una obra experimental todo un proceso colectivo de trabajo en el territorio, con los objetos, su historia y múltiples actores. Es en este sentido que el ferrógrafo expresa sólo una forma, entre otras, de materializar la investigación que es a su vez una experimentación.

El ferrógrafo es el resultado de un trabajo relacional cuyo objetivo no es crear una "poética tecnológica", sino generar situaciones de encuentro entre la comunidad, el barrio, su barrio, su memoria y la experiencia del presente. Como explica Laddaga, nos referimos a procesos abiertos de conversación que involucran a artistas y no artistas en

4 Proponemos la idea de "forma de conocimiento intensiva" a partir del concepto de "totalidad intensiva", que Arnold Hauser expone en *Fundamentos de la sociología del arte*. Por totalidad intensiva, Hauser comprende al campo del saber que, a diferencia de la "totalidad extensiva", responde a características singulares porque se opone a cualquier abstracción no sensorial, despojándose de todo lo ideológico, sistemático, de todo lo puramente ideal e intangible, para convertirlo en objeto de percepción inmediata, de netas impresiones sensoriales y de vivencias concretas (Hauser, 1975: 14). Es en este sentido que el autor aporta una perspectiva que entiende al arte como una forma de abordaje de la realidad y de representación (mímesis) necesaria porque aporta aspectos que "la ciencia" no alcanza: la singularidad de la vivencia y el sujeto como creador de nuevos sentidos.

espacios definidos donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de modos experimentales de coexistencia (Laddaga, 2006: 22). Enfocamos "lo relacional" desde la perspectiva del crítico francés, Nicolás Bourriaud, que define a las obras relacionales como "utopías de proximidad". En palabras del autor, podemos hablar de arte relacional cuando nos encontramos con proyectos que, lejos de trabajo formal y simbólico, buscan crear formas como puentes para aprender a habitar el mundo. Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias, sino construir modos de existencia dentro de lo real existente (Bourriaud, 2006: 8). De su planteo nos interesa particularmente su perspectiva de la obra como un "intersticio social". Tomando el concepto de Karl Marx para definir las comunidades de intercambio que escapan al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia, el intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas a las vigentes en este sistema (Bourriaud, op.cit.: 16). La obra de arte relacional, sería de esta manera, una forma potencial de experimentar otros modos de sociabilidad.

¿Podemos seguir pensando como prácticas artísticas a estas experiencias que tienen en su centro intereses colectivos de construcción de la memoria y de revalorización de lo territorial como lugar de construcción comunitaria? Como apunta Laddaga tomando la definición de Jacques Rancière, estas prácticas señalan la proximidad con un nuevo "régimen de las artes", es decir, un nuevo tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras (Ladagga, 2006: 23). No hay dudas de que las prácticas artísticas del siglo XXI, post-apropiacionistas, se han expandido al campo de las relaciones sociales y han materializado sus experiencias en trabajos de post-producción que son más el resultado de un proceso más complejo que el fin en sí mismos. Es decir, trabajar sobre productos ya hechos, hacer uso de los objetos en desuso y utilizar a la sociedad como repertorio de formas. Como lo define Bourriaud, estas prácticas "inscriben a la obra de arte en una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma y singular" (Bourriaud, 2007: 34). El apropiarse de los objetos en desuso para construir el ferrógrafo tiene como objetivo, no tanto la resignificación del objeto, sino la creación de un artefacto que materialice lo intangible de la experiencia para comunicar un proyecto colectivo que aborda a las prácticas artísticas como una forma de conocimiento de la realidad.

¿Cómo vincular estos nuevos modos de producción con formas de visibilidad? ¿Cómo insertar este tipo de proyectos en un circuito de exhibición? ¿Cómo ponerlos en funcionamiento? Definitivamente, el ferrógrafo no es un trabajo pensado para insertarse dentro de un circuito artístico "tradicional" de museos y galerías porque, desde su origen, reformula el valor de obra de arte como objeto terminal, presentándose más como una instancia de enunciación posible. Este tipo de prácticas proponen formas de institucionalidad que escriben la forma de la, como la define José Luis Brea, "producción experimental del no museo"; en otras palabras, podríamos mencionarlas como "estrategias de resistencia contra o post museísticas" (Brea, 2002). La vinculación del arte y las instituciones de circulación es una relación que a lo largo de todo el siglo XX ha adoptado distintas intensidades de tensión, en general apoyadas en la crítica a la autonomía del arte y la absorción de estas prácticas de resistencia por el mismo museo. Sin embargo, desde los noventa -el *net.art* ha sido un gran impulsor de esta orientación-, cada vez más, vemos experiencias que, como describe José Luis Brea, no niegan la institución arte, sino que buscan la generación específica de dispositivos alternativos que, en la periferia, en las fisuras, producen esfera pública (Brea: 2002). Su objetivo es la apertura de territorios en los que hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Como escribe Brea, "esa generación de dispositivos se plantea aquí como objetivo operativo inmediato de producción de modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente postmuseales, para los que el entorno espacializado del museo [...] como lugar organizado de la recepción social de las prácticas comunicativas, carece de atributos tentadores" (Brea, 2002: 82).

Finalmente, otro conjunto de interrogantes apunta a las posibilidades de crítica del presente que habilita (o no) la generación de dispositivos como el que imaginamos. Realizar la crítica del pasado como consecuencia de acciones y decisiones humanas que *pudieron haber sido de otro modo* tal vez contribuya a poner de relieve la condición transformadora de la cultura entendida como antidestino (Gravano, 2008); como lectura a contrapelo de la historia para entrever otros futuros posibles. Si el ferrógrafo cuenta la historia del desuso de las herramientas, ¿será que para volver a usarlas hay que desusar (las condiciones que hicieron posible) el ferrógrafo?

Bibliografía

Bourriaud, N. (2006), "La forma relacional", en *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 9-27.

_____ (2007), "Introducción", "El uso de las formas", "El uso de los objetos", en *Postproducción*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Brea, J. L. (2002), "El museo contemporáneo y la esfera pública", en la *Era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales.* Ed. CASA, Salamanca, publicado en https://archive.org/details/LaEraPostmedia.

Carvalho da Rocha, A. L. y Eckert, C. (2013) *Etnografia da duração. Antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual.

Costa, F. (2012) "El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial". En revista *Astrolabio* Nro. 8. Pp. 247-267.

Fernández, P. (2019) "Investigar a través de la práctica: habitando articulaciones entre la praxis y la teoría teatral". En: Cristina Dimatteo y Ana Silva (comp.) *Investigación en y sobre la práctica artística y educativa*. Tandil: Facultad de Arte, UNICEN. Pp. 146-154. Disponible en http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/

Fernández Soto, S. y Tripiana, J. (2019) "Organizaciones sociales, territorio y memoria. Elementos teóricos, metodológicos y empíricos para la construcción de la memoria en organizaciones sociales. Avances de investigación". En *Aura, revista de historia y teoría del arte*. Nro. 9. Septiembre 2019. Pp. 204-221.

Girola, F,; Yacovino, M. P. y Laborde, S. (2011) "Recentrando la centralidad: procesos de recualificación urbana y espacio público en la Ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica". En *Cuaderno Urbano. Espacio, Cultura, Sociedad* - Vol. 10 - Nº 10 (Junio 2011)- Pp. 025-040.

González, G. y Sansosti, S. (2019) "Decir desde el cuerpo: descubrimientos en el devenir de la práctica". En: Cristina Dimatteo y Ana Silva (comp.) *Investigación en y sobre la práctica artística y educativa*. Tandil: Facultad de Arte, UNICEN. Pp. 138-145. Disponible en http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/

Gravano, A. (2005) *Imaginarios sociales de la ciudad media. Emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas. Estudios de Antropología Urbana*. Tandil: REUN.

————— (2008) "La cultura como concepto central de la Antropología". en Chiriguini, M.C. *Apertura a la Antropología, alteridad, cultura, naturaleza humana*. Buenos Aires: Proyecto Editorial. Pp. 93-121.

————— (2016) "Tres hipótesis sobre la relación entre sistema urbano e imaginarios de ciudades medias". En: Gravano, Silva y Boggi (eds.) *Ciudades vividas. Sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*. Buenos Aires: Café de las ciudades.

Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones.

Hauser, A. (1975), "Totalidad vital y totalidad artística", en *Sociología del arte 1*. Madrid, Ed. Guadarrama.

Heidegger, M. (1996), "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico", en *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica nº 1*, Buenos Aires, 1996.

Huyssen, A. (2007) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. (2004) "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales", *Estudios Sociales*, número 27, año XIV, 2°.

Kozak, C. (2012) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Laddaga, R. (2006), "Introducción", en *Estética de la emergencia*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 7-42.

_____ (2010), "Introducción. Las comunicaciones personales", en *Estética de laboratorio*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp.

López, M. P. (2010) "Vías cruzadas". En AAVV, *Vías Argentinas (ensayos sobre el ferrocarril)*. Buenos Aires: Milena Caserola. Pp. 25-36.

Lynch, K (1975) *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.

McCallum, S. (2016) "'Los fierros tienen memoria': materialidad y memoria en el sistema ferroviario". En: A. Ramos, C. Crespo, M. Tozzini (comp.) *Memorias en lucha: recuerdos y silencios en contextos de subordinación y alteridad*. Viedma: UNRN.

Rozitchner, L., González, H. y Sorín, J. (2010) "Introducción". En AAVV, *Vías Argentinas (ensayos sobre el ferrocarril)*. Buenos Aires: Milena Caserola. Pp. 7-12.
Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

El rostro del androcentrismo en los imaginarios de amor de la cinematografía argentina.

Laura Irene Golpe
antropologamdq@gmail.com

María Teresa Lapine
mtlapine@gmail.com

Emiliano Viera[1]
emiliano.viera@hotmail.com

Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura.
Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Éste trabajo es el resultado de un proyecto que venimos desarrollando hace cinco años sobre Imaginarios fílmicos del amor en el Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Consideramos al espacio fílmico como una expresión ideológica de las aspiraciones nacionales, un palimpsesto de mitos, clichés y estereotipos de sentimentalidades de género y un basamento de la memoria colectiva. En éste simposio abordaremos seis casos típicos minuciosamente seleccionados sobre las siguientes ficciones nacionales con narrativas vinculadas a la agonía del Eros en tiempos contemporáneos desde una mirada psicopolítica: «Tres deseos», «Quién dijo que es fácil», «Relatos Salvajes», «El espejo de los otros», «Los que aman odian» y «La reina del miedo». En cada una de las expresiones del cine elegidas nos proponemos elaborar una elucidación crítica a partir de un dispositivo de clínica cinematográfica que incluya el marco de reconocimiento de

1 Biografía de los autores

Laura Irene Golpe: Lic en Antropología, Diploma Superior en Ciencias Sociales, Magíster en Ciencia Política y Sociología, Directora del CISIC (Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura) de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Directora del Grupo de Investigación sobre Estudios de Comunidad, Directora del Proyecto de investigación sobre Imaginarios fílmicos del amor en clave de género (Clínica cinematografía sobre la sentimentalidad femenina en la cultura argentina), Investigadora Categoría I en el Programa de Incentivos para Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación Argentina, Evaluadora de Investigadores, Programas y Proyectos Nacionales, Autora de numerosas publicaciones y libros, Consultora Senior en organismos nacionales e internacionales.

María Teresa Lapine: Lic. en Psicología, Investigadora del CISIC (Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura) de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Investigadora del Grupo de Investigación sobre Estudios de Comunidad, Investigadora del Proyecto de investigación sobre Imaginarios fílmicos del amor en clave de género (Clínica cinematografía sobre la sentimentalidad femenina en la cultura argentina), Directora del Proyecto de Extensión Corto Circuito.

Emiliano Viera: Lic. en Psicología, Becario de Investigación de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Investigador del CISIC (Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura) de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Investigador del Grupo de Investigación sobre Estudios de Comunidad, Investigador del Proyecto de investigación sobre Imaginarios fílmicos del amor en clave de género (Clínica cinematografía sobre la sentimentalidad femenina en la cultura argentina).

género sobre: a) los imaginarios fílmicos de amor androcéntrico; b) las figuraciones que opacan el verosímil contemporáneo de las sentimentalidades femeninas con situaciones que menoscaban su significancia en la díada amorosa; c) las escenificaciones que banalizan la autonomía y la aparición protagónica de las mujeres como sujeto deseante en las diferentes esferas íntima, privada y pública de la vida.

1. Imaginarios de amor en tiempos de malestar

Julia Kristeva (2009:4) sostiene que el amor es esa "súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que después", agrega que genera un "vértigo de identidad, un vértigo de palabras, un sentir incontrolable", que bordea el riesgo heroico de ser capaz de todo por esa absoluta entrega. Señala que "a pesar de lo inconmensurable del afecto y del sentimiento puesto en juego por los protagonistas, se puede hablar de un amor, del Amor, hay que admitir también que, por muy vivificante que sea, el amor siempre nos quema. Hablar de él, aunque sea después, no es posible más que a partir de esta quemadura" (Kristeva, 2009:4). Por otra parte, Roland Barthes (1977) plantea que hoy en día el discurso amoroso es de una extrema soledad, ya que es hablado por múltiples personas, pero es abandonado, despreciado e ignorado por los lenguajes circundantes no solamente del poder, sino de sus mecanismos –ciencia, conocimientos, arte- y agrega que debido a que este "discurso es arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación" (Barthes, 2002:12). La sentimentalidad amorosa es abandonada, despreciada e ignorada y las falacias se cristalizan en la transmisión del sujeto epocal. Un nosotros intimidante interpela al sujeto contemporáneo, pues cuestiona su proyecto de autonomía desde los claroscuros de un imaginario de amor amenazado. Asimismo, Alain Badiou, argumenta que el amor en el mundo contemporáneo se encuentra acorralado, asediado y en este sentido amenazado (2011:8). Según su punto de vista son dos las amenazas que ponen en riesgo al amor: la primera es la amenaza aseguradora que busca garantías para enamorarse evitando el sufrimiento; la segunda es amenaza de la banalización que intenta restarle toda importancia al hecho de amar. Es necesario reinventar el riesgo y la aventura en contra de la seguridad y la comodidad, de este modo el amor se salvará de sus asedios (Badiou, 2012: 50-55).

En síntesis, los sentires de los imaginarios no tienen un solo matiz sentimental, sino que responden a la lógica de los magmas en su ebullición y cristalización: el amor y el odio conviven entremezclados, no como pares antitéticos sino como partes componentes de

los vínculos de pareja. No sólo se relacionan, con el placer erótico, sino también con el malestar tanático, por ende podemos relacionar la cultura con el lugar donde se ubica el sujeto sexuado, y con la producción de salud mental. Nuestra incursión en el laberinto de los amores cinematográficos, nos permitió elaborar un retrato de la tensión entre el Eros y el Tánatos, de acuerdo a la cristalización de deseos en los tiempos contemporáneos. En tal sentido vamos a vincular los imaginarios de amor con las formas de malestar que genera la cultura contemporánea ante la discordancia de los sexos y las formas de sufrimiento que lo acechan con la producción de salud mental. En el Malestar de la Cultura (1930), Sigmund Freud sostenía que el sufrimiento acecha al sujeto a bajo tres formas de amenaza: "desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos" (Freud, 1992:76-7). Siguiendo estos lineamientos psicoanalíticos, Fernando Ulloa (2012) considera que la producción de la salud mental, nos remite a la salud cultural, pues no atañe únicamente al sujeto, sino que deviene de todos los avatares que configuran la situación del contexto donde ese sujeto deja de ser un hacedor de cultura para transformarse en un sujeto de hechura.

2. El sujeto sexuado y el rostro androcéntrico de los imaginarios de amor en la cinematografía nacional.

La cuestión del sujeto sexuado, encarnado en las corporalidades de varones y mujeres, es espinosa y radica en desmitificar que no nace como sujeto simplemente el día que lo alumbran sus madres, sino que deviene en sujeto de género a partir de padecer una sujeción a las instituciones de la cultura o a un vínculo apasionado, (Butler, 2010). Es menester comprender que el sujeto, "ese ser viable e inteligible, se produce siempre con un coste, y todo aquello que se resiste a las exigencias normativas por las cuales se instituyen los sujetos permanece inconsciente. (Butler, 2010: 98). Judith Butler sostiene que la performatividad de un género:

> "Presume un campo de aparición para el género y un marco de reconocimiento, que permite a este mostrarse en sus diversas formas; y como ese campo está regulado por normas de reconocimiento que son jerarquías excluyentes,

> la performatividad de género está por lo tanto ligada a las maneras en que los sujetos pueden ser reconocidos. El reconocimiento de un género depende que haya básicamente una modalidad de presentación para ese género, una condición para su aparecer; es lo que podemos denominar su medio o su modo de presentación" (Butler, 2018:45).

Ana María Fernández en su ensayo *La Mujer de la Ilusión*: pactos y contratos entre hombres y mujeres, sostiene que uno de los rasgos más típicos del siglo XX fue la emergencia de las mujeres en esos espacios de la cultura, en los que eran de predominancia masculina. Espacios que fueron conquistados en base a un profundo proceso de transformación de las prácticas sociales y mentalidades, afrontando las resistencias, obturaciones y discriminaciones, y redefiniendo ese enclaustramiento y postergación en roles estereotipados de género dentro de la esfera doméstica (Fernández, 1993:13). La dicotomía entre cultura, asignada a la esfera pública masculina, y naturaleza, asignada a la esfera privada femenina, se pone en cuestión, justamente porque esconde una clave de género muy conveniente. Abordar lo femenino desde una mirada Psicopolítica, lejos de ser algo "residual, minoritario y marginal", es develar que "la cuestión de género es la piedra angular y el eje de gravedad del edificio de todos los poderes" (Segato, 2018:13).

Por otra parte, David Le Breton señala que el rostro genera significaciones, valores e imaginarios vinculados a la fascinación, revela tanto como esconde, denota la situación de unicicidad. La palabra francesa visage (rostro) proviene del latín visus, participio pasado sustantivado de videre: "lo que es visto". "El rostro que se ofrece al mundo es un compromiso entre las orientaciones colectivas y la manera personal en que cada actor se acomoda a ellas" (2010, 15-16). De acuerdo a Pierre Bourdieu el androcentrismo es un modo de discriminación naturalizado por los *habitus* (2000) basado en aquella forma de dominación masculina que sitúa al varón y a su punto de vista en una posición central respecto del mundo social que construye el cuerpo como realidad sexuada.

> "La concordancia entre las estructuras objetivas y las estructuras cognitivas, entre la conformación del ser y las formas del conocer, entre el curso del mundo y las expectativas que provoca […] Esta experiencia abarca el mundo social y sus divisiones arbitrarias, comenzando por la división socialmente construida entre los sexos, como naturales, evidentemente, y contiene por ello una total afirmación de legitimidad [...] El mundo social construye el cuerpo como

realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes." (Bourdieu, 2000:17-21).

3. Clínica cinematográfica del rostro androcéntrico de los imaginarios de amor en las ficciones argentinas.

La cinematografía ofrece múltiples modos de investigación genealógica para comprender los devenires humanos y sus problemáticas psicopolíticas en diferentes contextos culturales. Interpretar los archivos fílmicos, como estudio de casos en base a un dispositivo de clínica cinematográfica, y comprender los rituales de intimidad, los mitos de afectividad, los estereotipos sociales y "clichés" de banalización, idealización y sufrimiento, los discursos permitidos, eufemizados o tabuados en diferentes grupos sociales, los regímenes de visibilidad legitimados con sus particularidades estéticas y las sonoridades con sus ritmos y silencios, permite avizorar lo no dicho. Este dispositivo nos permitió desarrollar un conocimiento acerca de los imaginarios de amor del sujeto contemporáneo en clave de género, con la libertad y el constreñimiento de la "máquina cultural" de la producción fílmica argentina. Beatriz Sarlo (1998) emplea el concepto de "máquina cultural" a fin de referirse a instancias, personajes o instituciones que a lo largo de la historia argentina operaron como constructores de la identidad nacional.

En primer lugar, el análisis genealógico con una mirada situada en el género, nos posibilitó develar el rostro androcéntrico de la máquina cultural de la cinematografía argentina. En este sentido, es ilustrativo el informe presentado por Duhau y Wenceslau (2014) sobre las diez películas argentinas más vistas entre enero de 2010 y mayo de 2013, del cual se deduce que las mujeres están subrepresentadas en la pantalla grande; pues de 294 personajes que hablan o tienen nombre en los films analizados, 37,4 % son femeninos y 62,6% son masculinos. En relación al protagonismo de género, sólo el 31, 2% de las mujeres logran alcanzar ese lugar. Por otra parte, sólo el 20% de esas expresiones cinematográficas tiene un reparto de roles equilibrado en términos de género. A su vez, también en muy baja la representación de las mujeres detrás de la cámara: sólo el 10 % son directoras, el 22 % son guionistas y el 19, 6% son productoras en las películas evaluadas. Las investigadoras advierten que los personajes femeninos están mucho más objetivadas sexualmente que los masculinos, mientras que cada 200 varones 1 recibe

comentarios sobre su aspecto, cada 200 mujeres, 33 reciben comentarios sobre el mismo. En relación al mundo del trabajo, las mujeres también aparecen subrepresentadas, a comparación con lo que acontece en la vida real, y se les asigna en la ficción, el doble de roles de cuidado que a los varones. Desde una mirada de la trayectoria democrática de la cinematografía argentina logramos percibir un problema de asimetría (Héritier, 1998) en el modo de presentación del género femenino que crean y recrean las ficciones románticas (Illuz, 2009) nacionales. No sólo que existe un insignificante protagonismo femenino, sino y más preocupante todavía, observamos una opacidad visual, discursiva y relacional con una marcada orientación sexista en la mayoría de los roles sentimentales que desempeñan las mujeres, frente a un predominio expresivo masculino. En síntesis, toda esta problemática de género en la cinematografía argentina, nos llevó a replanteos acerca del rol de las mujeres como sujeto en la cultura. Nos interrogamos sobre varias cuestiones entrelazadas. ¿Cómo se delinea y evoluciona el imaginario fílmico de amor en clave femenina a través de diferentes epocalidades argentinas desde la recuperación democrática? ¿Por qué las mujeres fílmicas se muestran opacadas en su condición de sujeto deseante, frente a la predominancia del deseo masculino? ¿Qué lugar ocupan los estereotipos de género y los clichés (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001) de idealización, banalización y sufrimiento (Golpe, 2017) en la sentimentalidad romántica del sujeto femenino? ¿En qué escenas, personajes y situaciones se vislumbran las opacidades del género femenino cuando es atravesado por matices androcéntricos o huellas patriarcales? (Segato, 2010).

En segundo lugar, opinamos que los imaginarios cinematográficos de amor con un rostro atravesado por el androcentrismo resultan paradójicos cuando responden a sentimentalidades reguladas por el desvanecimiento de las certezas heteronormativas acerca de las características narcisistas de una masculinidad y la femineidad estereotipadas o de cliché. Byung Chul Han, desde una mirada Psicopolítica (2014) en su ensayo filosófico titulado La Agonía del Eros (2018) señala que "vivimos en una sociedad cada vez más narcisista" donde la "la libido se invierte en la propia subjetividad", no solo no reconoce al Otro en su alteridad, sino que se degrada en la condición de espejo del Uno. El mundo se presenta como sombras del sí mismo y, en ese contexto el sujeto de rendimiento, abocado al éxito, se muestra depresivo con una sistemática fatiga, sin estar dispuesto para ingresar en la esfera amorosa del Eros, (Han, 2018: 11-12). Asimismo en nuestra cultura donde el predomina el sujeto narcisista, da forma y medida a una

mismidad, donde prolifera lo igual, se expulsa a lo distinto y donde sólo se trasluce el vacío (Han, 2018, 10-18).

En tercer lugar queremos explicitar que nuestra labor se centró en elaborar una elucidación epistemológica desde una mirada Psicopolítica (Han, 2018) acerca de los imaginarios de amor del sujeto sexuado en la cultura cinematográfica argentina a partir de abordar los siguientes núcleos sistemáticos: 1) las cuestiones tanáticas de la naturalización del androcentrismo ante el avance de la "topología de la violencia"; 2) la diversidad de sexualidades, los matices de generaciones, las otredades estéticas y las derivas morales relacionadas con la "expulsión de lo distinto"; 3) el cuestionamiento al romanticismo asociado, tanto a las voces disidentes del colectivo femenino, como a "la agonía del Eros". En síntesis, a partir de esta mirada psicopolítica, configuramos un denso recorrido de autor y de tramas ficcionales a través de un dispositivo genealógico que aborda el estudio de seis casos fílmicos.

a) El caso fílmico *Tres deseos*

Abordaremos este apartado en base la obra cinematográfica de estilo intimista: «Tres deseos» (2009), dirigida por Vivian Imar y Marcelo Trotta, donde se indagan cuestiones tanáticas de una crisis de pareja y la transformación de sus anhelos y nostalgias en un encuadre de desamor. Ésta historia mínima, que indaga la profundidad de la «agonía del Eros» (Han, 2018), fue filmada en los escenarios citadinos de Colonia, combinando distintas técnicas de planificación del rodaje: planos fijos, planos secuencia y planos breves. Sus primeras escenas muestran cómo sus protagonistas Pablo y Victoria, residentes en Buenos Aires, emprenden un viaje de fin de semana rumbo a Uruguay, con el pretexto de festejar los 40 años de la mujer, que integra esa unión conyugal languideciente. Será la primera vez que volverán a estar solos en seis años, desde el alumbramiento de su pequeña hija. En su entramado narrativo se vislumbra que existía la genuina aspiración de un reencuentro íntimo, para recomponer los fragmentos del matrimonio, celebrado ocho años atrás. La fantasía de afianzar el vínculo se fue desvaneciendo mientras transcurría la estadía romántica y el conflicto amoroso se agudizó. El estilo narrativo de «Tres deseos» se asemeja a la densidad exasperante del neorrealismo italiano. El nudo es de la trama no es el amor, sino su contracara, el desamor y la pulverización del sujeto deseante. Sus integrantes no logran disfrutar de los placeres del encuentro, ni de una celebración de un rito de paso tan emblemático como el arribo a los 40 años. Su estancia en ese hotel de 5 estrellas, enclavado en un entorno paradisíaco,

se transformará en una situación asfixiante de confrontación y malestar. Ensimismados en su interior o lanzados a discusiones banales van generando momentos de sofocante intensidad tanática. Nos interesa describir las características de los integrantes de esta historia de desamor. Pablo es melancólico, narcisista, quisquilloso, por momentos irritable y celoso, monta escenas por futilidades. Tiene serias dificultades para comprender sus deseos existenciales y lograr empatizar con sus vínculos sentimentales. En una escena profundamente significativa, se muestra como Pablo se aleja por las playas luego de una ríspida discusión con su mujer, mientras Victoria vuelve al hotel. En su recorrido el protagonista se acerca a un grupo de personas junto a un barco de pescadores, y allí divisa a Ana, antigua novia que él abandonó doce años atrás. Ella, casualmente, ha viajado sola a Colonia, luego de una reciente ruptura afectiva. Los personajes mantienen una conversación donde se pone en juego el deseo y la nostalgia de lo perdido, toman café, caminan por la playa y se sientan en la arena rememorando. Posteriormente, Ana ingresa al mar para nadar, visualizamos una escena dramática en la que casi se ahoga. Sin embargo, a pesar del deseo que se vislumbraba momentos antes entre ellos, Pablo no la socorre: la mira con indolencia, como a una extraña rescatada por los lugareños. Comprendemos entonces que Ana, ocupa un lugar fantasmático. La figura de ese vínculo añorado, le permite a Pablo la fuga de su desolación conyugal. La desaprensión de Pablo no sólo, obedece al temor que su esposa descubra su deseo por otra mujer, sino, además, devine por considerar al Otro, como objeto de goce del Uno (Miller, 1998), pero no sujeto de deseo. En otro momento del film, a plena luz del día, se muestra a Pablo relajado en una reposera, mirando el mar junto a Victoria, es justamente en ese instante, cuando le confiesa a su esposa, que lo asedia el deseo de suicidarse. Éste testimonio genera inquietud y estupor en ella, queda sumida en un estado agobio, ante una manifestación tan reveladora. Pondremos el acento en la protagonista femenina de este drama: Victoria, una bella mujer que ha postergado sus deseos desde que conformó esa pareja. En varias escenas se muestra el menoscabo que Victoria padece por el distrato de su esposo y como afecta su autoestima. Se la ve desdibujada e indecisa sobre su vida, sin un rol claro, insegura sobre sus aspiraciones, sin perfilar adecuadamente su presente y menos aún pensar un escenario futuro. Diseña indumentaria, pero no hace nada con sus creaciones. Con cámara digital en mano, filma casi todo el tiempo, sin un sentido definido, fantaseando ser una cineasta en plena búsqueda de tomas para su rodaje. Vive en la añoranza de un pasado donde reconocía su figura de sujeto femenino pensante, pero padece éste lazo mortificante, donde la sombra del deseo del Eros, le dejó espacio al goce

del Tánatos. La pareja comienza a naufragar en oscuras aguas y a oscilar entre momentos mortificantes: mecánicos para apasionarse, lacónicos para comunicarse, punzantes para lastimarse, apesadumbrados por el agobio de los goces y abatidos por la desolación del desamor. Después de hacer gala de la figura lacaniana del «odioenamoramiento» (Lacan, 1992, Allouch, 2011), los padecientes de ésta historia, se permiten entablar un intercambio de ideas, para elaborar una salida de esa cárcel de a Dos y plantear una ruptura sin crueldad. Comprenden que ese viaje ha sido el epílogo de su vínculo amoroso, el punto culminante de esa agonía que sufren aquellos que ingresan en el laberinto de los amores androcéntricos desoladores con matices tanáticos.

b) El caso fílmico *¿Quién dice que es fácil?*

Aldo es el dueño de un lavadero de autos, se lo muestra como una persona rígida, obsesiva controladora. Todo hasta los mínimos detalles deben estar inspeccionados por él, ya sean: zapatos, llave de gas o personas empleados y vecinos o contrato de alquiler. Necesita que todo en su vida esté compartimentado y claramente ubicado. Andrea, es una mujer libre e independiente que ha pasado los últimos años de su vida viajando por diferentes lugares del mundo y ha establecido relaciones sociales muy diferentes. Está embarazada y no sabe y no puede saber quién es el padre de su bebé y a la vez considera que eso no tiene relevancia en este momento de su vida centrado en su embarazo. Ella parece dejar fluir la experiencia de vivir. En esta obra se refuerzan y desafían los prejuicios y estereotipos de amor y de sexualidad permitiendo hacer público lo privado, lo cual en esta época no tiene líneas de demarcación tan notorias. En este film, el director se ha propuesto dar a la historia, un valor educativo y cumplir una función de transformación de los comportamientos sexuales conflictivos, según ha expresado en entrevistas. Es interesante como Aldo representa el antihéroe de las películas que muestran a los varones como conquistadores insaciables amantes y controlando su sexualidad. Aldo es la contrafigura de estos estereotipos masculinos, él es presentado como alguien que puede hacer tareas domésticas y hogareñas de atención y cuidado, más tradicionalmente desplegadas por mujeres como la compra del supermercado o la comida. En una parte del relato le cuenta a Andrea que desde los ocho años despertaba a su papá con el desayuno, después de la depresión por la muerte de la madre. Con respecto a las características de la sexualidad mientras Andrea ha tenido múltiples relaciones con hombres y posee un número de 27 historias en su haber, él ha tenido muy pocas experiencias y no han sido prolongadas en el tiempo. El personaje de Aldo es negador, en la relación sexual terminó en 20 segundos

y repite: “muy bueno muy bueno” ante la mirada asombrada de Andrea que no alcanza a expresar lo que le ha ocurrido. En esa frase no solo no hay registro de orgasmo sino que no hay registro del otro, que le ocurre, que siente, que necesita ella, quien queda extrañada, atónita y él no lo registra. El film al presentar la disfunción de la eyaculación precoz, devela su dificultad, los recursos terapéuticos para asistir al problema, el método de resolución de la eyaculación precoz, el libro del Dr. León Roberto Gindin, el re-aprendizaje de la sexualidad con “el método de parada y arranque”, permitiendo visualizar tanto el problema como la posible solución de uno de los trastornos de la sexualidad masculina. Al respecto se visualiza claramente la diferencia entre el primer encuentro sexual veloz y fallido y el segundo en el que los tiempos de cada momento se van alargando y despacio y lentamente la relación finaliza con una llegada satisfactoria para ambos, con tiempos que se comparten, tiempos en común. Los amigos de Aldo, su mundo social, son hombres que no han madurado, que son adolescentes en su afectividad, que están llenos de prejuicios y que hablan y repiten sin haber experimentado. Hablan de cosas que no conocen, cómo es la mujer casada, la embarazada, los swinguers. Una construcción fantasiosas de la sexualidad y de las relaciones amorosas que remite a clichés adolescentes entre varones, que hablan entre ellos y no se han relacionado de manera real con mujeres reales precisamente por no vivirlo, por no confrontarlo con la vivencia no tienen que repensar sus prejuicios, repitiendo incansablemente mientras juegan con trencitos como niños y no ponen el cuerpo en situaciones concretas y reales. Desde ese lugar de absoluta ignorancia resuenan en Aldo las palabras de sus amigos como verdades, cuando el único que está intentando iniciar algo con un otro, es solamente él. Para Aldo no saber quién es el padre del bebé es inadmisible y también piensa en lo que le dirá al bebé, si su gestación fue producto de una orgía, una fiesta con LSD, una sesión chamánica, no puede imaginar ni siquiera desde su mirada como no puede una mujer saber quién es el padre de su hijo. Para ella el barrio o sea los amigos de Aldo son el prejuicio, la limitación. Vemos como cada uno quiere cambiar al otro como cada uno quiere que el otro en sus esquemas de valores. Ambos actúan queriendo que el otro se modifique. El acepta que la quiere cambiar, ella en cambio no, aunque pretender que sus amigos y su padre acepten su historia y que él los enfrente, es también pretender que él cambie. Ambos intentan homogeneizar y asimilar al otro distinto. Ambos parecen cerrados en sus círculos y no capaces de absorber a alguien tan diferente. Andrea pretende que un hombre de barrio con una vida rutinaria, estereotipada y organizada y un círculo social reducido se abra a la diferencia y acepte la forma de vida de una mujer que ha

recorrido el mundo y vivido experiencias múltiples. El discurso de Aldo exhibe una comunicación estereotipada, un discurso armado desde cierta lógica para explicar su situación vital y su estado de bienestar y satisfacción con sus rutinas. No se conecta con el otro, habla desde un soliloquio que expresa y de sentido a su vida rutinaria. Estos sujetos diferentes en casi todos los ámbitos y esferas de su experiencia vital, se encuentran y muestran la dificultad que eso implica. Hay entre Aldo y Andrea una tensión entre sus creencias, sus grupos de pertenencia y sus contextos, que los instan a expulsar lo distinto, sin embargo a la vez irrumpe el acontecimiento que se les impone y los empuja y se evidencia la fuerza del eros que los atrae uno hacia el otro. El final de la película con ellos juntos puede pensarse como algo esperable o instituido o como una fuerte aventura que desafía los propios sentidos.

c) El caso fílmico *El espejo de los otros*

El espejo de los otros es un film dirigido por Marcos Carnevale, en el cuál se suceden cuatros narraciones intimistas, con estructura episódica, en el marco de un cenáculo instalado sobre el escenario de una catedral gótica en ruinas. El prestigioso restaurante, prepara una sola mesa cada noche para que protagonistas de la élite argentina develen sistemáticamente sus dramas, discordias, nostalgias y tragedias en la actualidad ineluctable de una última cena que pretende ser mágica o al menos inolvidable. Ésta parodia descarnada de piezas minimalistas de la sociedad argentina contemporánea, no sólo ridiculiza los estereotipos y clichés de una clientela de élite, sino que tiene singularidad de visualizar lo que acontece entre los participantes en pantallas televisivas instaladas secretamente por Iris y Benito, propietarios del lugar. Ésta pareja de hermanos que dirige «El Cenáculo», prepara los ingredientes escénicos para transformar cada cena en un espectáculo nocturno basado en un ácido voyerismo sobre los devenires existenciales de los comensales. Quienes, no sólo asisten para degustar la cocina de autor, deleitarse con la calidad musical de los grupos de artistas, apreciar una carta de vinos exquisito, sino para sentirse actores únicos de un espacio sibarita. La pieza cinematográfica de Carnevale nos muestra en esas cuatro cenas diferentes rituales de despedida: la violencia canibalística entre tres hermanos y el estilo de vinculación con sus parejas, la pugna conyugal de un matrimonio sin hijos y sus estrategias de seducción vengativa, la nostalgia tanática de un viudo y la personificación de su amada ausente; la conmovedora situación de una pareja de mujeres y la incomprensión familiar ante la revelación de su amor disidente; son los casos que van a transformar tanto las vidas de

sus protagonistas, como el punto de vista de los testigos ocultos que observan ese «espejo de los otros». La pieza cinematográfica va mostrando su rostro androcéntrico en cada una de las escenas donde aparecen las mujeres que actúan en las cenas. Las mujeres del primer episodio, son mortificadas por sus dos esposos mafiosos debido a su condición de género: maltratadas y ridiculizadas bajo el cliché de banalización y necedad con una crueldad naturalizada. Asimismo la joven que sale con el hermano menor, primero es mirada como una intrusa y luego acusada de prostituta calculadora. Las figuraciones de destrato hacia las mujeres consideradas abalorios estéticos y copulativos como modelo identificativo para las audiencia de espectadores reproducen culturalmente el rostro del androcentrismo en la sociedad. El segundo episodio es una cena entre el viudo y su amada ausente que se reencuentran después de muchos años por una promesa que se han hecho. El personaje femenino muestra la cristalización de sentido de «la mujer de la ilusión» a la que alude Ana María Fernández (1993). Sin embargo, a lo largo de la cena en la que aparecen celos infundados de parte del marido, lentamente con el avance de la narración vamos descubriendo que esos celos son causados porque ella conversa con un novio de juventud, que reencontró en el mundo del «más allá» dónde habita desde que ha muerto. La mujer de la ilusión bajo la mirada patriarcal de un marido proveedor que la considera su propiedad aún después de su fallecimiento contribuye a un rostro androcéntrico, que trasunta que la dominación masculina como poder simbólico va más allá de la materialización de la corporalidad. En el tercer episodio, la mujer que protagoniza la pareja del matrimonio sin hijos, es estereotipada como vulgar y anodina. Su marido le oculta que se había hecho una vasectomía y la deja realizar años de tratamiento de fertilidad y soportar la frustración de pensar que nunca podría concebir un hijo con él, quién ya tenía descendencia de un matrimonio anterior. La cena culmina cuando ella le clava un cuchillo en la mano y le confiesa que lo engañó con su socio para vengarse, posteriormente se hizo inseminar en un banco de esperma, en la actualidad está embarazada y se aleja del lugar sola como si fuera una desquiciada. El estereotipo de la loca que se le atribuye a las mujeres, cuando se empoderan, tanto en el mundo real como en la cinematografía argentina, deviene de la cristalización de formas de discriminación sexista. En el cuarto episodio, la pareja de mujeres que se amaron durante treinta años, tienen una última cena pues no pueden consolidar su convivencia debido a los prejuicios contra las uniones del mismo género. Desde una mirada psicopolítica el ideario de Byung Chul Han en referencia a “la expulsión de lo distinto”, sumado al cliché de la reclusión de las mujeres en la torre que aparece desde las ficciones medievales, recrudece al estilo

planteado en *Crimen y Castigo* de Dostoievski en este film que ante la posibilidad de formalizar la unión entre estas mujeres, la que había estado casada, sufre el agobio de que sus hijos la recluyan en una clínica y le obstruyen la posibilidad de que su pareja la visite cuando ella enferma de cáncer. Sin embargo, estas mujeres, cuentan con la sororidad y la audacia de una amiga que ayuda a la que está recluida, a fugarse de su encierro para posibilitar su último encuentro romántico en El Cenáculo. Consideramos que en el film se desliza un sentido de penalización ante las eróticas de la divergencia sin la participación androcéntrica. Finalmente, la trama fílmica también presenta una quinta historia que, a modo de capitoné, enlaza los fragmentos de todas las secuencias anteriores. Se trata de la última cena de los dueños El Cenáculo: Iris y Benito, pues ambos arrastran un solapado sentimiento de postergación envidiosa y rencor desde su juventud que emerge con la intensidad de lo reprimido. Iris es viuda y Benito soltero, su hermano la acusa de haberle robado al amor de su vida, aquel que fue su cuñado y que se casó con ella para cumplir con los mandatos sociales. Iris se sorprende ante esa revelación de ese enamoramiento y comienza una lucha feroz de odios fraternales. Éste última narrativa atraviesa toda la trama argumental caracterizada, no sólo por las soledades, sino por el estereotipo de la "bruja" hacia a las mujeres mayores viudas.

d) El caso fílmico *Relatos Salvajes*

Tomaremos de este film el último relato "Hasta que la muerte nos separe" cuya protagonista Romina, es la novia de una fiesta de casamiento, quien es presentada como una joven sumamente adaptada a las normativas sociales. Cuando comienza la historia Romina sonríe, posa para las fotos, conversa educadamente sobre temas que no le interesan y agradece la presencia de los invitados preocupándose por que éstos estén pasando una reunión agradable. La fiesta presenta las características propias de las bodas organizadas por *wedding planner* de cierto sector social de nuestra sociedad. Nada queda librado al azar sino todo está deliberadamente calculado, el momento de comer, de brindar, de bailar, de cortar la torta, tirar la liga y el ramo. Los novios cumplen obedientemente los pasos marcados por los organizadores. Inesperadamente Romina percibe una escena en la que su novio conversa de una forma particular con una compañera de trabajo y su rostro se paraliza y parece comenzar a inquietarse por algo que ella le da un particular significado. Repentinamente busca su teléfono y hace una llamada a un número que ella había guardado por resultarle preocupante y allí advierte que quien

atiende el celular es precisamente esa compañera de trabajo de Ariel. Queda muy perturbada y cuando Ariel la invita a bailar ella le pregunta porque esa compañera atiende el teléfono de su supuesto profesor de guitarra. En principio el novio no le brinda una explicación que no le satisface y ella se angustia; ante la insistencia de Romina, Ariel reconoce que fue un error y que tuvo una aventura pero que: "no significó nada para él". Aquí parece procedente detenernos a pensar sobre esta frase de Ariel: "no significo nada para él". Es muy claro que desde su perspectiva ella no debiera dar importancia a esa cuestión. Resulta interesante la infidelidad planteada desde la significación para él como una forma de cerrar la cuestión, en la que queda invisibilizado el sentimiento de su novia, que le pasa a ella, que siente al respecto y que ocurre con los sentimientos de la otra mujer. Ariel funciona como el dador de sentido, la clave de interpretación del acontecimiento de infidelidad, es su óptica y su mirada del episodio ocurrido. La infidelidad por no tener trascendencia para él, no es importante y debe ser perdonada para que la relación continúe. La situación de una aventura debe evaluarse desde la significación que da el varón. Esa frase no significó nada solo tiene sentido para él, que tipo de relevancia tuvo para ambas mujeres involucradas, la protagonista de la aventura y su pareja que presupone una relación monogámica, no es tenida en cuenta. No parece que pueda Ariel ver a las mujeres en sus propias subjetividades con sus características y experimentar que es otro con otras experiencias. Lo que Ariel sintió es la única clave para la interpretación de una situación que afecta a otras personas. Da cuenta de una relación en la que los sentimientos son pasajeros, agradables y sin trascendencia y así como él vivió esa aventura deben los demás interpretarlo. Desde una búsqueda de placer sin trascendencia. Es una conexión sin sufrimiento sino agradable y efímera, confortable sin conflicto, sin negatividad, sin trascendencia. La reacción de Romina por el contrario nos muestra que sí es muy importante, que sí tiene trascendencia para ella y lejos de ser algo nimio resulta algo que la altera vehementemente y se observan imágenes como la del zapato y la de la protagonista al borde de la baranda de la terraza que al aparecer tan exaltada hace temer por lo que puede llegar a hacer. En la conversación de Romina con el chef que se encuentra en la terraza se aprecian frases típica y remanidas de chiché androcéntrico: lo perdonarás si lo amas, no serás la primera en ser engañada, y otras muestras de una discursividad que no se condice con su ideario de fidelidad en la pareja. La reacción de Romina es un acercamiento sexual con quien la escucha y la contiene en ese momento de desesperación. Cuando llega su novio con el amigo y los ve, ella arremete con amenazas de engañarlo con quien sea y ridiculizarlo en las redes, desposeerlo de su patrimonio y

exponerlo ante el fisco por la evasión que su padre realiza, poniendo bienes a nombre de su hijo. Se muestra como las clases acomodadas suelen incumplir las leyes y realizar maniobras de evasión económica. Parece que la honestidad tiene características propias de ciertos sectores y que existen comportamientos de las elites que evaden sus compromisos con el erario público. Romina regresa a la fiesta y se permite una serie de expresiones agresivas para con el novio y su amante que terminan en un accidente, hiriendo en baile, con un golpe frente a un espejo a la amante. También ridiculizando fuertemente al novio y su madre exponiendo públicamente la relación edípica entre la madre y el hijo. Cuando logra desquitarse con estos actos queda paralizada. A partir de esto ambos novios saliendo del shock se miran se acercan, se abrazan y se erotizan hasta tener sexo en la mesa de la torta de bodas frente a los invitados que comienzan a retirarse ante esa escena de intimidad pública. Ante esta escena final podemos conjeturar dos cuestiones diferentes por un lado el film parece finalizar en un esperado cliché de reconciliación, propio de la utopía romántica para preservar a toda costa el orden instituido de la unión conyugal, donde la institución triunfa ante toda adversidad y más allá de avatares y escándalos el matrimonio sobrevive y como el título del relato anticipa, juntos para siempre, hasta que la muerte los separe. También podemos pensar que justamente el amor es más que un encuentro, es un acontecimiento, es una construcción duradera y obstinada que se hace en la vida que no es abandonada ante el primer obstáculo, sino que es una relación que va más allá del sí mismo y supera las heridas narcisistas porque se adentra en profundas experiencias de alteridad y de aventura ante lo incierto y lo difícil.

e) El caso fílmico *Los que aman odian*

Los que aman odian, es un film dirigido por Alejandro Maci, cuyo estreno en la pantalla grande se realizó en 2017. La película resulta una adaptación de la novela de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo que lleva el mismo nombre y cuya publicación fue en el año 1946. El film se encuentra situado a mediados de la década de 1940, en el pueblo costero de Ostende; los usos y costumbres, que se materializan en las vestimentas, en las formas y maneras de comportarse en los vínculos de los personajes, nos introducen en un mundo significaciones instituidas para la época. Los protagonistas del film son Enrique Humbert (Guillermo Francella) médico homeópata, soltero cercano a los cincuenta años, que en principio concurre al hotel de su prima en busca de descanso luego de un ajetreado año laboral. El otro personaje protagonista es Mary (Luisana Lopilato) jovencita, traductora

de libros de diferentes idiomas al castellano, cuya imagen seductora no sólo protagoniza la película, sino cada vínculo que habita en el desarrollo del film. La trama transcurre en dos momentos bien marcados. Uno, la historia de Enrique y Mary, cuyo tránsito no sólo se da dentro del hotel, sino también en las playas del lugar. La otra, es la historia de un homicidio que mediante la intriga, produce un giro hacia lo policial. Esta transcurre prioritariamente dentro del hotel, en donde los personajes quedan encerrados en un círculo de insinuaciones que devienen en acusaciones por el asesinato de Mary. Nos detendremos en la primera parte. La película comienza con el viaje en tren del Dr. Humbert rumbo a sus vacaciones. Un detalle a tener en cuenta. El hotel situado a metros de la playa, desde la fotografía se presenta como un paraíso soñado, sin embargo se vivencia durante el film como un espacio que todo el tiempo encierra y amenaza a los personajes, incluso en las imágenes de los días espléndidos de sol y playa, el foco queda colocado en el calor agobiante, el viento, el marea y la tormenta que siempre está por venir. El Dr. Humbert, al llegar hotel luego de un largo viaje, se encuentra con Mary quién había decidido pasar sus vacaciones en el mismo lugar junto a su hermana, su cuñado y un amigo. Al encontrarse a Mary en la playa, corre desesperado a armar sus maletas; Mary lo sorprende en la habitación sofocado de calor queriendo abrir unas de las ventanas del hotel "está cerrada para que no entre arena", le dice. Como si fuese una metáfora del vínculo, a partir de entonces estarán encerrados en el agobio y la pasión que devendrá en un trágico final. En los sucesivos detalles nos enteraremos de que ambos se conocían de antaño en una relación médico-paciente (ella acude a él luego de la pérdida de sus padres) que se transformó en una historia de amor y sufrimientos. La playa y el mar serán el resultado de un encuentro causado por su historia previa. La película muestra un claro mensaje. El problema es ella; todos sufren por cómo es Mary, incluso ella. Con su mecanismos histéricos (Lacan, 1957-58) de suscitar el deseo en el otro, para luego restarse, produciendo la insatisfacción, seducirá a cuanto hombre se le acerque. Enrique opaco en su personalidad sufrirá por ello. Los celos, posesión y angustia los envolverán a ambos en un vínculo tanático. La imagen que muestra el film sobre la mujer es muy precisa. Aquella mujer hermosa-indiferente, objeto de deseo y perdición de un hombre. Objeto mujer, que por tanto puede ser poseído y destruido cuando no lo es. Para la época, este es tal vez uno de los lugares instituidos para la mujer, la "Lolita" (Nabokov, 1955). Sin embargo eso que aparece como natural para un contexto, nos lleva a sostener la tensión que implica no recaer en el conformismo del "antes era así", ni tampoco realizar una crítica presentista. En este sentido nos preguntamos ¿Cuáles son las cuestiones que

comporta presentar a la mujer como objeto, que con su belleza y crueldad produce el sufrimiento de los hombres? Asimismo ¿Qué podemos decir acerca del contexto de publicación del film? Una obra producida, pensada y ambientada en un imaginario social (Castoriadis, 2010) que cristalizaba los años cuarenta, de repente se instala y circula por los intersticios de las formas de pensar, sentir y actuar de los sujetos fundados y fundantes del imaginario actual. Este engarce resulta de particular importancia, si descartando las intenciones del director, podemos pensar el film como una obra abierta (Eco, 1962) que se entrama con los usos y costumbres del siglo XXI. Entonces nuevamente nos preguntamos ¿Qué lecturas podemos hacer hoy del imaginario de mujer que presenta la película de Alejandro Maci? La imagen de "la histérica" como estructura psíquica se desliza hacia la proyección imaginaria de una sociedad que coloca a la mujer como fuente de desdicha. Su imprevisibilidad, su deseo insatisfecho, sus mecanismos de seducción, su belleza, presentan a la mujer rayana en la locura. Al mismo tiempo sostiene un rasgo que el discurso ha asociado a lo femenino a lo largo de la historia: lo enigmático. ¿Qué quiere una mujer? Un dejo sustancialista atraviesa esa pregunta instalada en el imaginario social. El rostro androcentrista que presenta la trama de la película, retoma y repite incansablemente un imaginario de mujer. Aquel que la sitúa en su desconocimiento por el deseo, enigma causante y productor de discursos por parte de los hombres. Cuánto se ha hecho para responder a esa pregunta, hasta matarlas.

f) El caso fílmico *La Reina del miedo*

La pieza cinematográfica *La Reina del miedo* dirigida por Valeria Bertucelli y codirigida por Fabiana Tiscornia, se basa en un período de la vida de una actriz famosa llamada Robertina Minelli (o Tina para sus afectos) que representa un caso típico anti heroína que padece una suerte de procrastinación o síndrome de aplazamiento de las responsabilidades ante el duelo de su ruptura afectiva y la vulnerabilidad de la crisis vital de sus 40 años. La protagonista presenta en todas las escenas del film un hábito de postergar las acciones de cambio u obligaciones estresantes por banalidades o distracciones que dilatan sus compromisos. Tina es una mujer separada recientemente, de un matrimonio que tuvo una duración fugaz y vive en una gran casona con un perro y una empleada doméstica que trata infructuosamente de solucionar las intensas demandas de su empleadora. De día Tina está rodeada constantemente de gente, su vivienda posee un amplio jardín en donde trabajan varios varones para mantenerlo armónico, sobretodo,

abocados a la tarea de sacar un gran árbol que la actriz quiere poner en el teatro Liceo para el estreno su nueva pieza unipersonal: *El tiempo de oro.* También se encuentra permanentemente acompañada de diferentes personas que colaboran tras bambalinas en los ensayos del espacio teatral, para el debut de nueva obra. Su cotidianeidad es un permanente trajinar hiperquinético que no conduce al rumbo adecuado a las actividades de una persona exitosa con un proyecto propio, más aún, se parece al agobio de un sujeto de rendimiento (Han, 2018) que está a punto de estallar, pasando por situaciones de euforia a situaciones de depresión y se obsesiona por futilidades poco conducentes a su meta. La protagonista expresa una inmensa soledad, que se transforma en episodios de pánico cuando en su casa se corta la luz, momentos en los que raudamente acude a telefonear a la empresa de seguridad para cerciorarse cualquier ruido sospechoso no signifique la entrada de un intruso que la ataque frente la oscuridad de la casona con su frondosa vegetación. La soledad de la protagonista adquiere ribetes de desamparo en el marco de una atmósfera densa que incluye sonidos escalofriantes del viento, sombras fuera de foco, ruidos quejumbrosos de la vegetación. En medio de esta sensación de infortunio subjetivo como mujer sola comienza a entablar curioso apego a la persona de vigilancia a la que le da la llave para que la cuide cuando retorna tarde de sus ensayos. El próximo estreno artístico le genera un tremendo estrés y decide suspenderlo en los últimos días, sin mediar las consecuencias con tal de postergar su miedo y viajar a Copenhague ante el llamado de Lisandro, a quien pretende rendir un culto a la amistad ya que se encuentra enfermo de cáncer. En esas circunstancias la pieza fílmica da un giro sobre la manera de comportamiento de la protagonista y se la ve relajada y reflexiva compartiendo deseos y anhelos sobre su futuro próximo con su amigo. Son interesantes los diálogos que se dan sobre el mundo interior: sus fobias, su pánico escénico, su miedo a la muerte, su fantasía de reencarnación relacionada con el budismo o incluso su deseo de ser madre en un momento que ya no posee pareja y su vida es un caos provocado el cambio de un ritmo diurno, con ajetreo infernal para lograr exponerse a la esfera pública, la cual le genera una ansiedad paralizante; frente a un ritmo nocturno que centraliza el desvalimiento aterrador del espacio doméstico cuyo entorno la desborda a cada momento. A su regreso de Dinamarca la protagonista toma una decisión que significará un cambio de estilo de vida radical: salir a escena enfrentar sus demonios y cerrar el ciclo traumatizante de su carrera de actriz. Ante el estupor de su director teatral Tina le comunica que ese es su último día, su cuerpo experimenta la liberación de la tensión que le generaban sus miedos. Se toma un taxi y se dirige a su casona ilusionada con el varón

que la cuida y tiene la llave de su espacio íntimo. En síntesis, la obra cinematográfica dirigida por Bertucelli y Tiscornia, está atravesada por un rostro androcéntrico, que muestra un sujeto femenino incapaz de ejercer su autonomía personal y su rol profesional ante el éxito en la esfera pública, debe replegarse en la esfera doméstica para convertirse en el estereotipo de la "mujer de la ilusión" (Fernández, 1993, p. 37). Este ideario androcéntrico anclado en la episteme de la diferencia postula tres mitos: el de la mujer madre; el amor romántico y la pasividad sexual. Por lo tanto la cuestión de la exclusión es inherente a las lógicas de la identidad, lógicas de la ilusión de simetría, episteme de lo mismo. Si bien en todas las épocas hubo mujeres que tuvieron el coraje de desafiar una de las dominaciones más grandes de la historia de la humanidad- el patriarcado -, es recién en el siglo pasado que este desafío se fue haciendo colectivo y logró, al menos en el mundo occidental, profundas transformaciones en cuanto a la denominada igualdad de género. A lo largo de toda la obra cinematográfica se insiste en diferentes focos narrativos, cristalizaciones de sentido, que indican los caminos necesarios para asumir el rol de género mujer prescripto, "una mujer es en la medida en la que funciona como mujer en la estructura" (Butler, 2018: 12). En tal sentido, coincidimos con Butler (1990) al definir al género como el resultado de las múltiples interpretaciones que una cultura otorga a un cuerpo sexuado. De esta forma, habrá diferentes significaciones culturales, que serán obstáculo en la universalización y esencialización del género femenino. "Es imposible separar al género de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene" (Butler, 2018: 49).

4. Conclusiones

El cine (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2011) opera como un dispositivo de representación de imágenes en movimiento, estructura un discurso articulado creando una ilusión, "no una ilusión en relación a un real, que escaparía al cine, sino una ilusión en relación a la realidad misma del cine" (Deleuze, 2009, p. 232). En síntesis, el cine, cuenta historias y obtiene sus registros, no a partir de su "propia vida", sino del "mismo mundo contemporáneo y las imágenes de ese mundo, las mitologías de ese mundo." (Badiou, 2004: 70). Le otorgamos un lugar preponderante al análisis genealógico de documentos fílmicos, pues constituyen una fuente de análisis de los procesos históricos-sociales de género y atravesamientos psicopolíticos y psicoanalíticos. Nos propusimos mirar de manera retrospectiva y comprender las situaciones en base al pensamiento reflexivo y

crítico; potenciar la capacidad de ser flexibles y abiertos a fin de sacar comprender la performatividad del género.

Pensamos que los imaginarios cinematográficos instituyen cristalizaciones de sentido a través de las cuales se difunden, consolidan y reproducen los mitos, estereotipos y clichés de género y las lógicas sexuales hegemónicas o subalternas que atraviesan discursos, potencialidades, sentimentalidades, rituales y figuraciones de la utopía romántica expresada en las ficciones contemporáneas. Nos referimos al estilo de crear, producir y representar en dichas ficciones el mundo singular, que le es propio a una sociedad particular, en una época determinada. Este concepto posee la condición de versatilidad y profundidad necesarias para la comprensión del poder simbólico de un ideario cinematográfico y de las formas específicas de performatividad de género que promueve la cultura argentina. Pues ahonda en la comprensión semiótica de un "magma de significaciones imaginarias sociales" (Castoriadis, 2012), que atraviesa las expresiones del arte y promueve diversos representares, decires, haceres y sentires en los conjuntos identitarios que las consumen. Los imaginarios de amor encierran cristalizaciones de las eróticas contemporáneas en base al conjunto de metáforas, iconos, ideales, mitos, rituales, tabúes, falacias, ensoñaciones, discursos, aspiraciones y conceptualizaciones sentimentales (Sarlo, 2012) que atraviesan las lógicas de género que legitiman u obturan los lazos del sujeto epocal en la cultura argentina. Consideramos que el imaginario cinematográfico argentino presenta en sus ficciones nacionales de amor un rostro androcéntrico, donde la figura femenina es representada con una estética fetichizada para el goce masculino o un protagonismo opaco muy alejado de los roles activos de la vida real. El rostro señala una complejidad de cuestiones veladas y traslúcidas, de intimidad resguardada y lugar de enunciación ante el mundo; el rostro es también movimiento de sacralizaciones y desacralizaciones de la humanidad, es territorio epocal de un sinnúmero de estrategias y aspiraciones de dignidad y derechos de las minorías; el rostro es signo, significación y símbolo de alguien único o algo singular que acontece en la cultura; el rostro es una sombra del recuerdo o un brillo del anhelo, porque es la historia apropiada de género y memoria sexuada instituida e instituyente de legitimidades, pero también es conciencia de discriminación de la hegemonía de un androcentrismo que obtura la potencia de performatividad insurgente de un colectivo de mujeres que desea ser un sujeto femenino protagónico de la ciudadanía argentina en cada una de las esferas del arte, la ciencia, la educación, la tecnología y el trabajo. De mujeres que desean crear, dirigir,

actuar en papeles relevantes, escribir su propio guión con sello de autoras, dar testimonio de su punto de vista en sus expresiones de arte, producir la obra desde su mirada singular y dejar huellas con marca específica para el resto de las generaciones sin una forma naturalizada o eufemizadas de dominación masculina que las invisibilice o las cosifique en el papel o en celuloide.

Referencias Bibliográficas

Amossy, R y Herschberg Pierrot, A. (2001) *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: EUDEBA.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie,M.; Vernet, M.(2011) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona, Paidós.

Badiou, a. (2004) *Imágenes y Palabras: Escritos sobre cine y teatro*; Manantial; Buenos Aires.

Badiou, A. (2011); *Elogio del amor.* Buenos Aires: La Esfera de los Libros.

Barthes, R. (2002) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes; R: (2011), Fragmentos de un discurso amoroso. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler; J. (2002) Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2018). *Cuerpos Aliados y Lucha Política: Hacia una Teoría Performativa de la Asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad.* Buenos Aires: Tusquets.

Deleuze, G. (2009): *La imagen-tiempo,* Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2006): *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2018), *Cine III: Verdad y tiempo potencias de lo falso*. Buenos Aires, Cactus.

Eco, U. (1962). *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Vol. 228). Seix Barral.

Fernández, A.M. (1993). *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós..

Fernández, A.M. (2009). *Las lógicas sexuales: Amor, política y violencia*. Buenos. Aires: Nueva Visión.

Freud, S. (1914); *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Han; B.C. (2018), *La Expulsión de lo distinto*. Buenos Aires, Herder.

Han, B.C. (2018), *Topología de la violencia*. Buenos Aires, Herder.

Han; B.C. (2018), *La agonía del Eros*. Buenos Aires, Herder.

Han, B.C. (2018), *Psicopolítica*. Buenos Aires, Herder.

Kristeva; J. (1987) *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI

Le Breton, D. (2010) *Rostros. Ensayo de Antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.

Lacan, J. (1957.58). *Las formaciones del inconsciente*. En: El Seminario, Libro V. Buenos Aires: Paidós. 2010

Lacan, J. (1969-70). *El reverso del Psicoanálisis*. En: El Seminario, Libro XVII. Buenos Aires: Paidós. 2011

Lacan, J. (1972-73). *Aún*. En: El Seminario, Libro XX. Buenos Aires: Paidós.2011

Nabokov, V. (1955). *Lolita*. Alfaguara. 2011

Sarlo, B. (1998) *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel.

Sarlo, B. (2012) *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental desde el siglo de las Luces hasta nuestros días.* Buenos Aires: Biblos.

Segato, R. (2018) *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.

Ulloa, F. (2012) *Salud ele-mental con toda la mar detrás*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Referencias fílmicas

Trotta, M. e Imar. V. (2009) *Tres Deseos*. Buenos Aires: CIC.

Zifrón, D. (2014) *Relatos salvajes.* Buenos Aires: Cramer & Sigman Films, El deseo, Telefé y Corner Contenidos.

Bertucelli, V y Tiscornia, F. (2018) *La reina del miedo.* Buenos Aires: Rei Cine, Patagonik, Marcelo Tinelli, Pop Art Film Factory, Fundación Ernesto Sábato, Matías Mesa, Snowglobe Films.

Carnevale, M. (2015) *El espejo de los otros*. Buenos Aires: Varsovia Films, Millecento, Miracine, Telefé, AZ Films, HD Argentina.

Maci, A. (2017) *Los que aman odian*. Buenos Aires: Patagonik.

Taratuto, J. (2007) *¿Quién dice que es fácil?* Buenos Aires: Film Suez.

El Salón Danés de Tandil como espacio de identidad y sociabilidad

María Virginia Morazzo (FA, UNICEN)
virginiamorazzo@gmail.com
Fabián Flores (FA, UNICEN)
fabianfloresar@yahoo.com.ar
María Cecilia Wulff (FA, UNICEN)
ceciliawulff@hotmail.com

Resumen

En el año 2008, habiendo conformado una productora audiovisual, empezamos un proyecto documental sobre la adaptación de los descendientes de daneses a la pampa argentina. Por diversas circunstancias interrumpimos su realización. Hoy, en el marco del proyecto de investigación titulado Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense, perteneciente a la Facultad de Arte de la UNICEN, hallamos la oportunidad de retomar nuestro trabajo iniciado hace más de diez años. Nuestra intención es "reescribirlo" y adaptarlo a este proyecto, de manera que funcione como ejemplo de investigación más audiovisual que verbal. Este texto intenta dar cuenta de ese proceso, que estamos llevando a cabo en el presente.

Introducción

En el año 2008, habiendo conformado una productora audiovisual, empezamos un proyecto documental sobre la adaptación de los descendientes de daneses a la pampa argentina. Por diversas circunstancias interrumpimos su realización. Hoy, en el marco del proyecto de investigación titulado Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense, perteneciente a la Facultad de Arte de la UNICEN y dirigido por la Dra. Ana Silva y el Dr. Luciano Barandiarán, hallamos la oportunidad de retomar nuestro trabajo iniciado hace más de diez años. Nuestra intención es "reescribirlo" y adaptarlo a este proyecto, de manera que funcione como ejemplo de investigación más audiovisual que verbal. Este texto intenta dar cuenta de ese proceso, que estamos llevando a cabo en el presente.

Nuestro proyecto en el marco del proyecto de investigación

Nuestro proyecto pretende inscribirse en la línea de indagación de identidades colectivas y espacios de sociabilidad en el marco del grupo de investigación. En nuestro caso buscamos centrarnos en una asociación étnica como es la Colectividad Danesa de Tandil. Por otro lado también nos proponemos indagar en la realización audiovisual como herramienta y producto de la investigación en torno de procesos sociales de memoria, ya que es nuestro objetivo final un producto audiovisual documental, corto o mediometraje.

Asimismo, adherimos a la utilización de la historia oral, mencionada y caracterizada en el texto del proyecto de investigación, donde se presenta como una de las vías necesarias desde las cuales pensar la memoria social, sobre todo en el caso de la llamada "historia en tiempo presente". También se destaca la potencialidad del audiovisual para registrar y transmitir rasgos de contenido emotivo propios de la expresión oral que nos interesa particularmente subrayar.

Marina Franco y Florencia Levín (2007) desarrollan el concepto de historia reciente, en el cual el pasado cercano es objeto de investigación, un pasado en permanente proceso de actualización porque existe una memoria social viva sobre él, y que interviene en las proyecciones a futuro.

Alessandro Portelli (1991) expresa que "…el elemento singular y precioso que las fuentes orales imponen al historiador, que ninguna otra fuente posee en igual medida, es la subjetividad del hablante. Si el enfoque de investigación es amplio y lo bastante articulado, puede surgir una sección transversal de la subjetividad de un grupo o de una clase" (p. 42): esta es nuestra primera y última intención.

Con la historia oral, el objetivo no está puesto en la identificación de elementos factuales de la experiencia histórica, sino en la forma en que las personas se la han representado: nos encontramos más en el campo de la interpretación que en el de la explicación.
Por otro lado, en esta técnica, el investigador participa activamente de la construcción de los datos. El resultado final de la entrevista es el producto tanto del narrador como del investigador. Dice Pasolini:

> …la fuente oral es un documento producido a dos voces. Es el resultado de las incitaciones de un investigador que intenta resolver un problema de investigación, y para ello recurre a uno o varios informantes claves, quienes pondrán a su disposición un conjunto de operaciones intelectuales, significaciones y representaciones de su historia personal y la de su grupo de relación. (p. 9)

En el año 2008, nuestro primer pitch era el siguiente:
Muchos inmigrantes daneses arriban a la Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La vida actual de los descendientes: con testimonios de dinamarqueses de primera, segunda, tercera y cuarta generación, registro de tradiciones y eventos socioculturales en los principales asentamientos, e investigación en fuentes bibliográficas, fotográficas y audiovisuales. Un film documental sobre la adaptación de los daneses a la pampa argentina: ¿identidad y costumbres de un pasado idealizado? ¿Por cuánto tiempo más?

Ese mismo año realizamos seis entrevistas: a Rosa Hoffmann (hoy fallecida), a Edith Sorensen, a Martín Hugo Larsen (hoy fallecido), a Alicia Larsen, a Eduardo Wulff (hoy fallecido), y a Martín Olesen, en aquel momento pastor de la Congregación. También registramos eventos en Tandil como el desfile del 25 de mayo, un homenaje desde el Municipio que se llevó a cabo ese año a descendientes de Juan Fugl, ensayos de *folkedans* o folklore danés y fiesta de Colectividades, fiesta del arbolito para Nochebuena, entre otros, y además viajamos a Cascallares con motivo de *Otte dage på Højskole* y al *Sommerfesten* en La Dulce.

En la actualidad, consideramos que para poder concretar nuestro proyecto era necesario restringirlo y decidimos que nuestro protagonista fuera el Salón Danés de nuestra ciudad y nuestra prioridad no tanto la reconstrucción histórica sino más bien la memoria emotiva de la colectividad.

Nuestro principal recurso sigue siendo la fuente oral porque sostenemos que cuando se hace uso de la historia oral se da oportunidad a una persona o a un colectivo a hablar, a contar sus vivencias, sus formas de entender y de dar significado a su propia vida y, además, permite rastrear narrativamente el proceso histórico y social mediante el cual se construyeron dichos significados, en el devenir de la comunidad cultural en la que se

inscribe el narrador: todo esto facilita en última instancia la comprensión de nuestro propio presente. Creemos que tanto la subjetividad como el pasado cercano son objetos de estudio tan legítimos como otros. No obstante, asumimos que su uso debe ser contrastado y controlado, por eso recurrimos como complemento a otro tipo de fuentes de investigación.

En suma, continuamos con las mismas intenciones de relacionarnos con personajes reales a través de entrevistas y en eventos característicos, y de vincularnos con productos tangibles e intangibles propios de la colectividad. Asimismo seguimos recurriendo, como al principio, a materiales de archivo: fotografías y artículos periodísticos, y a bibliografía específica.

Respecto de las entrevistas, confeccionamos un cuestionario base que consta de algunas de las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es tu vinculación a la colectividad danesa de Tandil?
- ¿Tenés relación con daneses o descendientes de daneses asentados en la zona?
- ¿En qué se diferencia la comunidad de dinamarqueses de Tandil de las de la zona?
- ¿En qué se diferencia la colectividad danesa respecto de otras agrupaciones de inmigrantes de Tandil?
- ¿Cuándo, cómo, por qué te empezaste a vincular al Salón Danés?
- ¿Sos luterano/a? ¿Asistís también a celebraciones en la iglesia?
- ¿Qué recuerdos tenés del Salón Danés: costumbres/eventos/personas o "personajes"/anécdotas?
- ¿En qué aspectos influyó o determinó tu ascendencia danesa tu vida: en el trabajo/en la familia/en la vida cotidiana/en los gustos, etc.?
- ¿Qué de todo eso se conserva en el presente? ¿Qué no se conserva?
- ¿Hablás el idioma? ¿Viajaste a Dinamarca?
- ¿Qué actividades/funciones desempeñas hoy en día en el Salón o en la Congregación?
- ¿La colectividad es importante en tu vida? ¿Por qué?
- ¿Qué opinas acerca de las nuevas generaciones que la integran?

En el presente año realizamos tres entrevistas más: a Sergio Utz (pastor actual), a Sara Rasmussen y a Lis Pedersen. Contamos para ello con la colaboración en el área de sonido de Javier Castillo, docente como nosotros en esta institución, y planeamos, ya para el

próximo año, sumar a nuestro proyecto, a dos alumnas: Carola Gómez y Micaela López. Proyectamos efectuar tres entrevistas más en lo que resta de este año.

Finalmente, nuestra hipótesis, todavía no acabada, sigue girando en torno de cómo se reinventan y/o resignifican las tradiciones, las costumbres, las celebraciones. Nos interesa indagar en por qué se sigue comprometido en la colectividad, en qué genera la participación. Y, como el título del presente artículo lo indica, sostenemos el papel del Salón Danés de Tandil como ámbito de identidad y sociabilidad.

Un conflicto que se vislumbra tanto desde algunas de las entrevistas realizadas como desde la bibliografía consultada es la convivencia entre la iglesia luterana y la colectividad danesa, la primacía de lo religioso o de lo cultural, el papel de la iglesia: concebida para desarrollar una labor misional o como ámbito de recreación de las formas culturales danesas.

Nuestro guión se halla en proceso. Seguimos particularmente algunas reflexiones de Patricio Guzmán (1997) al respecto, como no trabajar con un guión ni demasiado cerrado ni demasiado abierto, donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas, la convicción de que una película documental no funciona sin emociones y sin personajes que las revivan, y la certeza de que el trabajo de guión continúa en el montaje.

Fuentes bibliográficas

La primera fuente de investigación ineludible es María Bjerg. Su libro de 2001 *Entre Sofie y Tovelille. Una historia de los inmigrantes daneses en la Argentina (1848-1930)* es una versión revisada y abreviada de una tesis de doctorado defendida en la Universidad de Buenos Aires a fines de 1994.

Una segunda y muy actual fuente de indagación es la tesis, de 2018, de Licenciatura para el Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN, titulada "Aperturas culturales. Un estudio sobre la transformación de las pautas matrimoniales en los inmigrantes daneses y sus hijos: el caso de la Congregación Protestante de Tandil (1922-1975)" de Juan Martín Larsen.

Los textos mencionados ya han sido relevados. Restan dos más que se consideran importantes que son las memorias de Juan Fugl en dos versiones: *Abriendo surcos Memorias de Juan Fugl 1811-1900*, seleccionadas y traducidas por Lars Baekhój, con ilustraciones de Pablo Fabisch, libro publicado en 1959, y la traducción literal inédita de los manuscritos en danés existentes en la Biblioteca Real de Copenhague por Alice Larsen de Rabal: *Memorias de Juan Fugl. Vida de un pionero danés durante 30 años en Tandil-Argentina, 1944-1875*.

Fuentes fotográficas

Respecto de este tipo de fuentes se ha accedido al archivo fotográfico de la Congregación, y se está trabajando en la selección y digitalización de fotos de un pasado más alejado. Acerca del pasado cercano o el presente se cuenta con un primer ordenamiento y sistematización.

Fuentes audiovisuales

Hemos visionado el largometraje documental *Lille Danmark* (disponible en https://www.youtube.com/watch?v=A7XygAi8P_k) realizado por la productora audiovisual marplatense Cineferico, y nos hemos contactado con su director, Nazareno Urbani. Este nos cuenta que el proyecto fue propuesto por la Fundación Cultural La Dulce en febrero de 2009. La intención de la Fundación era la de producir un audiovisual que documentara el asentamiento de la colonia danesa en el sur de la provincia de Buenos Aires. El trabajo lo llevan a cabo cinco profesionales que son integrantes de la productora Cineferico y se suman miembros del Voluntariado de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Urbani nos informa que la película fue rodada en siete meses, en principio se efectuó una investigación preliminar sobre documentos existentes acerca de la inmigración danesa, después se entrevistó a miembros renombrados de la zona de Necochea y desde ellos llegaron a Lumb donde se encuentra el club danés *Dannevirke*, cuyas autoridades los contactan con el Corredor Turístico Danés y el Colegio Dano-Argentino, trasladándose entonces a Tres Arroyos. La edición final se terminó en diciembre de 2009.

La sinopsis del documental expresa: *Lille Danmark* intenta señalar evidencias de la construcción siempre en tránsito de la identidad dano-argentina, desde sus orígenes en el

"Nuevo sur" pampeano, para descubrir y analizar su estado en la actualidad (https://www.cineferico.com.ar/2017/10/lille-danmark-pequena-dinamarca.html).

La película está basada en testimonios de los descendientes de los primeros daneses que llegan a la pampa bonaerense (no se tiene en cuenta Tandil sino las zonas de Necochea y Tres Arroyos). Ellos cuentan, desde su experiencia, la historia de sus padres o abuelos, las tradiciones y costumbres que les han legado, lo que sienten por su pasado danés, su amor por el campo. Dice Urbani que "el documental vislumbra la fusión de las dos identidades, la argentina y la danesa, que a través de los años han perdido sus límites (…) [Sobre todo desde la religión y la cultura] el documental logra mostrar cómo las marcas danesas permanecen en la identidad de estos descendientes y se han mantenido en el tiempo. Sin embargo, a través de los años se han producido cambios en la comunidad antes cerrada a todo lo culturalmente ajeno. En el presente, los miembros de la colonia están orgullosos de compartir su patrimonio identitario con el resto de la comunidad argentina" (http://www.ladulcedigital.com/2014/02/hoy-estreno-lille-danmark-un-documental-sobre-los-daneses-argentinos/).

El documental *Lille Danmark* nos ha servido como fuente complementaria de investigación y como ejemplo de producto audiovisual.

A modo de (in)conclusión

Nos interesa volver, una vez más, al título de nuestro artículo y resaltar la retroalimentación que se da, en el presente y en el espacio del Salón Danés de Tandil, entre identidad y sociabilidad, sin dejar de considerar que esa retroalimentación viene de antaño.

Una cita de Bjerg (2001) nos sirve de enlace entre el pasado y el presente:

> Desde fines del siglo XIX los asentamientos daneses tenían una activa vida social y cultural que se desarrollaba en el seno de una intrincada red de instituciones. Las misas, las romerías, los *skøvtur* (pic-nics hacia la llegada del verano nórdico), "los ocho días en Højskole" (fiesta anual que congregaba a los daneses en el colegio de Cascallares, en Tres Arroyos), el *Fugleskydning* (la fiesta de tiro al pájaro), eran algunas de las tantas expresiones de sociabilidad étnica que reunían a los inmigrantes en un ámbito donde no había espacio para los nativos o para los otros extranjeros. Allí era posible preservar un estrecho vínculo con las tradiciones del pasado, vínculo que se afianzaba cuando estos

hombres y mujeres formaban parejas endogámicas que les permitían recrear parte del mundo que habían dejado atrás -quizá para siempre- en la intimidad de unos hogares donde sólo se hablaba danés, se molía centeno para amasar *rugbrød* (pan de centeno) o se celebrara el 24 de diciembre comiendo *ris à l'amande* (arroz con leche, crema y almendras) en una calurosa noche de verano en la que el menú y la tradición de la danza alrededor del árbol evocaban otra Navidad, la del hemisferio norte. (p. 99)

Es nuestra intención, en 2020, registrar algunos de los numerosos eventos que se siguen llevando a cabo año tras año dentro de la colectividad, a saber:

- Participación en el desfile del 25 de mayo
- Té de invierno y té de Navidad con feria navideña
- Conmemoración de la llegada del solsticio de invierno o fiesta de San Juan, con quema de la bruja
- Aniversario de los confirmandos de oro
- Escuela de Navidad y fiesta del árbol en Nochebuena
- Participación en la fiesta de colectividades
- Locro organizado por el grupo de *folkedans*
- Cierre de Escuela Bíblica (representación de cuento de Hans Christian Andersen y agasajo a mayores de 70)
- Reuniones de comisión
- Reuniones congregacionales
- Clases de idioma danés
- Clases de *folkedans*
- Misas y celebraciones religiosas como almuerzo de la cosecha
- Damas tejedoras
- Sociedad femenina
- Encuentro de mujeres
- *Fem dage i Tandil*
- J. I. F. (Jornadas Internacionales de *Folkedans*)
- Campamento de niños y jóvenes.

Finalmente, cabe aclarar que algunos de estos acontecimientos se vinculan directamente a la iglesia y que, también, algunos se desarrollan en conjunto con las colectividades de Tres Arroyos, Necochea y Buenos Aires.

Planeamos que estas futuras filmaciones ilustren y enriquezcan a las fuentes orales.

Nuestro trabajo aún está inconcluso sin embargo, el hecho de haber podido insertarlo en el marco de una investigación académica nos impulsa y nos entusiasma a seguir adelante en lo que resta de este año y durante el siguiente para poder presentar una posible "conclusión" audiovisual.

Bibliografía

Baekhój, Lars (1959). *Abriendo surcos Memorias de Juan Fugl 1811-1900.* Buenos Aires, Altamira.

Bjerg, María (2001). *Entre Sofie y Tovelille. Una historia de los inmigrantes daneses en la Argentina (1848-1930)*. Buenos Aires, Biblos.

Franco, Marina y Levín, Florencia (2007). "El pasado cercano en clave historiográfica", en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Fraser, Ronald (1993). "La Historia Oral como historia desde abajo", en AAVV, *Ayer* Nº 12. Valencia, Marcial Pons.

Guzmán, Patricio (1997). "El guión en el cine documental". Disponible en: www.elpaseodigital.cl/EL**GUION**ENELCINE**DOCUMENTAL**.pdf

Larsen de Rabal, Alice. *Memorias de Juan Fugl. Vida de un pionero danés durante 30 años en Tandil-Argentina, 1944-1875.*

Larsen, Juan Martín (2018). "Aperturas culturales. Un estudio sobre la transformación de las pautas matrimoniales en los inmigrantes daneses y sus hijos: el caso de la Congregación Protestante de Tandil (1922-1975)", Tesis de Licenciatura para el Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN.

Pasolini, Ricardo. "Obtención de datos y métodos reactivos: historia y fuente oral", en Metodología y técnicas de la investigación histórica, Ciclo de Licenciatura en Historia.

Portelli, Alessandro (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral", en Moss, Portelli, Fraser et al. *La historia oral*. Buenos Aires, CEAL.

Fuentes visuales: Archivo fotográfico de la Congregación Protestante de Tandil y archivo fotográfico personal

Fuentes audiovisuales: *Lille Danmark*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=A7XygAi8P_k

Fuentes orales:

Rosa Hoffmann (17/4/2008)

Edith Sorensen (7/5/2008)

Martín Hugo Larsen (29/5/2008)

Alicia Larsen (5/6/2008)

Eduardo Wulff (30/8/2008)

Martín Olesen (24/72008 y 27/11/2008)

Sergio Utz (8/8/2019)

Sara Rasmussen (3/10/2019)

Lis Pedersen (24/10/2019)

Moonlight e as interdisciplinaridades narrativas na adaptação do cinema contemporâneo[1].

Roberto Gustavo Reiniger Neto
(Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo)
roberto.reiniger@gmail.com

Resumo:

No universo da adaptação, a narrativa cinematográfica contemporânea cada vez mais ultrapassa a fronteira das relações entre as páginas de um livro e as imagens de um filme. O cinema, tal qual o audiovisual que o cerca, constrói o seu discurso de modo convergente, buscando referenciais intertextuais e interdisciplinares (STAM, 2006). Outras formas de arte e escrita podem abrir as portas para uma linguagem experimental e independente, mas embasada de fato para uma investigação teórica e crítica? Na busca de uma resposta, ou ao menos um indício para esta questão, este estudo dialoga com a crítica genética (SALLES, 2004), na análise do filme *Moonlight: Sob a luz do luar* (*Moonlight*, 2016), adaptado da peça teatral *In Moonlight Black Boys Look Blue* (2003). Seu roteiro distancia-se de seu texto de origem ao ressignificar o seu conteúdo, e somente desta forma, consegue construir a sua própria trama.

Palavras-chave: Adaptação; Cinema Contemporâneo; Intertextualidade; Crítica Genética; Moonlight

Abstract

In the universe of adaptation, contemporary cinematic narrative increasingly transcends the border of the relationship between the pages of a book and the images of a movie. Cinema, like the audiovisual that surrounds it, constructs its discourse in a convergent way, seeking intertextual and interdisciplinary references (STAM, 2006). Can other forms of art and writing open the door to an experimental and independent language, but grounded in theoretical and critical inquiry? In search of an answer or at least a clue, to this question, this study dialogues with genetic criticism (SALLES, 2004), in the analysis of the movie *Moonlight* (2016), adapted from the play *In Moonlight Black Boys Look*

1 Este trabalho é resultante das atividades executadas pelo grupo de pesquisa *Os processos de criação e realização cinematográfica: Hipo e hipertextos para uma metodologia de pesquisa* (DGP/CNPQ), na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo;

Blue (2003). Your script distances itself from its original text by reframing its content, and only in this way, can build its own plot.

Key-words: Adaptation; Contemporary Cinema; Intertextuality; Genetic Criticism; Moonlight

Texto

Vinte e seis de fevereiro de dois mil e dezessete, Teatro Dolby, Califórnia. Cerimônia de entrega do Oscar. Um evento que mesmo argumentando abrir portas para o reconhecimento de produções cinematográficas internacionais, tem o seu foco nas produções locais, de seus grandes estúdios. Nesse dia, o *star system* foi posto em xeque. Momentos depois de *La La Land: Cantando estações* (*La La Land*, 2016), ter sido nomeado melhor filme, um "equívoco" da produção do evento fez com que Barry Jenkins, diretor, e a equipe de produção de *Moonlight: Sob a luz do luar* (*Moonlight*, 2016), subissem ao palco para receber este prêmio. Essa produção é considerada como objeto deste estudo, não pelo fato de ter sido produzida pela *A24 Films*; uma das mais recentes produtoras e distribuidoras independentes dos Estados Unidos, tampouco por inúmeros prêmios que tenha conquistado, desde sua fundação, em 2012. *Moonlight* requer certa atenção diante da teoria do audiovisual pelo fato da crítica, por vezes, não ter se atentado em explorar inúmeras riquezas de seu conteúdo, longe de qualquer padrão clássico. Dentre essas há uma relevante questão que norteará está análise: seu roteiro foi adaptado da peça teatral *In moonlight black boys look blue* (2003), de Tarell Alvin McCraney.

Na atual conjuntura, aonde o audiovisual é visto como uma constante convergência de novas mídias e tecnologias, este estudo questiona: não haveria a possibilidade de se considerar essa interseção discursiva no que diz respeito também ao estudo do seu processo de sua criação? O estudo da história da adaptação aponta para a predominância de um binômio crítico-historiográfico já bem estruturado (REINIGER NETO, 2019), mas, que muitas vezes não enxerga no intertexto da construção de seu conteúdo, a oportunidade de contribuir com a crescente teoria do audiovisual contemporânea. À adaptação cinematográfica não cabe mais somente a fronteira traçada entre as páginas de um livro e as imagens de um filme. Tão convergente quanto o próprio audiovisual em si, *Moonlight* nos serve como um indício de que a adaptação cada vez mais agrega as mais distintas formas de arte para a construção de sua narrativa.

Para embasar este recorte, em um primeiro momento, traz-se aqui os estudos de Robert Stam. Mesmo que suas principais obras, como o artigo *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade* (2006) e o livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008) trabalhem com um escopo quantitativo: o intuito de mapear o que o conteúdo cinematográfico processou e adaptou de discurso neste amplo espectro interdisciplinar. Segundo Stam, agora não apenas os textos literários se enquadram nesta operacionalidade, mas também suas fontes sub ou para-literárias. Nesta comunhão, é no pós-estruturalismo; entre o dialogismo de Bakhtin e a intertextualidade de Kristeva, que este autor vê a escrita como mediadora das artes na adaptação. Assim, não só a literatura e as artes plásticas, mas também, o cinema e o audiovisual carregam uma coletânea de obras, em algum nível, derivada, umas das outras.

Esta estratégia analítica, tem como objetivo ir além do *status quo* crítico que lamenta o que foi perdido na transição entre um livro e um filme, reiterando uma suposta axiomática superior da literatura sobre o cinema. O pós-estruturalismo, supracitado, entra nesse embate na medida em que subverte esses preconceitos, sua semiótica estruturalista trata todas as práticas de significação, como um sistema de compartilhamento de sinais, ou uma interminável permutação de intertextualidades. Há de se considerar que a comunicação, dentro deste escopo, faz-se presente a partir do momento que um texto, assim o faz, quando "dorme" com qualquer outro texto (DERRIDA apud. STAM, 2006). A obra de arte, independentemente de sua área, passa a ocupar a autarquia de comunhão, e seu autor, torna-se assim fissurado, fragmentado ou orquestrador de discursos preexistentes (STAM, 2006, p.23). Sua construção nada mais é do que híbrida, ou seja, mistura as suas próprias palavras com as palavras de outrem.

Nessa comunhão interdisciplinar e convergente – que em uma metáfora, pode beirar os conceitos de Jenkins (2006) – a investigação de toda e qualquer forma de arte é válida, sobretudo, quando vem à tona a literalidade de fenômenos não-literais, e esta nova figura do autor consegue empregá-las na construção de seu novo discurso. O próprio termo 'adaptação' configura um melhor *status*, quando sobreposto à adaptação literária: não há mais lugares privilegiados para o romance, este agora convive com outras obras, as quais cada vez mais passarão por nova leituras e interpretações, somas e conjunções. Nem um texto, nem o seu autor, conseguem mais manter o papel de autoridade legal sobre as ramificações intertextuais (STAM, 2006, p.26) daquilo que produzem. Até porque outras

formas podem ser criadas, ou atingidas, como o cinema, o qual diversos autores, em especial, Deleuze, considera como um tradutor de pensamentos em termos audiovisuais: blocos de movimento em intervalos temporais (DELEUZE apud. STAM, 2006).

Mas como estudar de fato essa comunhão de discursos tão distintos? No resgate que Stam faz de autores do pós-estruturalismo, há o consenso da necessidade de uma maior liberdade nas interpretações das mais variadas adaptações, pois

> (...) como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para a adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, ou com interesses específicos (STAM, 2006, p.27).

Com o objetivo de elencar quais, e quantas produções podem estabelecer ligações com outras formas de arte, Stam consegue plenamente exemplificar seus apontamentos, seja no cinema clássico, ou contemporâneo; seja no início do pós-estruturalismo, no dialogismo de Bakhtin, ou na intertextualidade de Genette. Deste autor, cabe ressaltar a investigação que ele traça sobre as variações desse seu conceito, em especial, quando aborda a hipertextualidade - quando um hipertexto transforma, modifica, elabora ou estende seu texto anterior, um hipotexto. No que tange ao cinema, suas adaptações passam a aceitar jargões como o 'livremente inspirado', na medida em que tomam a consciência que são hipertextos derivados de hipotextos preexistentes. A adaptação não cabe mais somente na relação entre literatura e roteiro, agora encontra pares com a música e o roteiro, como em *O Abismo Prateado* (2011)[2], de Karim Aïnouz; as artes plásticas e o roteiro, como em *Com amor, Van Gogh* (*Loving Vicent*, 2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman, e as artes cênicas e o roteiro, como em *Chi-raq* (2015)[3], de Spike Lee, além do próprio *Moonlight*, que será analisado logo adiante.

Antes, porém, torna-se necessário mais alguns questionamentos que justifiquem o embasamento teórico proposto por este estudo. Em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, Robert Stam até tenta propor um "modelo prático/analítico" (2006, p.35) e livre para análise do intertexto cinematográfico. Mas ao final de sua investigação, ele reconhece a amplitude desta temática, seja pelo vórtice infinito de reciclagem, transformação e transmutação, promovido por esse intertexto, seja

2 Adaptado da música *Olhos Nos Olhos* (1976), de Chico Buarque;

3 Adaptado da peça teatral *Lisístrata ou A Greve do Sexo* (411 a. C.), de Aristófanes;

pelo grande cumulativo que hipotextos anteriores a um filme adaptado podem sobrepor, sem um ponto claro de origem, diante de um desenvolvimento científico. O efeito colateral que esta quantidade causa, é a recorrente e hermética relação entre o romancista e o cineasta que perpetuam entre os estudos da adaptação cinematográfica.

O próprio Stam (2017) reconhece que muito ainda há de ser feito, criado e revisado, sobretudo, diante sua própria teoria. Acredita-se aqui que esta revisão deva incidir não somente sobre o binômio crítico-historiográfico supracitado, já muito bem estruturado pela teoria do audiovisual contemporânea, mas também, sobre o estudo da realização cinematográfica em si. Quais seriam as etapas da transposição e adaptação de discurso entre determinada obra de arte e o roteiro cinematográfico em si? Seria este roteiro, o estágio final deste processo? Visto que em termos didáticos, nem a teoria, nem mesmo os manuais de roteiro, acham uma resposta assertiva para esta questão (REINIGER NETO, 2019), este artigo, movido pelo ímpeto pós-estruturalista da liberdade científica vai atrás de áreas não tão comuns para responder essas perguntas.

É no encontro entre a semiótica e a suas leituras de distintas formas de arte, que se pontua um viés para a compreensão da criação cinematográfica, bem como o seu *status* no que tange o processo de adaptação, agora não mais necessariamente literário, mas sim, tão intertextual quanto o audiovisual em si. Cecilia Almeida Salles desenvolve este conceito ao chamá-lo de crítica genética, sobretudo, em seu artigo *Diálogos entre pesquisadores de crítica genética: Brasil e França*, na coletânea *Processo de criação interartes: Cinema, teatro e edições eletrônicas* (2004). Ela aponta os vestígios dessa metodologia já nos estudos literários da França, na década de sessenta, e no intercâmbio que esses traçaram com o Brasil, ainda que não fossem denominados dessa maneira. Trata-se de um processo interdisciplinar, o qual desde seu início começou com um "acolhimento acadêmico; pessoas que tinham objetos de pesquisa e interesses em comum [...], um campo sempre em estado de expansão sob diferentes pontos de vista" (SALLES, 2004, p.7). Nesta inter-relação acadêmica, de diferentes tipos de pesquisa, os manuscritos de distintos autores tornaram-se objeto de estudo. Um caminho para o encontro e compreensão dos principais clássicos da literatura, como os de Gustave Flaubert.

Foi na turbulência de 1968 que pesquisadores da França instigaram o mundo a enxergar esses documentos como algo advindo das mãos de um escritor, e não de um autor; um

conceito de criação através da materialidade de uma escritura. Salles, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Estado de São Paulo, expandiu-os para outras áreas, embasando-os como os documentos de processo, aquilo que não só os manuscritos, mas também outros registros, representam como "índices de um pensamento em criação" (SALLES, 2004, p. 9). Caberia assim, ao seu trabalho, o desafio de construir um pensamento crítico capaz de atravessar as fronteiras dos gêneros e das artes. Com isso, além da literatura, o teatro e o cinema, também passam a fazer interseções não só em seus estudos, como também nas obras de outros autores que encontram em seus pensamentos, um senso comum[4]. Muitos, porém, relutaram em aceitar os documentos de processo como objeto, ou embasamento, de um estudo: fosse pelo desafio de romper o senso comum das humanidades ao preterir o pensamento em detrimento da prática; fosse pela insegurança em lidar com outras formas de informações, as quais não fossem escritas. Nas artes cênicas, por exemplo, "são muitos os testemunhos do evento teatral, devido suas propriedades híbridas e complexas [...], mas apesar de tudo isso ser de suma importância no processo genético, sua análise parece ainda não fazer parte do *know how* genético" (GRÉSILLON; THOMASSEAU apud. SALLES, 2004, p. 8).

Nesta busca, o cinema, em especial, é investigado dentro do viés das etapas de sua produção. *Processo de criação interartes: Cinema, teatro e edições eletrônicas,* e até outras obras de Salles (2010), pontuam os seus documentos de processo. Storyboards e seus pré-desenhos, além das anotações de roteiristas, de início, até atendem a metodologia indicada, mas, pode-se perceber que ao longo da coletânea que este estudo investiga, que há indícios de que a História desvirtue os reais objetivos de sua intenção. Todos sabemos da relevância de obras como as de Serguei Eisenstein, como *O encouraçado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925), mas Ada Ackerman em *Os desenhos preparatórios de Ivan, o Terrível* [*Иван Грозный*,1994] (2004), ao adotar os pré-desenhos deste filme, como método para a sua análise fílmica, dá a mais valia para aquilo que já é senso comum na teoria do audiovisual, como a montagem soviética e o contexto sócio-político de suas narrativas, quando, com estas informações poderia atentar para quais seriam as estratégias

4 Em *Processos de criação interartes*, mesmo Salles não sendo uma das organizadoras, seu capítulo supracitado é de extrema relevância por justamente apresentar e pontuar os principais pensamentos mundiais da crítica genética que foram traduzidos na edição deste livro;

de produção adotadas na década de vinte. Qual seria, de fato, por exemplo, a interferência do poder estatal em algum direcionamento de conteúdo nesta etapa de produção?

Ainda na tentativa do entrelace da crítica genética com o cinema, algo semelhante ocorre com Morgan Lefevure em *O storyboard: Uma ferramenta a serviço da criação cinematográfica. O exemplo de Quando desceram as trevas* [*Ministry of Fear*, 1944], *de Fritz Lang* (2004). Os desenhos de Lang são adotados não para indicar traços de sua estética, ou seu processo de criação, diante de adversidade tecnológicas que o cinema enfrentou na década de quarenta. Porém, ao longo do texto, Lefevure retoma o senso comum de enxergar este diretor somente sob a óptica histórica, como um representante do expressionismo alemão, fato já bem estruturado desde o final da década de vinte, nas críticas sobre as suas obras, como *Metropolis* (1927). Mas afinal, qual seria a via abordada por *Processo de criação interartes* capaz de ver na crítica genética, uma alternativa para investigar a prática da adaptação de forma efetiva? Quem entenderia este processamento de forma convergente, tal qual o próprio cinema se comporta nas suas relações com outras mídias (JENKINS, 2006)?

Embora Salles (2010) possa ser considerada um referencial nesta metodologia, seus estudos não traçam a abordagem que Grésillon e Thomasseau executam, ao enveredarem também pela investigação teatral. Em *Cenas de gêneses teatrais* (2004), ambos os autores, conseguem estabelecer indícios dos fatores buscados por este texto. O teatro, tal qual o cinema, é uma obra mútua, composta pelo seu texto impresso e sua representação. As diferenças que podem existir entre os seus discursos, são resultantes do processamento de suas respectivas criações, tornando-as não obras fechadas, após encenadas, mas sim, obras abertas e concomitantes, passivas de leituras e construções de distintos estudos, críticas e pontos de vista. Os quais cabem à ciência a compreensão, bem como sua relevância na ode sociocultural.

Moonlight será retomado a partir deste ponto afim de mostrar que seu roteiro e suas cenas (2016), não negam a sua gênese teatral (2003). Pelo contrário, constroem uma constância de relações e interações dialéticas as quais ainda abrem as portas para que outras obras de arte sejam acrescentadas nas construções desta somatória de discursos. Tudo, sem nulidade, sempre levando em conta as propriedades de cada obra em particular. A relação entre teatro e cinema, dentro do potencial convergente da adaptação, atenta que essa

> (...) escritura do texto tem a cena como o seu horizonte de expectativa, que funciona como uma imagem mental secreta a ser alcançada; paralelamente ao texto impresso, a experiência concreta da encenação pode levar a reescrituras do texto e, até mesmo como se observa, sobretudo [...], à fixação definitiva da própria matéria textual (GRÉSILLON; THOMASSEAU, 2004, p. 117).

Não à toa os tratamentos de roteiro surgem, sobretudo, no universo da adaptação cinematográfica. Há uma necessidade de se solidificar, e não necessariamente equiparar, o dialogismo destes discursos. *Moonlight* carrega um fato que embasa esta questão: McCraney, autor de sua versão teatral, também trabalhou na formatação de seu texto fílmico, sem se prender ao materialismo de sua criação, pelo contrário, adequando seu discurso para o novo formato o qual sua obra iria aportar. O filme apresenta três momentos da vida de um garoto negro, sobrevivente do narcotráfico, na periferia de Miami; desde sua infância, quando era conhecido como Little (Alex Hibbert); passando pela sua adolescência, com o nome de Chiron (Ashton Sanders); até chegar à fase adulta, com o codinome Black (Trevante Rhodes). Filho de Paula (Naomi Harris), viciada em crack, ele se descobre gay, e acaba por contar com os conselhos de Juan (Mahershala Ali), traficante do seu bairro. Em *Moonlight*, somente pelo fato de seu protagonista, estar aparentemente divido em três personagens distintas, já temos uma construção narrativa longe de uma formatação clássica. Atentamos ainda, que essa tem um precedente, um eu lírico preexistente, cujas rubricas teatrais agora têm de fato as dimensões do espaço e do tempo, a serem preenchidas. Constrói-se assim uma narrativa de catarse, por vezes não-verbal, aonde o protagonista encontra as condições ideais para romper com os dogmas de sua ambivalência mímica, oriundas de seu regime social, que o imergia em uma identidade que não era sua. É nesse silêncio, visto como um certo distanciamento em relação ao seu texto de origem, que *Moonlight* utiliza recursos interdisciplinares em seu discurso para desconstruir seus personagens e desenvolver sua trama.

Exemplifica-se assim, que a gênese textual e a gênese cênica evoluem com o tempo, e ao longo de suas produções, as interações sistemáticas entre esses discursos são numerosas e mutáveis, mas, sempre tomam a *mise-en-scène* como via para atingirem os seus feitos. É quando essa, é tida como o conjunto de ações físicas dentro de determinada profundidade de campo (BORDWELL, 2008, p. 36), que ela se dispõe sustentada pelos pilares texto e cena, e permite o trânsito para a coleta de dados em sistemas semióticos distintos, como a escrita, o visual e o auditivo. Assim não só o adaptado vem à tona, mas

também, os seus elementos congêneres como a voz, o espaço, os adereços, a luz, os deslocamentos, o corpo e a cenografia. Desta forma, a análise genética pode ser transportada, e adaptada, do teatro ao cinema ao considerar que a verdade da cena não está no funcionamento autônomo destes mecanismos separados, mas, no movimento que os une e dá vida ao trabalho que pode ser feito (GRÉSILLON; THOMASSEAU, 2004, p. 119). Nesta convergência que se forma, o drama acaba por se tornar uma essência que a narrativa constrói, e quer contar, mas nem sempre, desmistificar.

Ainda sobre transposição do teatro ao cinema na crítica genética, e como essa manobra pode auxiliar a compreensão da adaptação do texto fílmico diante da convergência que o sustenta na contemporaneidade, apontam-se outros fatores imprescindíveis para que se possa seguir com a análise fílmica proposta. Na academia, pouco se fala dos tratamentos dados ao roteiro ao longo de uma produção cinematográfica. Tal redação marca o momento em que o pensamento criativo se projeta diretamente sobre o horizonte cênico. A reunião dessas informações atua não só como o testemunho genético de uma obra, mas também atenta para o fato de que esse texto, ao ser encenado liberta-se de sua base, não a requerendo enquanto índice, mas sim construindo uma camada de

> (...) signos e sensações [...], um tipo de percepção geral de estratégias, que incluem [...] gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que permeiam o texto com a plenitude de uma linguagem a qual aponta para o mundo exterior (BARTHES apud. GRÉSILLON; THOMASSEAU, 2004, p. 120).

É na quebra dessa fidelidade, que não segue a cronologia de uma criação, que a crítica genética coleta as pistas deixadas pelos hipotextos da cena, não enquanto perda, mas sim, como discurso e ferramenta da análise fílmica. O autor dessa, quando percebe que pode deambular entre os papéis de leitor e espectador, ao considerar a encenação não enquanto fim, mas como etapa de uma obra aonde pode buscar outras fontes de informações para os seus estudos, vê o adaptar não como sinônimo de redução, mas sim de interação com outras formas de arte.

O texto de um roteiro cinematográfico não é só uma obra em si, mas também é um agente de ligação entre a concepção e a experimentação cinematográfica. Na gênese cênica, sua forma verbal se transforma em corpo, gesto, espaço e movimento. O cinema, neste estudo, é considerado como um processo. Seu conteúdo audiovisual é uma, mas não a única,

possibilidade de leitura de seus parâmetros textuais. Cada interpretação de seu discurso sempre renovará o seu potencial. Cabe a sua encenação estabelecer conexões que nos convocam aos mais distintos pontos de vista nas análises de seu discurso.

Ao fim, no intuito de exemplificar o recorte teórico construído neste estudo, pontuam-se mais dois momentos da narrativa de *Moonlight* que convergem texto e encenação ao longo do seu processo criativo. Convergem, sobretudo, no âmbito da crítica genética, na medida em que o dialogismo de seus discursos textuais garante a manutenção de sua *mise-en-scène*, independente do *locus* de sua encenação. Não há como negar o passado teatral que Tarell Alvin McCraney levou em sua coautoria no roteiro com Barry Jenkins, e no que tange à essência convergente constatada no âmbito da adaptação na contemporaneidade, este valor pode ser considerado como um catalisador interartístico, responsável por enriquecer a construção intersemiótica de seu discurso. *Moonlight* preza pela inadequação das identidades de seus sujeitos nos espaços em que eles vivem. Ao longo de toda a trama, os diálogos perdem força, ou ganham uma outra forma, para que nas relações interpessoais simulacros e simulações de um outro eu, surjam na narrativa. O que o teatro processa com um recorte de luz na criação dessa relação, a direção de fotografia de *Moonlight*, realizada por James Laxton, recorre ao uso de lentes grande-angulares (RODRIGUES, 2002) em todo o seu discurso, para o desfoque de seu entorno e a ênfase em seus sujeitos.

Figura 1 – O uso de lente grande-angular na direção de fotografia de *Moonlight*.

Nessa modelagem do espaço diegético, o caráter performático da narrativa, descrito ao longo de todo o roteiro, parece encontrar as condições ideais para a sua concretização. Na

sequência trinta e um, de seu último tratamento, encontra-se a descrição da seguinte situação: “Paula e Little se encaram. Little parado sob os pés de sua mãe. Nós os observamos no decorrer de algo, ao final de algo” (JENKINS, 2016, p .28, tradução nossa). Pelos parâmetros propostos por Comparato (2000)[5], e outros autores de manuais de roteiro, esta seria uma sequência próxima de dez segundos de duração, na medida em que ocupa 1/6 de sua página. Poderia se dizer que a mesma, ainda tem alguma relação com a obra de Caravaggio, *Madonna e a criança com Santa Ana* (1605), por fazer alusão à mãe que carrega o filho sob os seus pés.

Mas, como indício de que a crítica genética enxerga o cinema como uma obra inacabada, ou, que agrega adequações ao longo do seu processo de criação, percebe-se que o construto do discurso de *Moonlight* não resultou nesta informação. Esta cena, no filme, tem não só uma duração maior, como também uma outra decupagem, um outro eixo de disposição de seus atores. A trilha sonora extra-diegética – a qual conta com a composição de *The Spot*, do jovem pianista Nicholas Britell (2016) – também é responsável por induzir esta leitura. A gênese criativa deste ato veio de um texto, mas a forma como esse está disposto em seu roteiro enfatiza a conduta de Barry Jenkins em sua produção. Não há nem mesmo como nos aproximarmos de um melodrama clássico (ALTMAN, 2000), pois não só nessa cena, como também em outras, a música suprime o diálogo das personagens. Paula e Little se encaram, em diâmetros opostos. O olhar do garoto é passivo. Só lhe resta ser conivente com esta situação. A repreensão de sua mãe, desnecessária. Suprimida pela trilha, o *status* de sua atuação já passa a mensagem.

5 O qual considera um minuto de filme, o equivalente a uma página de roteiro;

Figura 2 - *Madonna e a criança com Santa Ana* (1605), de Caravaggio, e a *mise-en-scène* de *Moonlight*.

No segundo momento elencado para esta análise, percebe-se que anos depois, na sequência oitenta e três do roteiro, Little, o qual então atende pelo codinome Black, decide reencontrar seu amigo Kevin (André Holland), com o qual tinha tido sua primeira experiência homossexual, quando criança. Mas, diante das políticas de identidades, no *habitat* onde eles estavam inseridos, diante do narcotráfico, o cunho heteronormativo era uma estratégia de sobrevivência. Kevin, ainda na sua adolescência, foi preso. Em uma visita íntima, engravidou Samantha (Hevelin Morcion). Seu filho, Kevin Jr., agora precisaria de um pai que o sustentasse. E então, ele percebeu que era necessário se recompor, retomar a sua vida, ainda que em liberdade condicional. Black enveredou pelo narcotráfico, passou a cuidar de todos os bens, deixados pelo seu mentor, Juan. Agora, de porte atlético, armas, piercings e carro do ano, fazia uso de todas essas alegorias para impor o medo. Quando este medo, viria a expor os seus reais sentimentos pelo seu velho amigo. Black e Kevin encontram-se no restaurante onde este trabalha. Com o que ele aprendeu no cárcere, acabou tomando gosto pela culinária, o que o levou a cozinhar, com afeto, para a sua visita.

Kevin o serve: arroz, feijão e peixe, regado à vinho. Um prato típico de Cuba, para os que, como eles, abriram mão de suas identidades e foram aos Estados Unidos em busca de ascensão. Os dois conversam como que em um processo de reconhecimento de território. Aos poucos, cada um abre mão da alegoria a qual utilizava para a manutenção do seu *status*, e Black assume que salvo o seu trabalho, nada mudou. Ainda está solteiro. Eventualmente, visita a sua mãe na clínica de reabilitação em Atlanta. No roteiro de Jenkins e McCraney, ao final desta sequência, há mais um indício do quão a crítica

genética pode ser relevante para o estudo da adaptação cinematográfica contemporânea. A trilha sonora, a qual costumeiramente, é marcada somente na pós-produção (RODRIGUES, 2002) já marca sua presença neste texto. Sem as alegorias que indicariam a manutenção de seus *status*, a música *Hello Stranger* (1963), de Barbara Lewis, assume o papel de instância narrativa (AUMONT, 2012, p.14), torna-se não um artefato melodramático, um climatizador da diegese (TRAGTENBERG, 1999), mas o diálogo entre as personagens, **adaptado** (grifo nosso) a cada gesto, a cada olhar, conforme informam as estrofes abaixo

> Olá, estranho
> É tão bom te ver de volta
> Quanto tempo fazia?
> Parece ter sido
> Um longo tempo
> Parece ter sido
> Um longo tempo
>
> Estou tão feliz
> Você passou
> Para me dar um oi
> Lembra quando era assim?
> (LEWIS apud. JENKINS, 2016, p. 93, tradução nossa).

Sequências depois, Black assume que Kevin foi o seu único homem. Que desde a primeira relação entre eles, na areia da praia, sob a luz do luar, nunca mais ninguém havia o tocado. Os amigos não transam novamente, e a narrativa de Barry Jenkins chega ao seu fim. Mais do que um formato clássico, uma moral da história, ou um final feliz, sua trama busca um esclarecimento, uma ressignificação para a política de identidade de seu protagonista. Um jovem incrédulo de seu inconsciente, e alvejado pela minoria da qual fazia parte, o qual buscou unicamente alguma alternativa para sobreviver.

Apesar dos novos tempos, pouco que se esperava que uma produção tão experimental, ou até mesmo subversiva, em sua estética e linguagem ganhasse os Oscars de Melhor Filme, Ator Coadjuvante (Mahershala Ali) e **Roteiro Adaptado** (grifo nosso). Neste estudo, não se buscou uma investigação ampla e detalhista de todo o seu conteúdo, mas sim o objetivo de pontuar que a metodologia de pesquisa para a teoria do audiovisual contemporânea, quando se porta de modo convergente, tal qual o seu próprio cerne, só tende a enriquecer. A crítica genética de Cecilia Almeida Salles (2004), ainda que imprecisa para com o cinema, é aberta ao afeto e não à crítica científica. Não há o *status quo* de somente um

dos polos do discurso adaptado, mas sim, o resgate, ou o diálogo, com a intertextualidade de Robert Stam, e a constância dialógica de Mikhail Bakhtin.

A crítica genética tem dado ênfase à questão do inacabado. O processo de criação é um *work in progress* o qual permite infinitas incorporações, representações e leituras de um texto. É um processo aberto, que se assim considerado, poderá trazer o roteiro, ao cinema, e ao próprio audiovisual, reflexões contemporâneas para sempre se renovar o domínio de suas estéticas e de suas epistemologias.

Referências

ACKERMAN, Ada. Os desenhos preparatórios de Ivan, o Terrível, que tipo de ferramenta genética? A análise aplicada aos filmes. in. **Processos de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

ALTMAN, Ricky. **Los generos cinematograficos**. Barcelona: Ed. Paidós, 2000;

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. Campinas: Ed. Papirus, 2012;

BRITELL, Nicholas. *The Spot. Moonlight Original Sound Track (OST).* **Spotify.** Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4gxVrGdFlhWAdl6PVC1yBY>. Acesso em: 20 out. 2019;

BAUDRILLARD, Jean**. Simulacros e Simulação**. Lisboa: Ed. Relógio D'Agua, 1991:

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz:** A encenação no cinema. Campinas: Ed. Papirus, 2008;

Chi-raq. ***IMDB – Internet Movie Database.*** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4594834>. Acesso em: 20 out. 2019;

Com amor, Van Gogh. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3262342>. Acesso em: 20 out. 2019;

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5a ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000;

GRÉSILLON; THOMASSEAU. Cenas de gêneses teatrais. in. **Processos de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

Ivan, O Terrível. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0037824>. Acesso em: 20 out. 2019;

JENKINS, Barry. *Moonlight. Based on "In Moonlight Black Boys Like Blue" By Tarell Alvin McCraney. 2016.* ***DailyScript***. Disponível em: <https://www.dailyscript.com/scripts/MOONLIGHT.pdf>. Acesso em 20 out. 2019;

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2a ed. São Paulo: Ed. Aleph, 2006;

La La Land. ***IMDB – Internet Movie Database.*** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3783958>. Acesso em: 20 out. 2019;

LEVEFURE, Morgan. O storyboard: Uma ferramenta a serviço da criação cinematográfica. O exemplo de de Ministry of fear, de Fritz Lang. in. **Processos de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

LEWIS, Barbara. *Hello Stranger*. *Moonlight Original Sound Track (OST).* ***Spotify***. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/55n3Aq5p4uLHHhZ1u0R3BW>. Acesso em: 20 out. 2019;

Metropolis. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0017136>. Acesso em: 18 out. 2019;

Moonlight. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4975722>. Acesso em: 20 out. 2019;

REINIGER NETO, Roberto Gustavo. **Entre recortes, intertextualidades e ambivalências: A adaptação do livro Memória Impura para um roteiro de filme de longa-metragem.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. 2019;

SALLES, Cecilia Almeida. **Arquivos de criação:** Arte e curadoria. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

_____. Diálogos entre pesquisadores de crítica genética: Brasile França. in. **Processos de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010.

O Abismo Prateado. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1725057>. Acesso em: 20 out. 2019;

O encouraçado Potemkin. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0015648>. Acesso em 20 out. 2019;

Quando desceram as trevas. ***IMDB – Internet Movie Database***. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0037075>. Acesso em: 20 out. 2019;

PASSOS; SOARES; ROMANELLI; ANASTÁCIO (orgs). **Processos de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ / DP&A, 2002;

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008;

_____. **Teoria e prática da adaptação**: Da fidelidade à intertextualidade (2006). Disponível em: < https://bit.ly/2I47Nro>. Acesso em: 20 out. 2016;

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena:** Dramaturgia sonora. São Paulo: Ed. Perspectiva / FAPESP, 1999;

VADICO, Luiz; REINIGER NETO, Roberto Gustavo. Robert Stam – Cinema, Literatura e a trajetória de uma metodologia de pesquisa. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação – INTERCOM.** Disponível em: <https://bit.ly/2UxBzz8> . Acesso em: 20 out. 2019;