



SCA

II SIMPOSIO SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Facultad de Arte (UNICEN)

ACTAS

María Emilia Zarini Libarona
(compiladora)
2018

Campo, Javier

Investigar la imagen en movimiento : Actas del II Simposio sobre Cine y Audiovisual. Tandil / 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, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-463-4

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

CDD 778.59

ÍNDICE GENERAL

COMUNICACIONES POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES/AS

La construcción de lo autobiográfico en el cine-ensayo argentino: un análisis comparativo.	
María de los Ángeles Almirón Sabá.	4
<i>Nueve reinas/Criminal: versiones y visiones norteamericanas de América Latina.</i>	
Mercedes Alonso.	21
“Sí, soy latina..., mi amor”: la figura de Isabel Sarli en la prensa cinematográfica (1960-1970).	
Ailin Basilio Fabris.	31
Into the Warp Zone: Diálogos entre cine, series y videojuegos.	
Gastón Bernstein.	55
Hacia la descolonización de los discursos audiovisuales: Una aproximación a <i>Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio</i> (2010) de Valeria Mapelman y <i>Nosilatiaj. La belleza</i> (2013) de Daniela Seggiaro.	
Agustina Bertone.	71
Di-versión sobre la cinecrítica.	
Gabriel Cabrejas.	87
Cinema e Literatura uma análise comparativa: Relendo “Iracemas”.	96
Cláudio Aurélio Leal Dias Filho; Mario César Silva Leite; Andreza Moraes Branco Leria.	
El cine fuera del cine de Greenaway y su vinculación con los avances de las tecnologías digitales.	
Fabián Francisco Flores.	107
“Ana en otoño”. Cine por y para niños, nuestra experiencia en Francia. (La didáctica de cine para niños).	
María Olivia García Ibarra.	128
Propuestas para un Modelo de Análisis de la Actuación Cinematográfica.	
Karina Mauro.	151
La narrativa seriada ficcional televisiva: los cambios ocasionados por las plataformas virtuales.	
María Virginia Morazzo.	174
Cine para niños desde la construcción del discurso de los niños.	
María Violeta Ramos Castro.	187

Entre o experimentalismo, a arte e a ciência na academia: a adaptação do livro *Memória Impura* (2012) para um roteiro de longa-metragem em uma tese de doutorado.

Roberto Reiniger; Luiz Vadico. 208

Reflexiones en torno a las herramientas audiovisuales y los adolescentes: potencialidades de las experiencias formativas.

Ángeles Sisti. 223

“El intersticio en el espejo”.

Catalina Sosa. 234

Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos.

Lior Zylberman. 236

La construcción de lo autobiográfico en el cine-ensayo argentino: un análisis comparativo

Almirón Sabá, María de los Ángeles
(FSOC-UBA)
angiealmiron@gmail.com

Introducción

El objetivo principal de este trabajo consiste en indagar y comparar, desde una perspectiva socio-semiótica, cómo se construye el sentido en torno de lo autobiográfico en dos films, *Boulevards du crépuscule* (Edgardo Cozarinsky, 1992) y *Fotografías* (Andrés di Tella, 2007)¹, a partir del análisis de sus dimensiones narrativo-argumental y visual. Los objetivos secundarios son: reflexionar sobre el carácter narrativo de los films; establecer si existe argumentación; describir y reflexionar sobre la materialidad visual de la imagen. Finalmente se propone ensayar algunas conclusiones preliminares en torno a la gestión de contacto que proponen estas películas.

Boulevards du crépuscule y *Fotografías*, por sus características, forman parte de un conjunto que, desde hace muchos años ya, circula por circuitos no *mainstream* del mundo cinéfilo –tal es el caso en Argentina del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y el BAFICI-. Se trata de propuestas filmicas cuyo tema y centro explícito reside en una búsqueda autobiográfica, y cuyos bordes genéricos no han sido consensuados. Por una parte, el discurso de la crítica refiere a estas producciones como “cine-ensayo”, “film-ensayo”, o en sus formas adjetivas, como “film-ensayísticas” o “cine-ensayísticas”. Por otra parte, los mismos films son mayormente abordados por el discurso académico en tanto “documentales autobiográficos” o “documentales en primera persona” (Piedras, 2014), enmarcándolos dentro de ese género o más bien “conjunto” (Aprea, 2004) que es el documental, de larga tradición y por ende

¹ Este proyecto se titula “Co-existencias de lo analógico y lo digital: la confluencia de materialidades (audio) visuales en el cine-ensayo” y su desarrollo se enmarca en una beca EVC-CIN.

profundamente estudiado. Son más recientes las aproximaciones académicas que se han hecho al ensayo audiovisual o cinematográfico², concepto que aparecería en su forma acabada por primera vez en un texto de André Bazin en 1958 (García Martínez, 2006: 83).

La propuesta de este trabajo de investigación es aproximarse a *Boulevards du crépuscule* y *Fotografías* bajo el lente de la rúbrica de lo “ensayístico” y no de lo “documental”³. Nos parece que es más productiva para intentar definir zonas que no tienen que ver con el documental, y que no quedarían iluminadas si se las observara desde esa lente. Esta decisión se funda en otra: la de estudiar las películas desde la perspectiva del dispositivo; esto es, de la gestión del contacto que proponen sus imágenes (Aumont, 1992; Traversa, 2001)⁴. La hipótesis es que la categoría cine-ensayo configura un espacio de libertad, más abarcativo⁵, que habilitaría el descubrimiento de zonas no indagadas a propósito de esa gestión del contacto. Los aportes a la mirada sobre el cine-ensayo en tanto género, de esta manera, nos interesarán no por su valor clasificatorio, sino en tanto la inscripción genérica constituye una dimensión imbricada en el funcionamiento del dispositivo (Aprea, 2004), ya que constituye parte del horizonte de expectativas de contacto.

Como metodología de este trabajo, se ha optado por analizar las películas elegidas desde dos entradas analíticas para, a partir de allí, ver cómo se presenta la dimensión autobiográfica. En primer lugar se estudiará en qué medida se puede considerar la presencia de narración y de argumentación en cada una; es decir, se las observará desde el punto de vista de la ilación discursiva. Pensaremos en esta entrada

² En idioma español, pueden mencionarse tres autores que han abordado directamente este objeto de estudio: A. N. García Martínez (2006), A. Machado (2010) y A. Weinrichter (2004, 2007).

³ Más precisamente, del ensayismo autobiográfico, apoyándonos en la consideración de García Martínez según la cual “el ensayismo más explícitamente autobiográfico determina una rama con entidad propia en el género” (2006: 81).

⁴ Tomaremos para este trabajo la concepción de dispositivo de Aumont (1992), según la cual éste es el conjunto de datos materiales y organizacionales que engloban e influyen en toda relación del espectador con las imágenes. Aumont considera que estos “datos” se constituyen como determinaciones sociales de tal relación (1992: 143). En otras palabras, se trataría de mediaciones asociadas a la producción, circulación y reproducción técnica.

⁵ Ya desde su mismo nombre, “film-ensayo” evoca la “experimentación, intento, *ensayo* de las posibilidades del discurso cinematográfico” (Bettendorff y Wolkowicz, 2015: 52), punto de partida que habilita una mayor amplitud para indagar su especificidad.

como el eje “narrativo-argumental”. En segundo lugar, se indagará la composición del film en términos de materialidad y textura visual, esto es, se comparará los films desde una dimensión “material-técnica” de la imagen. Luego se extraerán conclusiones a partir de lo hallado en ambas entradas sobre la construcción de lo autobiográfico. Finalmente, se ensayarán hipótesis más allá de esta cuestión, apuntando a la problemática del dispositivo.

Eje narrativo-argumental

Como afirma Mabel Tassara (1999), la empresa de distinguir la forma discursiva conocida como relato de otras formas que no lo son, a través de la detección de ciertas operaciones productoras de sentido, es muy antigua. Los “requisitos” para que un texto constituya una forma del relato varían enormemente de autor en autor. Tassara subraya, sin embargo, la siguiente definición que sigue los postulados de Claude Bremond: “sucesión cronológica de acontecimientos / integrados en la unidad de una misma acción / y articulados según una lógica de las acciones” (1999: 5). Como una primera aproximación a la cuestión se intentará estudiar las películas bajo la lupa de esta definición.

En *Boulevards du crépuscule* (de aquí en más *Boulevards*), la voz en off de Cozarinsky teje una sucesión de reflexiones, las cuales son sólo a veces sobre acontecimientos: sobre el país donde nació, sobre el derrotero de Falconetti y Le Vigan⁶, sobre los cines, sobre la verosimilitud y la ficción. Vemos ya como la definición expulsa al film-ensayo de la categoría “relato”, por no cumplir estrictamente lo que refiere a los acontecimientos. Ahora bien, ¿en qué medida hay una cronología? Pareciera que la cronología sólo puede pensarse “de un conjunto en otro”, de A en B, es decir, a través de una correspondencia entre la historia y el discurso, o entre lo real y un discurso que señala lo real. En este caso, la cronología no tiene asidero, no tiene una relación de referencialidad temporal sobre la cual sustentarse. El discurrir verbal funda un conjunto textual, la imagen, basada igualmente en reflexiones, y no hay cronología

⁶ Falconetti y Le Vigan son dos actores franceses que vivieron y murieron en Argentina, y cuyas huellas son investigadas por Cozarinsky en esta película.

del pensamiento. Por otra parte, es remarcable la ilación de este film como “unidad en una misma acción” a través del discurso verbal que protagoniza la voz en off, el cual pareciera fundar la existencia de todo lo demás⁷. Existe una articulación según una lógica de acción, y esa articulación no es otra que la de ese *discurso verbal*, ya que en *Boulevards* la imagen aparece anclada a ese discurrir verbal sonoro a lo largo de toda la película. Esto es claro en el hecho de que los pocos momentos en que cede la voz en off, los recursos que la reemplazan son anticipados por esta voz con anterioridad. Estamos hablando del uso de material de archivo (fragmentos de films, recortes de diarios) y de entrevistas: las personas entrevistadas siempre son introducidas por la voz en off; el material de archivo, siempre es comentado y orientado por ella. Estos recursos, entonces son traídos como apoyatura del discurso verbal, o para enriquecerlo.

En *Fotografías*, no hay una sucesión de reflexiones a primera vista como en *Boulevards*, pero tampoco la hay de acontecimientos en un sentido estricto de la palabra -como sucede en un film de ficción clásico-. La sucesión, sostendremos aquí, es de unidades sintagmáticas (véase cuadro 1, donde cada una está representada con un guión), es decir, está dada en el orden del montaje⁸, y la lógica de esa sucesión, lo que la hilvana, es una *búsqueda autobiográfica* que, una vez más, no es cronológica. Esa búsqueda, se presenta como personal-introspectiva, pero a la vez se configura y desarrolla en el montaje audiovisual. La lógica de acción de la película es lo que da unidad a su articulación.

Como puede observarse en el principio y el final de *Fotografías* repuestos en el cuadro 1, la voz en off -característica del film-ensayo (García Martínez, 2006) o por lo menos habitual (Weinrichter, 2004: 94)- no tiene tanto peso. La imagen no está subordinada a ella todo el tiempo, sino que en buena parte de la película cobra vida propia más allá de “controles” retóricos o estilísticos de la palabra. A menudo, en algunas unidades sintagmáticas, toma el control un registro documental: imágenes tomadas espontáneamente; en palabras simples, dejar la cámara y ver qué sucede -por

⁷ García Martínez se refiere, a partir de un trabajo de M. Renov, a un “narrador-comentarista explícito en la toma de decisiones sobre el avance del ensayo” (2006: 101).

⁸ Volveremos a esta cuestión, sobre un montaje constituido a partir de unidades sintagmáticas, cuando abordemos el análisis desde una perspectiva material-técnica de la imagen.

ejemplo, cuando Andrés filma a su hijo pequeño mientras ellos dialogan en un registro cotidiano: aquí, sus respuestas se configuran como espontáneas, libres de planificación. Sin embargo, esos fragmentos pertenecientes al mundo del documental, son traídos y subsumidos a la lógica articuladora de la búsqueda autobiográfica, que en el caso de *Fotografías* no es la del documental, por no apelar a una relación referencial con lo real⁹. Esta búsqueda se construye audiovisualmente en el film en tanto representación de un camino de pensamiento, es decir, de un yo introspectivo (el de Di Tella): la cuestión indexical no está disputada.

Cuadro 1

Principio de *Fotografías*

- Se ven las manos de alguien viendo fotos en papel, mientras una voz –la de Andrés- cuenta que su padre le regaló una caja, de un viaje a la India, de cuando él tenía once años.

- Luego, la misma voz relata que soñó que su madre iba en un tren y él en otro tren, a la par de lo cual este sueño se representa en imágenes.

- A continuación, vemos al realizador, Andrés, mirando fotos con la mujer que representó a la madre en el sueño, mientras comentan sobre el aspecto y los parecidos entre la madre y ella, y la madre y el realizador, y otras cuestiones que disparan las fotografías. En este diálogo, Andrés comenta que como no sabe quiénes son las personas de una foto, “tiene que ir a buscarlas”.

Final de *Fotografías*

- Después de una sesión espiritista, un familiar hindú de Andrés le dice, dirigiéndose a él en lo que sería prácticamente una cámara subjetiva, que la vida de su madre era tan compleja que a ella le llevó toda la vida entender su origen y su cultura, por lo que no podrá explicársela a él.

- Luego, la voz en off de Andrés cuenta “un recuerdo de felicidad de mamá”, en el que él era pequeño y dejaron que su auto bajara una pendiente apagado, por inercia. Mientras, hay una representación visual –acompañada de música- de ese recuerdo (al igual que el sueño del principio). La voz en off reflexiona: “A lo mejor, esa imagen sea la imagen de lo que ella aspiraba. Su deseo de sacarse de encima el peso insoportable de la identidad. La familia, la nacionalidad, la sangre, la raza. Sólo pensarlo me da una extraña emoción”.

-A continuación, Andrés mira desde un auto a una joven hindú sentada en el interior de un vehículo de transporte público, en lo que sería una especie de ensoñación.

- En la penúltima secuencia, vemos las que entendemos son sus manos pasando otra vez fotografías, hasta que llega a una serie donde está él de niño con su madre.

⁹ Bajo esa lógica o manto de la búsqueda autobiográfica de Di Tella, son traídos además otros formatos, como ficcionalizaciones. Se ahondará en esta cuestión en el segundo apartado del trabajo.

- Finalmente, la unidad sintagmática que cierra el film está protagonizada por su hijo y un elefante, mientras éste es observado por aquél. El elefante mueve su trompa y el hijo de Andrés le da algo de comer, interactuando con ella. Mientras, suena una canción: *El gusanito / va paseando / y en el pastito / va dibujando un dibujito / que es igualito al gusanito / Y el dibujito / va paseando / y en el pastito / va gusanear un gusanito / que es igualito al dibujito.*

En contraposición a *Fotografías*, en *Boulevards*, lo autobiográfico no es la lógica rectora de la acción de una manera tan explícita, “a primera vista”. Desde una perspectiva de gestión de contacto, e interpretando con literalidad el recorrido del film, no está puesta en el centro la vida de Cozarinsky, sino que más bien, constituye un punto de partida, de llegada y de diálogo con la reconstrucción de las vidas de Falconetti y Le Vigan. El yo filmico de Cozarinsky va en búsqueda de las huellas de los dos actores franceses radicados en Argentina, recorrido a lo largo del cual tiende algunas pocas relaciones con su propia historia. Sin embargo, si se recorta la observación al contenido del discurso verbal y desde una perspectiva literaria, el recorrido por las huellas de los actores podría interpretarse como una mera excusa para la construcción de un discurso que es, en primer término, sobre el realizador. Si bien la segunda posibilidad es muy interesante para su análisis, excede el enfoque de este trabajo; nos quedaremos con la primera, por estar analizando el ensayo *audiovisual* y no literario.

Hasta aquí puede extraerse en principio que ninguna de las películas estudiadas se ajusta a las formas del relato. Ahora bien, como se ha visto, existe en ambas una sucesión y ésta está articulada lógicamente.

Darío Steimberg (2014), en un trabajo de investigación sobre las narrativas de la vida cotidiana, aporta otro indicio sobre el relato cuando considera ciertos elementos como la “condición fundamental de toda formulación clásica de relato”: la gesta heroica, la experiencia única, el nacimiento y la muerte, el principio y el fin (p. 64). Frente a estas características, postula que

...vida cotidiana es también un campo de desarrollo, un complejo que sufre mutaciones paulatinas. Mutaciones que sólo pueden llamarse tales en función de una dimensión temporal. Por ello, aunque no la caracterice un relato, la vida cotidiana no existe –no puede existir– por fuera de una continuidad narrativa. Y es que aquí reservamos el término “relato” para una unidad de medida que emerge de un flujo narrativo, pero ese flujo narrativo lo excede todo,

está allí donde hay vida (del animal humano), sin fin y sin principio... (D. Steimberg, 2014: 64-65)

Esta concepción es iluminadora del valor narrativo del film-ensayo, o por lo menos, de *Fotografías* y *Boulevards* tal como han sido analizados hasta ahora. Un montaje asociado a un discurso personal (y autobiográfico en el caso de *Fotografías*) reúnen, en este sentido, características equivalentes a las de la vida cotidiana observada semióticamente. Se adoptará de aquí en más el concepto de *flujo narrativo*, por ser una concepción representativa de lo concluido al someter las películas analizadas a una definición clásica de relato.

Al ponderar la argumentación en nuestro corpus, sucede algo similar que con la noción de relato. Encontramos que ni *Boulevards* ni *Fotografías* se ajustan a la noción clásica del tipo discursivo argumentativo. Teniendo en cuenta que los estudios sobre argumentación están apuntados en su enorme mayoría al discurso verbal –escrito u oral–, cabría reflexionar sobre la legitimidad de un análisis que transpone de una manera directa consideraciones teóricas pensadas para un tipo de texto tan distinto al analizado, como es un cine –es decir, materialidad audiovisual- de tipo “ensayístico”. Esto excede el presente trabajo; sin embargo, se intentará pensar una definición clásica de argumentación en contraposición con las dos películas analizadas.

E. Arenas (1997) -teórica del ensayo literario cuyo trabajo es recuperado ampliamente por García Martínez (2006) para el caso del ensayo cinematográfico- expone que la vinculación entre el ensayo y la argumentación ha sido objeto de división de la crítica literaria (p. 150). Así, menciona autores que consideran que lo argumentativo es una mera posibilidad entre las características del ensayo, o una presencia esporádica (Arenas, 1997: 151). Tal es el caso de Vitier, quien afirma que “la elocución del ensayo es siempre expositiva. Si se emplean la descripción, la narración y la argumentación es por modo episódico, no central ni continuo” (citado en Arenas, 1997: 151). No obstante, la autora se posiciona en la afirmación del carácter “genérico-argumentativo” del ensayo (Arenas, 1997: 150).

De esta manera, y según resume García Martínez, aduce que todas las obras adscritas al género argumentativo comparten

una estructura que las ordena en exordio, exposición, argumentación y epílogo. El ensayo suele respetar ese orden, cuyo esqueleto cuenta, en primer lugar, con una “tesis o presentación del asunto” y después se encarga de trazar una “justificación argumentada mediante pruebas no demostrativas (esto es, de carácter más afectivo y valorativo que lógico racional, pues están basadas, sobre todo, en premisas verosímiles). Este tenue hilo conductor permite una estructura pragmática que constituye una característica de todos los textos que se encuadran bajo el perfil genérico de argumentación (citado en García Martínez, 2006: 90).

Tomando esta concepción más clásica, barthesiana, de lo argumentativo, y ensayando el ejercicio de adaptarla al discurso y la materialidad cine-ensayísticos, se podría pensar en una argumentación rectora de las películas si la lógica de sucesión de la acción, o -en palabras de D. Steimberg- del flujo narrativo, fuera del orden de un *gesto justificativo*.

Habíamos subrayado que la lógica articuladora -el centro alrededor del cual se construye el film- es, a primera vista, un discurso verbal reflexivo personal y audible en *Boulevards*, y una búsqueda autobiográfica explícita en *Fotografías*. Aquí se argumentará que en ninguno de los dos casos lo que articula el sentido es un gesto justificativo. Se intentará demostrar esto a través de un análisis del principio y el final de ambas películas.

En *Boulevards* no hay un exordio en un sentido clásico -el de esta definición dada-, sino una introducción (1), ya que se inscribe en un registro de diario íntimo. Tampoco podría hablarse de un epílogo tradicional en el final (2), ya que el texto recitado no tiene una relación con la introducción que sea hilada por una intención justificativa. La voz recita:

(1)

“El papel de diario envejece rápido. Esas hojas no tienen todavía medio siglo. Titulares llenos de esperanza, fotografías desteñidas, muestran una alegría demente: festejan la liberación de París. Pero esto no era en París, era a doce mil kilómetros de allí, en la ciudad donde nací, donde crecí: en Buenos Aires.

Buenos Aires, 15 de noviembre de 1991. Todo parece haber cambiado y sin embargo reconozco todo. El calor de inicios de verano, la gente y su agitación sonámbula. El dinero

otra vez cambió de nombre y se espera que cumpla sus promesas (...). Los cines de mi juventud han desaparecido.”

(2)

“Veo una vez más que toda vida se compone de un cruce de otras vidas. Pero también que no hay investigación inocente. El detective siempre termina aprendiendo algo sobre sí mismo. Yo partí tras las huellas de Falconetti y de Le Vigan. ¿Quiénes eran y qué buscaban allí? Quizás, simplemente, la quimera más obstinada, empezar de nuevo. Como yo lo intenté, cuando hice el trayecto inverso. De joven, soñaba con vivir en París. Hoy en París, solo pienso en la ciudad de mi adolescencia. Cines desaparecidos donde aprendí a reconocer promesas. Hoy los únicos filmes que me hacen soñar son los que haré. A mi alrededor, se cruzan la gran historia y la pequeña sin encontrarse. Todo lo que me daba miedo en mi niñez, parece haber desaparecido. Mi país parece cambiado, incluso más que yo mismo. ¿Es así? ¿Es posible? Me gustaría creerlo. Buenos Aires, 13 de enero de 1992, 20:30 hs. Salgo al balcón del hotel. (...) ¿Vivirán todavía? Igual me alegro que parejas como ésta los sobrevivieran, que sobrevivieran a todos los otros, y que si hace falta sobrevivirán a los que vengan. No es mucho, lo sé. Pero en la tibieza de la noche, este 13 de enero de 1992, me basta. Partí detrás de las huellas de Falconetti y de Le Vigan...”

La voz en off –que, como dicho anteriormente, pareciera subordinar en *Boulevards* el resto de las materialidades del film en términos de la ilación del sentido-, además de inscribirse en el registro del diario íntimo, construye una figura del enunciador literario, que a veces juega entre los límites de la verosimilitud, así como de las fronteras entre la ficción y la no ficción; no se trata de un enunciador que justifique. Nótese además, en el final, que se reitera la frase donde se explicita la búsqueda, pero siendo interrumpida por los créditos antes de que se termine de pronunciar (“Partí detrás de las huellas...”). Esto termina por dar el efecto de la búsqueda que no concluye, que no puede concluir, que no *busca* concluir. Se trata de un discurrir del pensamiento en un momento presente del sujeto protagónico construido.

Al pensar en el principio y el final de *Fotografías* (ver cuadro 1), una vez más nos encontramos con que no hay un gesto de justificar la concatenación entre las unidades sintagmáticas. Las imágenes del hijo de Andrés junto al elefante, con la música que las acompaña, podrían estar en otra parte de la película. La estructura de la antepenúltima secuencia, la de la “ensoñación”, es la misma de la del sueño del principio de la película, y sus narraciones son casi idénticas, pudiendo ser alternadas entre sí sin que prácticamente haya una variación semántica. Tal relación de

equivalencia implica, además, un aspecto recursivo, de volver al principio del film –es decir, al principio de la búsqueda-, como se da en la utilización final de la frase “Partí detrás de las huellas...” en el caso de *Boulevards*. Ya habíamos subrayado la idea de que la lógica de construcción de *Fotografías* es una búsqueda autobiográfica introspectiva. Ahora puede concluirse también que esta búsqueda es del orden del pensamiento, y no de la argumentación, por la modalidad de su recursividad: vuelve *exactamente* sobre sus pasos, se repite. El trayecto autobiográfico de Andrés no es más que un merodeo por sus propios pensamientos sobre su madre y lo que la une a ella – representado, por supuesto, audiovisualmente.

Por ende, en ambos films, lo que articula el sentido es un *gesto de búsqueda* por parte de un yo narrador. Pero en un caso esta búsqueda está centrada en lo autobiográfico, mientras que en el otro lo autobiográfico, desde el punto de vista del flujo narrativo que propone el dispositivo filmico-audiovisual, es sólo un componente¹⁰. Y si bien tienen una introducción y un cierre delimitables, la sucesión de reflexiones o de unidades sintagmáticas no se dirigen *necesariamente* hacia una conclusión; en todo caso, se orientan hacia el objetivo de hallar algo. Y esta búsqueda no es de ningún modo concluyente.

Dimensión material-técnica de la imagen

Jacques Aumont (1992) sostiene que “mirar una imagen es entrar en contacto, desde el interior de un espacio real que es el de nuestro universo cotidiano, con un espacio de naturaleza fundamentalmente diferente, el de la superficie de la imagen” (p. 144). El autor argumenta que, frente a ese desfasaje, ese contacto “contranatura”, la superficie de la imagen -o “espacio plástico”- cumple la función de regular ese contacto, de modelar el vínculo espectadorial (Aumont, 1992: 144).

¹⁰ Como hemos sugerido, desde otro punto de vista que no enfoque en la relación del espectador con el dispositivo cinematográfico-audiovisual, podría considerarse que lo autobiográfico está centrado de igual medida, pero bajo otras modalidades.

Entre los elementos con los que se construye la imagen en este sentido según Aumont, se encuentran la organización de la superficie de la imagen o *composición*¹¹ y “la *materia* de la imagen misma en cuanto que da lugar a la percepción¹²” -por ejemplo en la forma del grano de la película fotográfica- (1992: 144). Partiremos de estos elementos para describir y analizar cómo se presentan las imágenes desde una perspectiva material-técnica en las dos películas analizadas.

Probablemente la diferencia más notoria en este sentido entre *Fotografías* y *Boulevards* corresponde al montaje.

Fotografías está constituida a partir de retazos, de fragmentos claramente diferenciados. Aparecen fuertemente separados unos de otros, no sólo por cortes a negro que, además, se sostienen significativamente en el tiempo a lo largo de toda la película – durante varios segundos-, sino también por bordes genéricos precisos, que les dan este efecto de unidades autónomas e independientes. Tales bordes genéricos están dados por el hecho de que cada secuencia responde a un formato distinto de la que está inmediatamente a continuación en un eje diacrónico –ya sea hacia adelante o hacia atrás-. Los formatos que aparecen son, básicamente, la filmación documental –en su versión más clásica, de registro de una espontaneidad, como en la grabación del hijo de Andrés mencionada-, la ficción en un sentido de cine clásico –tal es el caso de las “ensoñaciones” antes referidas-, la entrevista, y el material filmico de archivo; pero también, se encuentran dos tipos de secuencias que funcionan a modo de formato sin serlo de manera preestablecida. Uno, es constituido por la acción de mirar fotografías analógicas -pasando una por una-, encuadrada desde un poco más lejos que el cuadro de las mismas fotos, registrándose los dedos de quien mira: Andrés. El otro, también está articulado en torno al motivo de la fotografía, y corresponde a la acción de mostrar en diapositivas con el sonido característico del proyector cada vez que cambia la imagen.

Estas “unidades sintagmáticas” o secuencias –a las cuales nos hemos referido a propósito de lo narrativo argumental- así dispuestas producen el efecto de que el

¹¹ Al considerar este elemento en el campo de lo audiovisual y, por ende, en un eje temporal, abordaremos en especial la composición del montaje.

¹² En este punto consideraremos otro elemento plástico de los que menciona Aumont: cómo se presenta el color, la luminosidad y el contraste de la imagen (1992: 144).

montaje está fraccionado, entrecortado -menos hilvanado que en *Boulevards*-. Y -como se ha visto en el ejemplo de las dos secuencias o unidades sintagmáticas de las “ensoñaciones” que podrían alternarse sin alterar el sentido- existe cierta arbitrariedad en su ilación. Así, aparece el montaje como un collage, un rompecabezas lineal en el que se puede intercambiar una pieza por otras.

En *Boulevards* no asistimos a la visualización de retazos como en *Fotografías*. En el film de Cozarinsky se construye un discurso a primera vista más fluido, más homogéneo en su plasticidad, siguiendo el término trabajado por Aumont (1992). Esta homogeneidad se da por dos elementos. Por una parte, a través de la voz en off, presente en toda la película y constituida por un fluido torrente lingüístico en un mismo tono y sin silencios. Por otra parte, por una homogeneidad estética en las imágenes que se toman asociadas a esta búsqueda investigativa: en éstas aparecen con recurrencia paisajes urbanos, donde las estatuas, monumentos y verdes jardines aparecen como motivos que se repiten y con una misma paleta de colores. Además, cabe señalar que en el *Boulevards* no se emplea el recurso de cortes a negro.

Ahora bien, ¿en qué medida aparece en la organización de la superficie de la imagen la figura del yo narrador en cada caso? ¿En otras palabras, en qué medida se corporeiza la figura del Di Tella y la del Cozarinsky que *buscan*?

A la par de lo que dijimos hasta ahora sobre que lo autobiográfico en *Fotografías* es la lógica rectora de la narración y en *Boulevards* no –al menos no explícitamente-, en la primera película la figura de Andrés está considerablemente más presente en la imagen que la figura de Cozarinsky en la segunda. Aparece allí la figura del realizador interactuando con otros personajes desde el comienzo. Su cuerpo, mostrado, aparece con fuerza, orientando el espacio y la narración, siguiendo las huellas de su pasado con la actitud explícita de la búsqueda, de personas, de lugares, de pistas; por ejemplo, con la mirada atenta. Podría decirse entonces que su rol como investigador aparece asociado a una corporalidad activa en el proceso de búsqueda.

En *Boulevards*, por el contrario, la figura del realizador aparece subrepticamente –sólo en contadas oportunidades- con traje, de espaldas –a veces con sus manos en los bolsillos, a veces éstas cruzadas por detrás- y sin casi mostrar su

rostro. Cozarinsky casi nunca habla en cámara¹³. No sólo no habla: no se mueve, *está allí* simplemente. Su actitud de recepción en las entrevistas –a diferencia de Di Tella en *Fotografías*- no se ve, por estar de espaldas y no mostrarse su rostro. Así, podría decirse que la presencia de su figura en la imagen se diluye; que su figura aparece más bien como una no-presencia, o una presencia fantasmagórica.

Por otra parte, en las unidades sintagmáticas de *Fotografías* aparecen distintas materialidades visuales, que responden a distintos modos de registro, como también a *juegos* en torno a esos modos. Estas variaciones, se sostendrá aquí, constituyen un recurso sobresaliente del film. Por otra parte, en *Boulevards* todas las materialidades son de tipo fotoquímico y, si bien se evidencian distintas textualidades y registros –entre films de archivo en blanco y negro y las imágenes en 16 mm tomadas especialmente para la película, por ejemplo-, este elemento plástico –la materialidad, o *materia* según Aumont, de la imagen- no es explotado como recurso plástico. A continuación se profundizará y ejemplificará estas cuestiones en el caso del film de Di Tella.

Fotografías, antes que nada, es un film filmado en digital donde la constitución de la imagen en base a píxeles es lo suficientemente evidente desde las primeras secuencias. En los títulos, las líneas de las letras tienen los bordes pixelados, no suavizados, en una tipografía básica. Esto podría ya constituir un índice sobre un tratamiento estético donde se pone en juego la materialidad de la imagen. Luego, en la filmación de la actriz que representa a Kamala -la madre de Andrés- viajando en tren, los píxeles aparecen notoriamente por el veloz movimiento de la cámara. En las secuencias inmediatamente anterior y posterior a esa, asistimos a una filmación en digital de personas en la acción de ver fotos fijas impresas analógicas, en blanco y negro, de Kamala y sus personas cercanas cuando ella era joven. Puede observarse así el cambio brusco entre materialidades visuales –que se sostiene a lo largo de todo el film-, así como la aparición de imágenes analógicas “adentro” de imágenes digitales.

Uno de los rasgos observables en términos de materialidad visual es la nitidez. La primera filmación que aparece profundamente diferenciada en estos términos con las

¹³ Una sola vez lo hace, hacia la culminación de su relato –donde comienza a aparecer levemente más su figura.

anteriores es referida como “una filmación de mamá” por la voz en off de Andrés -de aquella época en la que Kamala atendía pacientes como psicóloga-. Esta explicitación pareciera *comentar* la poca nitidez, para dar cuenta de que se trata de un registro en cinta de video (el subtítulo en inglés contribuye: *tapes*¹⁴). Luego de un corte a negro aparece otra filmación con una textura diferente a todas las anteriores, acompañada del sonido característico del súper 8. “También había otras cosas, que *filmó* allá” recita la voz de Andrés. Brevemente después, asistimos a una filmación en blanco y negro –material de archivo- muy antigua de personas hindúes. Más adelante, se da la ya mencionada mostración de fotos analógicas con un proyector de diapositivas que aparece varias veces en la película.

Hay secuencias enteramente analógicas, otras enteramente digitales, y otras donde ambas se imbrican, ya sea accidentalmente, o como un recurso lúdico –caso que ejemplificaremos a continuación.

En una unidad sintagmática de la película, primero se ven imágenes de paisajes de una ruta patagónica tomadas en movimiento, indudablemente analógicas y *viejas*, imágenes que vendrían a ser material de archivo. Luego, aparece una filmación de Andrés -con su edad y aspecto actuales- conduciendo un auto, cuya textura granulosa y fuerte luminosidad y contraste –al menos en una primera mirada- lo enmarcaría dentro de la misma filmación de la Patagonia, como si todo hubiera sido registrado en el mismo momento y soporte. Sin embargo, si se lo observa bien, la materialidad de las imágenes no es idéntica: en las de Andrés, la saturación del color es mayor, y las imperfecciones típicas de la película fotográfica en realidad aparecen a la vista como imitadas, como si hubieran sido incluidas en posproducción. Además, se observa un efecto de parpadeo que indicaría que ha sido añadido para dar ese efecto de filmación añeja. El gesto que se ha intentado describir aquí es el de *imitar* la materialidad visual de las imágenes patagónicas, con el fin de *simular* que esas imágenes fueron tomadas en el mismo momento, en el mismo registro analógico.

¹⁴ El visionado de la película se realizó desde el canal de *Vimeo* del mismo Andrés di Tella, disponible en <https://vimeo.com/81175564>.

Conclusiones

Antes que nada, con respecto al funcionamiento narrativo del film, hemos concluido que no hay un relato sino un *flujo narrativo* –en términos de D. Steimberg- en las dos películas analizadas. En lo que refiere a la presencia de argumentación, no existe un gesto justificativo en su ilación sintagmática.

En ambas películas, lo autobiográfico, desde un punto de vista narrativo, se presenta en tanto *búsqueda* en ambos films. A su vez, está asociado a la representación audiovisual de un camino de pensamiento de un yo narrativo –decimos “pensamiento” porque vuelve sobre sus propios pasos, es recursivo, como sucede en el flujo de conciencia-. No obstante, las operaciones significantes en términos de la expectación audiovisual-cinematográfica son muy distintas en cada caso.

En *Fotografías*, el yo autobiográfico se corporeiza con fuerza en el film, tanto dentro de campo –a través de sus corporalizaciones en la imagen- como *en off* -a través de explicitaciones en un discurso verbal directo y sencillo-, mientras que en *Boulevards* no -por lo complejo y figural del discurso verbal y lo fugaz de las apariciones visuales del yo narrador-. Esto hace que en el segundo caso, el sentido de lo autobiográfico permanezca latente durante partes significativas temporalmente en el transcurrir del sintagma audiovisual. Por esto, sostenemos que este sentido es explicitado abierta y recurrentemente -de un modo llano- en *Fotografías*, mientras que esto no sucede en *Boulevards*, donde hasta pareciera desvanecerse en una expectación global.¹⁵

Por otra parte, la materialidad visual también constituye un sentido de lo autobiográfico. Esto sucede en *Fotografías* especialmente, donde las diferencias entre la visualización de digital y de diversas texturas analógicas son trabajadas lúdicamente. La ida y vuelta entre materialidades, entre lo fotoquímico (más o menos “añejo”) y lo numérico, transcurre perceptualmente a la par del ida y vuelta narrativo sobre la

¹⁵ Frente a esta afirmación, una aclaración es necesaria. En *Boulevards*, es evidente que la vida del realizador está puesta en diálogo con la vida de los actores Falconetti y Le Vigan. En este sentido, surge la interpretación según la cual Cozarinsky construye su historia a partir de la historia de otros, los actores -así como Di Tella construye la suya a partir de la de su madre-; en otras palabras, la reconstrucción de las huellas de Falconetti y Le Vigan no serían más que una excusa para hablar de su propia vida. Sin embargo y como ya hemos dicho, tal interpretación excede el enfoque y los marcos del presente trabajo.

diacronía autobiográfica de Di Tella, entre su pasado y su presente. La aparición de imágenes analógicas “adentro” de imágenes digitales, enmarcadas, es también una manera de disparar el sentido de un diálogo entre dos coordenadas temporales. El juego articulado en torno a los dispositivos técnicos de registro, así, construye un sentido de la nostalgia, ya que corresponden distintos momentos de una diacronía, homologada – simbólica y afectivamente- a la vida de Di Tella. La secuencia donde él aparece bajo una materialidad analógica, como si todo hubiese sido registrado con un mismo dispositivo técnico, por ejemplo, sitúa a Andrés en un mismo plano de lo real con su madre, performando imaginariamente una co-existencia en el plano de lo real. Sostenemos aquí, entonces, que la materia de la imagen –en términos de Aumont- no es menos significativa que otros recursos argumentales o enunciativos para participar en la construcción del sentido; en este caso, en torno a la autobiografía.

Hipótesis: sobre la gestión de contacto y la *materia* de la imagen

En *Fotografías* el cambio de formato genérico, como el paso de un fragmento documental a uno de ficción -que no se encuentra hilado por otro recurso, como una voz en off homogénea que persista a lo largo de la película, estableciendo un sentido que una los fragmentos-, no está enmarcado por una tradición genérica sólida en la que se haya empleado ese recurso hasta el punto de su cristalización social –como sí sucede en el documental; por ejemplo, entre el material de archivo y la entrevista. Por esta razón, cada vez que se produce un cambio de formato, se actualiza la gestión de contacto. Esto no sucedería en *Boulevards*, por la existencia de una voz en off que -dadas sus características- homogeneiza el flujo narrativo. La problemática de los formatos y del flujo narrativo se inscribe en un mismo plano ontológico: el discursivo.

Ahora bien, en lo que refiere a la *materia* o materialidad de la imagen, la gestión de contacto se actualiza cada vez que hay una variación de aquella, en *ambas* películas. En *Boulevards* esto sucedería independientemente de la voz en off, ya que la materialidad visual pertenece a otro plano de la gestión de contacto: el de la ontología de la imagen. El cambio de materia estaría asociado simbólica y socialmente no sólo a géneros distintos, sino también a técnicas de producción distintas, y aquí entra la

cuestión ontológica del registro. Estas variaciones, que son a la vez actualizaciones del contacto, no sólo “intervienen” en el sentido del film, sino que son partícipes activas de su construcción.

Referencias bibliográficas

- Apréa, Gustavo (2004). “Los documentales y la noción de dispositivo”. Recuperado de <http://catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf>
- Aumont, Jacques (1992). “El papel del dispositivo”. En *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Arenas, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bettendorff, Paulina; Wolkowicz, Paula (2015). “Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 6, 52-64.
- García Martínez, Alberto Nahum (2006). “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. *Comunicación y sociedad*, 19 (2), 75-105.
- Machado, Arlindo (2010). “El filme-ensayo”. *laFuga*, 11.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Steimberg, Darío (2014). “Narrativa y vida cotidiana”. En M. Soto (coord.), *Habitar y narrar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tassara, Mabel (1999). “El relato en la cultura y los medios”. Material de circulación interna en la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Traversa, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y seña*, 12, 231-248. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/2016-Traversa-Aproximaciones-a-La-Nocion-de-Dispositivo.pdf>
- Weinrichter, Antonio (2004). “Hacia un cine de ensayo”. En *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, Antonio (2007). “Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo”. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Fondo de Publicaciones.

Nueve reinas/Criminal: versiones y visiones norteamericanas
de América Latina

Alonso, Mercedes
UNA-Audiovisuales
meralonsa@gmail.com



Figura 1. Análisis de la copia: la remake habla de sí misma

Criminal (Jacobs, 2004), la remake hollywoodense de la argentina *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999), empieza con un primer plano de los billetes –dólares– que Rodrigo, que luego se llamará Brian (Diego Luna), le da a la camarera del casino como parte de su primera pequeña estafa. La gran estafa que luego organizará con Richard (John C. Reilly), en cambio, consiste en la falsificación y venta de un dólar antiguo falsificado, operación que reemplaza a las estampillas del guion original y que, por otra parte, da lugar a un despliegue visual y verbal sobre el billete cuando un experto lo examina en su materialidad (figura 1) y a una nueva delectación sobre el primer plano de los dólares que sirven para pagar la segunda falsificación. La copia y la fascinación con el dinero son los tópicos recurrentes en los comentarios sobre la creciente cantidad y variedad de remakes

producidas en Hollywood. En un estudio enteramente dedicado a esta forma de hacer películas, Constantine Verevis (2006) señala que las remakes tienden a incorporar al texto la referencia a su naturaleza de no-original. Es uno de los elementos que hace necesario pensar estas películas como algo diferente de una operación comercial y más allá la comparación cuadro a cuadro que se limita a registrar pérdidas y desvíos del original.

Las remakes, que Verevis (2006) define como estructuras intertextuales limitadas mediante el reconocimiento legal de la fuente en cuyo contenido, más que en su forma, se basan las nuevas versiones, han sido subdivididas en categorías que atienden a criterios diversos (Eberwein, 1998; Verevis, 2006). Aquí me concentro en una de ellas, relevante para el contexto latinoamericano: remakes hechas en Hollywood de películas extranjeras. Dentro de esa categoría, que se vincula con la problemática más amplia de la circulación global del cine y las relaciones geopolíticas, me limito a la Argentina, uno de los países latinoamericanos que más “originales” ha aportado. Aunque la lista completa es bastante más amplia, circunscribo el análisis al par *Nueve reinas/Criminal*, un par que obliga a repensar el lugar común que indica que la remake es una operación basada en el lucro fácil –bajo costo y recaudación asegurada–. Si la argentina logró buenos números a nivel local, acompañados por una buena recepción crítica,¹ y se estrenó con relativo éxito en EE.UU. –teniendo en cuenta la circulación limitada y la reticencia del mercado norteamericano a las producciones en “idioma extranjero”–, la versión producida especialmente para ese mercado ni siquiera alcanzó la media aceptable en películas de su tipo.²

La distribución geográfica de las ideas y el dinero que esquematiza la famosa cita de Jean-Luc Godard –y que requiere su propia relocalización, suponer que Latinoamérica puede ocupar el lugar que le daba a Francia en tanto todo lo que está fuera de Hollywood se define por esa ajenidad– puede ser cuestionada. Hollywood no es el único dueño de los bienes materiales. Aunque el presupuesto de la remake supere por mucho al argentino,

¹ Véase especialmente Gustavo J. Castagna. “‘Nueve reinas’. Un milagro argentino”. *El Amante*. 10/9/2000.

² Los números que suelen invocarse (Shaw, 2007) para probar afirmaciones como esta son algo engañosos. Según las cifras disponibles en IMDB, *Nueve reinas*, estrenada en 2002 en EE.UU., había recaudado \$1221261 para octubre de ese año. Los \$14688078 de *Criminal* corresponden, en cambio, a una medición que llega hasta 2016. En 2005, a un año de su estreno, la cifra era bastante menor, sobre todo frente a su par argentino: \$930000 (Batlle, 2005).

Nueve reinas -producida por Patagonik, perteneciente al grupo Clarín y socia de Disney- también está hecha dentro de la industria. La carencia de ideas tampoco es tal. Si la frase de Godard se ha invocado para señalar ese mal como posible causa de la proliferante cantidad de remakes que inundan el mercado, también es posible ver, al menos a modo de ensayo, en qué medida esos productos son el soporte de ideas sobre el cine y sobre el mundo.

Es decir, las remakes pueden ser vistas como algo más que el billete falsificado que solo vale en la puesta en escena con la que los personajes de *Criminal*, como los de *Nueve reinas*, buscan vengarse de Richard/Marcos. Y también algo más que el afán de lucro que *Criminal* toma de *Nueve reinas* como motor de la trama (Visconti, 2017) y que exagera en la exhibición de los billetes. Las preguntas que abordo pueden enmarcarse en esa definición: por qué rehacer esta película, qué elementos se muestran resistentes al nuevo contexto y cuáles otros son añadidos. No un análisis de semejanzas y diferencias sino un intento de localizar los elementos en base a los que puede sostenerse que las remakes son interpretaciones que reflexionan sobre la relevancia de una narrativa, como sugiere Leo Braudy (1998); es decir, la presencia de ideas.

Elección

El porqué de la elección parece evidente. *Nueve reinas* responde a lo que se ha llamado cine industrial de calidad en el cine argentino de las últimas décadas. De acuerdo con Deborah Shaw (2007), todas las películas argentinas que alcanzaron éxito comercial desde la década de 1990 compartieron la combinación de algún contenido social con un foco narrativo en los personajes y un marco genérico que garantizarían el entretenimiento y su comerciabilidad en el mercado local e internacional. En términos de Lucía Rud (2017), la clave estaría en el apego al modelo Hollywood en sus características técnicas, narrativas y estilísticas. Eso es lo que conquista a un público local acostumbrado a ese formato y, a la vez, lo que hace de estas películas productos exportables, como originales o como remakes. Filmar de acuerdo a los parámetros de una industria que luego devuelve su propia versión del producto define el trayecto del éxito comercial o de la consagración

en las grandes ligas de la industria, salvo porque la remake fracasa, especialmente cuando trata de reinsertarse en el contexto de donde había partido originalmente.³

Los dos elementos que hacen viable la exportación de *Nueve reinas*, de acuerdo con Shaw (2007), son su pertenencia al género conocido como “*scam-movie*” (Shaw, 2007) y el uso de locaciones internacionales: el Hilton –una cadena de hoteles que, como los géneros, es igual en todos lados– y las calles de Buenos Aires que, si bien ilustran un contexto, resultarían traducibles. *Criminal*, sin embargo, construye un espacio



deliberadamente diferente: la estación de servicio de la primer estafa se vuelve casino, las calles reparten sus significados y posibilidades en todos los paisajes sociales de Los Ángeles.

Figura 2. Espacios traducibles

Más allá del posible acierto o desacierto de esas decisiones, las localizaciones idiosincráticas, como el deseo identificadorio al que también apunta el cine comercial de calidad (Anderman, 2015), muestran una contradicción: la película exportables-exportadas fue vistas en la Argentina como condensación de identidades y problemáticas locales.

Contradicción

Cierto cine argentino está atravesado por una demanda identitaria que traduce el deseo identificadorio en términos cinematográficos: una búsqueda de reconocimiento que pareciera ser lo único que sostiene el público comparativamente escaso que consume las producciones locales. Hablar de “términos cinematográficos” quizás sea una concesión

³ *Criminal* no llegó a los cines y se lanzó en video/DVD en abril de 2005.

excesiva. La identidad nacional de este cine industrial de calidad suele alojarse en los espacios reconocibles, la lengua –más o menos exageradamente porteña–,⁴ la apelación a ciertos clisés o estereotipos en el modo de ser de los personajes y la referencia o alusión a la realidad nacional presente o pasada.

Todos esos elementos están presentes en *Nueve reinas*. La ostentación del vínculo entre lengua e identidad se concentra en la explotación de un vocabulario de la delincuencia que genera una secuencia completa cuando Marcos (Ricardo Darín) le explica a Juan (Gastón Pauls) las diferentes formas de robo que pueblan las calles de Buenos Aires. Suficientemente marcada para indicar que es un particularismo y suficientemente conocida para ser comprensible, la jerga denota un “habla de los argentinos” en la que el público debería poder reconocerse. Las referencias contextuales, en cambio, extienden el reconocimiento a la idea de comunidad puesto que no definen identidades sino que aluden a conflictos que afectan al conjunto de la nación. Esto, de paso, le aporta un plus de dignidad y significatividad además de su cuota de localismo a la trama de género. *Nueve reinas* fue exaltada por el “poder anticipatorio” de su escena final, en el que la quiebra del banco donde Marcos debe cobrar el cheque desencadena el reclamo de los ahorristas que luego se masificaría durante la crisis de 2001 y el posterior “corralito”. Jens Anderman (2015) da cuenta de esta lectura pero rechaza la alegoría en favor de lo indicial. El final es una de las claves del éxito de la película porque incorpora en la historia y en sus imágenes la crisis a la que también estaba expuesta la industria cinematográfica. Ese elemento es, al mismo tiempo, el que se vuelve intraductible y reclama una solución creativa de la remake, una secuencia final en la que demuestra su capacidad para mostrar una (otra) visión de mundo.

Traducción

Jonathan Evans (2014) entiende que las remakes de películas extranjeras son un caso de traducción: una reinterpretación global forzada por la necesidad de

⁴ El cine argentino es mayoritariamente porteño, casi exclusivamente si se trata de cine comercial. De acuerdo con Agustín Campero (2009), el habla es un territorio en disputa en el cine nacional, una tensión entre el lenguaje exportable de los grandes estudios, lo representativo, lo naturalista. En la década del '90, el Nuevo Cine Argentino estaba explorando nuevas formas de trabajar esta variable.

recontextualización en otra tradición cinematográfica y otra localización narrativa. Esta definición que le permite esquivar la evaluación de las remakes en términos de fidelidad me permite también centrar el análisis en esa operación de recontextualización: cómo mutaron unos elementos en otros, cuáles son los “filters of transformation” en términos de Verevis (2006) y qué marcas dejaron esas modificaciones. Es decir, cómo se tradujo lo intraducible, qué hizo la remake con la idiosincrasia y el contexto local y qué más aparece ahí, qué elementos exceden las equivalencias.

Las remakes internacionales resultan significativas en sí mismas por lo que dicen sobre la industria y el “cine mundial”, como lo llama Franco Moretti (2015) por extensión de la literatura mundial para describir los modos de circulación global y desigual no solo de las películas sino de sus códigos y convenciones. Lucy Mazdon (2000), que analiza las remakes hollywoodenses de películas francesas, señala que estos productos son parte de la interacción e intercambio intercultural y que, por lo tanto, revelan algo del contexto cinematográfico y cultural. En el caso que analiza, sin embargo, resaltan los aspectos negativos: la remake es una forma de censura que a veces supone limitar o impedir la circulación del “original” y siempre impone los valores y estándares propios a los productos de otras culturas. Si bien no creo que la idea de censura sea aplicable en este caso, es relevante tener en cuenta lo que implica la adaptación a otro contexto cultural. En lo que tiene que ver con el sistema mundial del cine, el par *Nueve reinas/Criminal* muestra varias formas de circulación puesto que si la película argentina adaptaba a su contexto los géneros importados de Hollywood, el producto de esa síntesis fue recibido y modificado allí. Hay al menos dos trayectos, adaptaciones, apropiaciones si, como sostiene Braudy (1998), las remakes y los géneros pueden equipararse porque siguen la misma dinámica de repetición e innovación.⁵

Moretti (2015) señala que en el sistema del cine mundial el mercado no solo moldea el consumo sino también la producción: un cine periférico como el argentino apela a los géneros aprendidos en Hollywood para desarrollar un cine comercial. Esa es la primera apropiación. La segunda, la que Hollywood hace de las películas argentinas,

⁵ Serían tres si la remake hubiera circulado efectiva y significativamente en la Argentina. En la introducción a *Play it again, Sam*, los editores Horton y McDougal (1998) apuntan algo similar sobre *Los siete samuráis* de Kurosawa que parte del western y vuelve a él en su remake, *Los siete magníficos* (Sturges, 1960).

hay que buscarla en el texto de la remake y especialmente en el destino de las marcas locales, esos elementos aparentemente intraductibles que justifican la remake de películas que de otra forma serían difíciles de comercializar en un mercado habituado al monopolio local a la vez que complican su realización.

Criminal sigue el mismo procedimiento que Shaw (2007) señala en la estrategia de promoción internacional de *Nueve reinas*. Si el *trailer* para EE.UU. enfatiza lo internacionalizable silenciando la lengua extranjera y remarcando el género, *Criminal* elimina la jerga⁶ y la escena final que condensaban la identidad nacional sin buscarles equivalencia. No hay traducción del vocabulario criminal ni un conflicto diferente que impida el cobro del cheque sino que la entrada al banco de Richard motiva la intervención policial. Lo que sí afecta la lengua de los personajes es la nacionalidad de Rodrigo/Brian que puede entenderse como rastro o marca de origen, una elección que no traduce nada del original sino que da cuenta de la procedencia también “latina” de la historia que se cuenta.

La construcción de esa identidad es ambigua. Por un lado, la vaguedad a la que remite el entrecomillado anterior. Richard usa reiteradamente el término “spanish” para referirse a Rodrigo/Brian, quien lo discute (“I’m mexican”, señala), y a Ochoa, el falsificador, quien no está presente para hacerlo aunque después sabremos que es tan mexicano como Rodrigo.⁷ Por otro, un énfasis rayano en el estereotipo que pone a Rodrigo/Brian a abusar de la salsa tabasco, a su padre a jugar a las cartas en un ambiente cargado de humo y viste de chicano estereotípico al arrebatador del maletín con el cheque. Sea cual fuera su construcción, la presencia de esas identidades, además de caracterizar la ciudad de Los Ángeles a la que se traslada la acción, pone en escena la forma en que está pensada la remake. Primero, puesto que está establecido que Rodrigo/Brian es mexicano o “spanish” –Diego Luna y su acento son suficientemente reconocibles–, Richard señala la necesidad de “localizarlo” –el término que se usa en traducción para las adaptaciones de la cultura de origen a la de destino– para que resulte confiable en la

⁶ Cuando analiza la circulación de las películas de Hollywood en el mundo, Moretti (2015) señala que la comedia es uno de los géneros que peor “viaja” justamente porque se basa en el lenguaje y en supuestos arraigados en la historia cultural.

⁷ Es, por otra parte, una vaguedad homogeneizante que funciona ampliamente en el imaginario norteamericano y, particularmente, en la industria: los actores latinos pueden ser indistintamente mexicanos o españoles.

dramatización que exigen las estafas: Rodrigo ensaya la anglificación de la pronunciación de su nombre para después convertirse en Brian.

Si ese es el proceso de traducción y localización que sigue *Criminal* como remake de *Nueve reinas*, la elección de dejar esas identidades como marcas en el texto filmico también es parte de la trama. Rodrigo/Brian habla en español durante la negociación con Hannigan, el comprador del billete, y logra ponerlo nervioso acelerando la decisión apresurada en la que supuestamente se basa el éxito de la operación. Un poco más adelante, vuelve a hablar en español con la esposa de Ochoa para ganarse su confianza a través de una identidad y una procedencia compartidas y así lograr que les entregue el billete falsificado. La identidad es una estrategia: sirve en la estafa y demuestra la autoconsciencia de la remake.

Los espacios participan de las dos categorías de elementos transformables: son traducciones y marcas del proceso. Si el hotel, en tanto espacio “internacional”, puede ser trasladado sin más a otra geografía, el cambio de lugar en la primera escena en que se conocen Rodrigo y Richard o Marcos y Juan es significativo por innecesario. *Criminal* podría haber mantenido la estación de servicio, un espacio tan internacional como el lobby de un hotel de varias estrellas. Su reemplazo por un casino, entonces, produce algo más: es la ocasión de mostrar los billetes en primer plano para hacerlos centro de la historia y de poner a los personajes bajo vigilancia. Aparte de los primeros cuadros que muestran a Rodrigo, y que luego sabemos que corresponden a la mirada de Richard, ambos personajes están siendo observados en ese espacio amplio y aparentemente anónimo por el ojo invisible de la videovigilancia. La última imagen de la escena es una pantalla que reproduce lo que captan esas cámaras. La mirada vigilante del principio anticipa la intervención policial del final –también ausente de *Nueve reinas*– y encuadra la trama en otra concepción del género, la ética y las fuerzas del orden (figura 3). Si la película argentina era un “policial sin policías” como muchos de sus predecesores locales (Visconti, 2017),⁸ Hollywood re coloca el papel de las instituciones como guardianas de

⁸ Visconti (2017) trabaja con esa modalidad del género en las primeras películas de Arístarain pero habría que ponerla en relación con la literatura policial argentina que también ha tendido a prescindir de una institución desprestigiada. Para este tema en el policial latinoamericano véase Mempo Giardinelli. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. En Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (comps.). *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Para los cambios de

la moralidad. En el final, frente al sistema que estalla en *Nueve reinas*, Richard no puede cobrar el cheque por la venta del billete falsificado porque interviene la policía. El crimen fracasa porque el sistema funciona; la sanción legal coincide con el castigo ejemplar de quienes orquestaron la farsa.



Figura 3. Vigilancia y sanción institucional

La remake excede la producción de una versión apta para un público que no lee subtítulos. Es, en cambio, una desviación del modelo original. El proceso parece repetir el que los estudios culturales, subalternos y cierto comparatismo ven en la forma que tienen las culturas periféricas de apropiarse de los productos de las centrales. Sin embargo, su sentido cambia al cambiar la dirección del proceso. *Criminal* necesariamente desplaza el título original junto con el objeto de la estafa. El nuevo nombre define a los personajes desde la ley –en lugar de algo similar al más neutro “Farsantes” del guion original de Bielinsky– y establece las coordenadas ideológicas de la película: la condena al estafador en términos legales antes que morales y la sanción por parte de la institución policial en conjunción con la venganza privada. Esta apropiación no subvierte sino que domestica al impedir cualquier desviación de la norma apelando a una institución que aprovecha para exaltar.

Toda transformación, o incluso su falta, es significativa más allá de que no exista el propósito de que las películas sean vistas en confrontación o continuidad, sino de reemplazar una por otra. El análisis del par, en cambio, es un ejercicio crítico que busca desentrañar algunos mecanismos del sistema mundial del cine y algunas diferencias entre los códigos y tradiciones cinematográficas que se manejan en sus diferentes puntos.

función de la institución policial en el género a nivel internacional, Ernest Mandel. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: Razón y Revolución, 2011.

Referencias bibliográficas

- Anderman, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En A. Horton y S.Y. McDougal (Eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California. Recuperado de <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1j49n6d3/>
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: UNGS-Biblioteca Nacional.
- Eberwein, R. (1998). Remakes and Cultural Studies. En Horton A. y McDougal S.Y. (Eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California. Recuperado de <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1j49n6d3/>
- Evans, J. (2014). Film Remakes, the Black Sheep of Translation. *Translation Studies*, 7 (3), pp. 300-314.
- Horton A. y McDougal S.Y. (1998). Introduction. En Horton A. y McDougal S.Y. (Eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California. Recuperado de <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1j49n6d3/>
- Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*. London: British Film Institute.
- Moretti, F. (2015). Planeta Hollywood. En *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rud, L. (2017). Estruendos, romances y clanes. La oferta cinematográfica de películas argentinas en los multicines de Buenos Aires (1997-2008). *Imagofagia* (15).
- Shaw, D. (ed.) (2007). *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham, MD, EE.UU.: Rowman & Littlefield.
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Visconti, M. (2017). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires: CICCUS.

“Sí, soy latina..., mi amor”: la figura de Isabel Sarli en la prensa cinematográfica (1960-1970)

Ailin Basilio Fabris¹

(UNQ- CEHCMe)

ailinbasiliofabris@gmail.com

Resumen

Hilda Isabel Gorrindo Sarli, mejor conocida como Isabel “Coca” Sarli, se consolidó como ícono sexual y actriz fetiche gracias a su colaboración, participación y sociedad con el realizador argentino Armando Bo a partir de la realización de una veintena de largometrajes eróticos desde fines de los cincuenta hasta los años ocheta. Entre ambos, nació una propuesta cinematográfica cuya centralidad narrativa y visual reposaba en la articulación de la exaltación del cuerpo femenino y argumentos en torno a una sexualidad masculina descontrolada. Asimismo, la puesta en escena de problemáticas de orden social, política y cultural, enraizadas con el género y la condición femenina, fueron dimensiones transversales a su propio surgimiento y continuidad en el tiempo.

Este proyecto comenzó a afianzarse en el decurso de la década de los sesenta debido, en parte, a la gran acogida que el público local. Por el contrario, la prensa especializada de la época signaba a este cine con críticas negativas y con renuencia, rebasando los límites propios de la crítica cinematográfica para entonces alcanzar diatribas hacia Isabel Sarli. En este sentido, esta ponencia propone analizar un conjunto de fuentes periodísticas, cuyo denominador común es su atención en la figura de Isabel Sarli, a fin de indagar las tramas que se entretajan entre medios de comunicación-crítica

¹ Estudiante de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Miembro del “Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria” (CEHCMe), del Programa Prioritario de Investigación “Historia de las Relaciones entre Estado, Sociedad y Cultura en Argentina” radicado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad. Actualmente me encuentro desarrollando mi tesina de grado para la obtención del título de Licenciada en Ciencias Sociales con Orientación en Investigación de Ciencias Sociales gracias al auspicio de una Beca EVC-CIN y subsidios dispuestos por la Universidad Nacional de Quilmes y el Departamento de Ciencias Sociales.

especializada-y el género. Por lo tanto, sostenemos que la presa gráfica ensayó una serie de prescripciones sobre la sexualidad y la condición femenina en términos de definir límites posibles en la relación de esta última con la primera.

A fines de la década de 1950, el cine de Armando Bo (1914-1981) gestó su propia propuesta de renovación e intervención en el cine argentino mediante un incipiente, luego profundizado, proyecto de cine de vertiente erótica con espesor local y que se vería materializado en una veintena de filmes con proyección internacional con de los años. A pesar de que el realizador ya contaba con una trayectoria profesional dentro de la industria cinematográfica, sus impulsos en la dirección de tramas eróticas estuvieron sujetos a los propios vaivenes que surcaban los debates dentro del mismo y las transformaciones que comenzaban a florecer en los planos sociales y culturales a finales de los cincuenta y a lo largo de los sesenta.

Por un lado, su contexto de producción atravesó las modulaciones que suponían el derrocamiento del peronismo, las tensiones entre distintos grupos políticos y los cambios subrepticios en los planos culturales y sociales. Allí, los primeros desnudos desplegados por Isabel Sarli, que no exhibían más que otros filmes pero sí ensayaban o postulaban una promoción más flexible del cuerpo femenino en pantalla, se insertaban en un clima en el cual las modalidades coactivas de la censura no terminaron por erosionar las pautas endilgadas a las mujeres tanto fuera como adentro de la pantalla grande.

En este marco, la figura de Isabel “Coca” Sarli, actriz fetiche de este género cinematográfico, se alzó como un vehículo narrativo resigificado en clave cultural: su cuerpo curvilíneo y de frondoso busto se transformó en objeto y espacio del deseo, de sexualidad, de placer pero también de reiterada violencia¹. Coronada como *Miss Argentina* en el año 1955, tal consagración suscitó interés en un director local con el que luego filmaría más de veinticinco películas, recorrería el mundo y haría circular al placer y la sexualidad por diferentes pantallas internacionales. En este sentido, su figura fue reelaborada en función de una inscripción en un entramado asociado a la fantasía, a

¹ En este sentido, la expresión de la violencia y las distintas formas en las que es registrada a lo largo de la extensa filmografía producida, ameritan un análisis más profundo que anude el espesor de esta experiencia cultural y visual que ocupó el escenario de los sesenta y setenta.

la imaginación y al deseo. Quiénes lo consumían, encontraban en la oscuridad de las salas de cine la posibilidad de experimentar una sexualidad cercana y accesible en cuanto ella suponía ficciones poco elaboradas, por un lado, y cuyo efecto habilitase la excitación y el deseo en un otro, por el otro, asumiendo la forma de una utopía sexual.

La tonalidad erótica de estos filmes estribó en un mosaico de aspectos: la visualidad de su cuerpo femenino-sus senos-su explotación onanista, ficciones narrativas cotidianas y anodinas, y en la disputa por la posesión y la definición, por momentos violenta, de la conexión entre el género y la sexualidad, inscribiéndose en una matriz heteronormativa en la cual la compulsión sexual masculina figuraba y se revelaba como incontrolable. El erotismo se anclaba dentro de un juego de emociones, espacios y sensaciones que los personajes experimentaban de forma subjetiva a través de distintos mecanismos, entre los que se incluye el fisgonear, espiar por huecos o la posición *voyeur* de la cámara. Por otro lado, el erotismo era irrigado por la transición y las transformaciones del paradigma de sexualidad pero también por la inclinación, y a la vez denuncia, a la hora de prescribir valores morales sobre la sexualidad y la conducta femenina, lo que dotaba de un espesor propio esta actividad cinematográfica, y que sostenía incólumes ciertos aspectos sobre la moral sexual femenina, como y su capacidad para bosquejar una alternativa a ella.

Al mismo tiempo que el cine erótico de Armando Bo se afianzaba y crecía con vistas a una proyección internacional, otros actores del campo cultural escudriñaban la calidad de las producciones nacionales. La creciente producción cofinanciada con otros países y la paulatina injerencia de productoras internacionales en relación a proyectos audiovisuales, causaron una división entre los críticos de cine del momento, advirtiendo cómo eso impactaría en la calidad de la industria cinematográfica (Goity, 2005). El marcado crecimiento de espacios de debate en torno al cine permitía una circulación de opiniones y posturas acerca del estado del cine argentino así como también las corrientes cinematográficas en boga, como la *novelle vogue*, el neorrealismo italiano, el cine norteamericano y el cine latinoamericano. Asimismo, la década de los sesenta dejaba entrever desavenencias por el carácter y el ejercicio mismo de la crítica, su alineación con parámetros asociados al teatro y a las primeras películas de cine industrial argentino, a la vez que el cine se convertía en objeto de una censura estatal

enseñada en recortar, regular o provocar la auto censura en productores y directos de cine (Aguilar, 2005a; Goity, 2005a)

Isabel Sarli se desplegó como una figura vital para el análisis no sólo del campo cultural argentino durante las intensas década de los sesenta y setenta, apareciendo en incontables notas y tapas de revistas como *Radiolandia*, *Gente*, *Siete Días* o *TV Guía*, sino también en el despliegue y puesta en escena de imágenes, narrativas y personajes que daban carnadura a problemáticas del orden sexual y género en su contemporaneidad, tales como el homoerotismo, la prostitución, el acoso sexual, la violación o el rapto, entre muchas otras. De allí la importancia de analizar el film emblemático del binomio Armando Bó e Isabel Sarli, *Carne* (1968), cuyas míticas frases y escenas han quedado sedimentadas en el universo social de la cultura popular², y su acogida en la prensa gráfica nacional para arrojar luz sobre dimensiones que aparecen ofuscadas a los ojos de la historia y quienes la conciben como objeto de estudio.

En base a estas consideraciones, este trabajo explora la recepción de esta cinta en la prensa gráfica argentina a fin de desentrañar el tratamiento y la construcción de sentidos que se trazan en estas narrativas mediáticas, bajo la hipótesis de que en la crítica cinematográfica se configuran modos de entender el género, la sexualidad y la condición femenina. A su vez, al operar como mediadores entre espectadores y productos culturales, tales prácticas colmaron el propio ejercicio de la crítica especializada al ensayar y consignar posiciones y aproximaciones a la sexualidad y al placer a partir del entramado erótico que se tejía en el filme. De esta manera, problematizamos cómo la figura de Isabel Sarli es dispuesta como eje central, por un lado, un arreglo audiovisual cuyo corazón descansa en un entramado que anuda al cuerpo femenino, a la sexualidad y al erotismo como forma de manifestar problemáticas de género y, por otro lado, que tal despliegue fue escudriñado por la crítica cinematográfica, en su mayoría, de forma negativa ya que el campo cultural transita un proceso de reconfiguración en el que el cine comienza a ser percibido bajo expectativas signadas por sentidos cosmopolitas (Aguilar, 2005b)

² En Facebook, existe una página dedicada a revalorizar la figura de Isabel Sarli, desde sus interpretaciones cinematográficas hasta su tratamiento en la prensa gráfica.

La potencialidad de la categoría “género” reside en poder trazar históricamente los hilos y los intersticios que coadyuvan en la configuración de lo que se entiende por hombre y mujer, por masculinidad y feminidad, en un contexto histórico determinado y cómo se estas experiencias, que varían y se reconfiguran, mediaron en la organización y percepción del tejido social durante los mismos (Scott, 2008). Su fuerza crítica y desestabilizadora para con los supuestos y los sentidos considerados fijos e inamovibles, la categoría género supone problematizar, por un lado, cómo y en qué contexto se confecciona el sexo y la diferencia sexual como conductos normalizadores y, por el otro, proponer interrogantes de carácter abierto sobre cómo los vínculos que se formulan entre el pasado y el presente portan resquicios para la transformación de las relaciones de género (Scott, 2011). En esta dirección, se podría esbozar que en los sesenta se detentó un capital erótico (Hakim, 2010) que permitió que un arquetipo de corporalidad femenina fuese objetivada como femenina, se instituyese como feminidad, y deviniese una forma de sentir y habitar el ser “mujer”. Isabel Sarli portó un capital erótico a través del cual desplegó una *performance* de la sexualidad que incluyese un cuerpo deseable, deseante y que estimulase el deseo, activando un entramado de interacciones y formas de sociabilidad a partir de su figura. Resta, entonces, pensar cómo su imagen reconfiguraba y desafiaba pautas de feminidad y cómo diseñó una arquitectura del deseo de trayectoria internacional.

La investigación está nutrida de un vasto corpus heurístico y bibliográfico. Por un lado, una serie de documentos escritos relevados en las Hemerotecas de la Biblioteca del INCAA-ENERC y del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires. Por otro, un extenso relevamiento bibliográfico en torno al devenir de la presa gráfica local en la segunda mitad del siglo XX, y su articulación con los espacios de crítica cinematográfica.

Cine y medios de comunicación en los años sesenta

Con el derrocamiento del peronismo y el establecimiento de un gobierno *de facto* en 1955, la sociedad argentina atravesó una etapa de turbulencias y cambios que pueden ser pensados a la luz de los despliegues en diversos aspectos de la vida cultural

y social³. Los materiales culturales que circulaban en los años sesenta no quedaron exentos de estas dinámicas, sino que se localizaron como focos de abordaje y enunciación de nuevas problemáticas, circulando posiciones y percepciones en torno a las agendas temáticas. Las revistas y diarios se vieron decididos a renovar y ampliar el repertorio de noticias vinculados a esta “modernidad” que emergía y así gozar de un público más amplio; los nuevos temarios de la prensa gráfica formaron parte del engranaje de “modernidad” y renovación que comenzaban a pujar durante estos años (Pujol, 2003). Los sesenta, en materia de comunicación periodística, son caracterizados como años de fuerte competencia en la prensa gráfica en relación al control de la información, la cantidad de tiradas diarias y adquisición de publicidad como fuente de financiamiento (Getino, 2008)

Estas plataformas se instalaron como espacios de difusión de debates y problemáticas que hacían a esta “vida moderna” que emergía y detonaba nuevas fórmulas para la organización de las relaciones sociales y culturales (Felitti, 2010a). La sexualidad y la moral sexual, que se adosada a una doble pauta moral, se integraron a las agendas mediáticas y al creciente proceso de renovación periodística de los años sesenta (Cosse, 2010), en los que el placer, el orgasmo femenino y el deseo podían ser comprendidos por fuera del destino de la reproducción (Schaufler, 2017a) y convertirse en parte del consumo (Eidelman, 2015). Como señala Bartolucci (2006: 136) esta *modernización* de la esfera cultural revistió preocupaciones para el Poder Ejecutivo, que al no ver con buenos ojos que el consumo de los jóvenes y las familias de revistas y diarios “modernas” que podían “descomponer” los hábitos de vida tradicional, se reunió con los editores de las ocho revistas de información general producidas en Buenos Aires, *Panorama*, *Siete Días*, *Primera Plana*, *Extra*, *Gente*, *Confirmado*, *Atlántida* y *Análisis*, para transmitirle tal preocupación.

La industria cinematográfica local atravesó un camino signado por el cierre de estudios y la declinación de estrenos. Paradójicamente, en 1957 se creó el Instituto Nacional de Cine y, un año más tarde, el Fondo Nacional de las Artes. Ambas

³ Para el estudio de las relaciones entre cine, sociedad y estado ver Kriger, C. (2009) *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI; Gil Mariño., *op.cit.*; los vínculos entre medios y peronismo véase Varela, M. (2006). Le péronisme et les médias: contrôle politique, industrie nationale et goût populaire. *Le Temps des médias*, (2), 48-63.

instituciones tenían por objetivo el financiamiento y la promoción de la producción artística e intelectual, incluyendo el desarrollo de proyectos cinematográficos (D'Antonio, 2015). La cruzada católica y moralizante esgrimida por el entonces presidente de facto, General Juan Carlos Onganía, se cristalizó en la institucionalización del Ente de Calificación Cinematográfica en 1968. En Argentina, se ensayaron diferentes versiones y modalidades de la calificación de cine que, no siempre, fueron potestad ni emergieron como preocupaciones estatales. Desde comienzos de siglo, los católicos fueron pioneros en la actividad calificadora de los filmes y, con el transcurso de los años, se articularon y convergieron con el estado y el empresariado del cine extranjero (Ramírez Llorenz, 2016). A las puertas de 1969, se dispuso la reglamentación del decreto ley N°18.019 que institucionalizó la prohibición de escenas que exhibieran adulterio, aborto, prostitución, perversión sexual o que confrontasen valores e instituciones como la familia y el matrimonio. El Estado coaguló diferentes registros para regular, ordenar e intervenir la sexualidad. Como plantea Simonetto (2016) desde el marco estatal se alentó y se desplegó una serie de políticas coactivas que pretendieron mediar la producción de la sexualidad en la Argentina durante el Siglo XX.

En suma, la filmografía de Armando Bo y la actriz Isabel Sarli comprende un abanico de paradojas y contradicciones para la historiografía del cine argentino y la historia social y cultural de la Argentina a mediados del siglo XX en la Argentina. Por un lado, existía un anhelo por renovar las formas de ejercer y concebir al quehacer del cine; hasta entonces la exposición de los cuerpos y el deseo sexual habían obedecido a cánones y reglas precisas que obliteraban una movilidad flexible, pero se habilitaba cierta promoción de la sexualidad, como hombros expuestos o el cuerpo en ropa interior. El sexo y las mujeres trazaban una ecuación aventurada para un escenario que reescribía así mismo, y Sarli no sólo ejercía ambas, sino que los revestía con el deseo, la excitación y la fantasía.

Dentro de este marco de modulaciones, el cine de Bo y la sensualidad encarnada por Sarli no eran refractarios a las dinámicas culturales del contexto socio cultural y del campo cinematográfico pero tampoco se despegaron de ciertas convenciones y arreglos sobre cómo entender el placer sexual, el cuerpo femenino y las relaciones de género. En Sarli recaía una construcción femenina cuya subjetividad anudaba tanto el poder

disfrutar de su cuerpo, del sexo y del deseo de otros como una masculinidad violenta que deseaba sojuzgarla. Entre el éxito y la censura, el cine erótico resultó ser una experiencia que suscitó un control estatal pero también una puerta para que el sentido de sexualidad, placer y excitación se oxigenara y circulara entre los mercados y las fantasías de los consumidores.

Armando Bo e Isabel Sarli asimilaron las ansiedades de una época intensa, atravesada de tensiones y a las pautas culturales y sociales hasta entonces imperantes. Así, a la vez que asimila y dispone narrativas a partir de una premisa de explotación, visual y sensorial, de un cuerpo femenino capaz de gozar y experimentar su sexualidad, encuentra sus propios límites en cuanto su éxito comercial y su popularidad fue interpretado como una cuestión social para el estado y un problema sobre el estado y el rumbo del cine para los críticos especializados.

Los espacios para la crítica

En los marcos de discusión y efervescencia en la circulación de ideas de raigambre político, los intelectuales y los críticos participan y daban lugar a debates que excedían a los círculos universitarios, y comenzaban a ocupar espacios en la crítica literaria, pero también en las letras. La conformación de *cineclubs* y revistas de crítica de cine especializada como *Tiempo de Cine* o *Gente de cine*, permitió la configuración de saberes y la obtención de un estatus que habilitaba a la intervención en el debate por la modernidad, la modernización, el rol del arte y la transformación cultural (Broitman, 2014)

Es en este panorama donde debe ubicarse el espacio concedido a la crítica y a la recepción de filmes en diarios de espectáculos y revistas de cine y de interés general. Este tipo de crítica de cine era ampliamente desdeñada y desacreditada por gran parte del público, especializado o no en crítica cinematográfica. Según Goity (2005a) la promulgación de la Ley de Cine en 1957 promovió la aparición de críticos en los medios de comunicación. En el transcurso de los años cincuenta, se incorpora una mirada y un abordaje académico, de mayor formación y profesionalidad, a la hora de formular críticas, debates e intercambios sobre el cine y las películas nacionales y extranjeras.

Dentro del mercado editorial, algunas de las revistas especializadas más conocidas eran *Heraldo del Cinematógrafo*, *Cine crítica*, *Mundo de Cine*, *Gente de Cine* y *Tiempo de cine*. Por otro lado, diarios y revistas como *Clarín*, *La Nación*, *Primera Plana*, *Panorama*, *La Prensa*, *Crónica*, *Ámbito Financiero*, *La Opinión*, *Crítica*, *Mundo Argentino*, *El Mundo* y *La Razón*, poseían secciones y columnas dedicadas a la recepción y al tratamiento de diversas películas, nacionales y extranjeras. Cada una de estas producciones culturales respondía a los intereses de los actores dentro del campo cultural y cinematográfico local. Desde la irrupción del sonido, el cine industrial conoció la emergencia de los llamados cineclubs, grupos de cinéfilos se reunían a debatir sobre el cine, en especial los cines considerados de “vanguardia” provenientes de Europa y sus márgenes. Estas experiencias culturales buscaron canalizar su ímpetu a través de la producción de revistas, espacios solamente dedicados a volcar teorías sobre cine, imagen y la actualidad de las producciones tanto a nivel nacional como internacional (Broitman, 2003). Revistas como *Gente de cine*⁴ y *Tiempo de cine*⁵, en contraste con aquellas dedicadas al espectáculo en general, del estilo *Radiolandia*, u originadas por los exhibicionistas, como el *Heraldo del cine/cinematografista*, delinearon y participaron de la circulación de saberes sobre cine, la forma de entender e interpretar la crítica de cine, creando un saber específico que los habilita a convertirse en agentes culturales que median entre el público y la producción audiovisual, a la que comenzaba a considerarse más un “medio de expresión” que una modalidad de entretenimiento.

Como indica Goity (2005a) durante los años sesenta las críticas cinematográficas se firmaban con las iniciales del autor o seudónimos, porque sólo pocos diarios accedían a que los críticos firmaran con su nombre e identidad completa, lo cual demostraba la detentación de poder en los círculos y agendas de cine. En este sentido, Eugenia Guevara (2011) entiende que el estado de la crítica a fines de los cincuenta devenía de la aparición de revistas especializadas en cine que endilgaba los derroteros a seguir de acuerdo a las distintas cinematografías americanas o europeas. En consecuencia, las secciones o noticias de los diarios dedicadas al cine argentino estaban irrigadas por las discusiones que emanaban del seno de estas revistas de cine en boga.

⁴ Gente de cine circuló entre 1951 y 1957, y fue fundada y editada por el cineclub homónimo.

⁵ Tiempo de cine nació del Cine Club Núcleo en 1961 y su último número se emitió en 1968.

A través de revistas como *Primera Plana* o *Confirmado*, se problematizaron las distintas aristas que signaron el contexto social, político y cultural posterior a la caída del peronismo en 1955. Como plantea Carlos Ulanovsky (1997), la prensa gráfica tuvo una participación clave en la definición del tablero político argentino, expidiéndose sobre sexualidad, música, moda, cine y literatura. El impulso dado por los medios de comunicación en la vida cultural local en la segunda mitad del siglo XX se filtró en los medios gráficos dedicados al cine, al teatro y a la literatura; las revistas especializadas se volcaron a una mayor profesionalización, que incluyó emular los estilos de tabloides estadounidenses, de la actividad periodística, interesándose en aspectos metodológicos y estéticos del lenguaje cinematográfico (Goity, 2005b).

Resulta importante destacar que en los últimos años han comenzado a proliferar investigaciones que abordan diversos productos culturales de la prensa escrita, de especial importancia a aquellas que atienden a las dimensiones del cine. Es por ello, que el estudio de la recepción y las críticas cinematográficas en clave histórica y de género nos permiten complejizar los vínculos que unen a las primeras con la configuración de sentidos y saberes androcéntricos en tiempo histórico determinado. En esta línea de trabajo, entendemos que el propio espesor para un análisis de crítica cinematográfica en Argentina debe ser bosquejada a luz de una serie de factores: la conformación de cineclubes, la actividad cinematográfica encastrada y en diálogo con distintas en redes más amplias, y aparición de publicaciones de crítica especializada (Campero, 2014). Pensando al crítico cinematográfico desde el concepto de *campo* de Boudieu, la autora plantea que considerar un campo de la crítica cinematográfica en Argentina debe responder a una serie de dinámicas históricas en las que converjan los puntos mencionados. Asimismo, la agencia de los críticos de cine permite analizar no sólo la reconfiguración de la posición del crítico de cine como un sujeto inscrito en una red de relaciones sociales y saberes especializados, sino su rol y participación del espacio públicos y las disputas por el sentido de ser crítico y a la vez agente cultural.

Entonces, nos preguntamos por el despliegue de la crítica cinematográfica en Argentina desde una perspectiva diacrónica que estudie la articulación entre el estado como figura y autoridad censora y el ejercicio de la crítica de espectáculos. A pesar de la existencia de trabajos que analicen la censura, medios de comunicación y las políticas

de control sobre los contenidos de la prensa gráfica y los largometrajes nacionales e internacionales⁶, la relación entre censura estatal y la crítica cinematográfica nacional en la segunda mitad del siglo XX se encuentra vacante. Es por ello, que este artículo procura establecer algunos caminos posibles para pensar no sólo la emergencia, el desarrollo y la conformación de espacios dedicados a la discusión de largometrajes y la posición y profesionalización del crítico dentro del terreno cultural, sino también interrogarnos por esas instancias bajo períodos de fuerte control sobre la producción y la circulación de productos culturales⁷.

En esta dirección, Kriger (2012) señala a la crítica cinematográfica como un espacio de doble singularidad, ya que, en primer lugar, repone los silencios y los huecos documentales de ciertas experiencias en el campo de los estudios de cine y, en segundo lugar, es un canal de difusión de opiniones sobre películas a la vez que media en los “horizontes de expectativa de las audiencias”. Entonces, compartiendo este diagnóstico que realiza la autora, la crítica local y las reseñas de cine reclaman de mayor atención por parte de los investigadores. Asimismo, este punto de partida para pensar los cambios que tienen lugar en las décadas pasadas, deben ser articuladas bajo una mirada atenta a lo que sucede en otras dimensiones de la vida social y cultural.

Sólo es “carne sobre carne”

La película *Carne* se ha colocado como una película clave en la filmografía rodada por Armando Bó, la cual se cristalizó en veintisiete filmes en el transcurso de casi tres décadas. La trama principal del film sigue a Delicia, una muchacha que trabaja en un frigorífico y que comienza a ser protagonista de distintas violaciones y abusos por parte de un grupo de hombres. *Carne* tiene como supuesto la idea de la mujer como un objeto de consumo basado en su asimilación a la carne vacuna y que, por lo tanto, atraviesa vejámenes que se corresponden con su disposición como bien de mercado a partir de un cuerpo voluptuoso y curvilíneo.

⁶ Véase Ramirez Llorenz., Op. Cit.

⁷ En esta dirección, nos parece importante citar el artículo de Nieto Ferrando (2015) sobre el desarrollo de la prensa y la crítica cinematográfica durante el régimen franquista en España. Véase Nieto Ferrando, J. (2015). De las *stars* al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21 (1), 145-160.

Esta cinta pertenece a la periodización que Sergio Wolf (1994) estableció como “Época de desmesura” del cine de Bo, caracterizada por una búsqueda de exhibición, de estimulación del deseo sexual y de una posición voyeur de las cámaras, en la que no se prescinde de las habituales y conocidas cuotas de ingenuidad que irrigaron sus filmes iniciales y gran parte de su filmografía. El cine erótico de Armando Bo puede ser ubicado dentro de una etapa de transición para el cine argentino, pero que no desdeñó la ingenuidad ni la moralidad anclada en los esquemas tradicionales (España y Manetti, 1999). Desde 1958 hasta 1981, se inauguró una filmografía dedicada a promocionar y moldear, a través de diferentes técnicas y recursos cinematográficos, la corporalidad de Isabel Sarli, cuya curvilínea silueta condensaba una serie de fantasías y deseos al alcance de la mano; jugaba y estimulaba tanto al espectador como a los personajes masculinos que la rodeaban. *Carne*, apela a esos constructos cinematográficos que atraviesan transversalmente el cine de estas dos figuras, exacerbándolos con códigos melodramáticos que apelan a una prescripción e imposición de parábolas morales orientadas a restituir el orden “normal” que había sido trasgredido.

En el transcurso del filme, serán reiteradas las ocasiones en las que la carne se significa como un símbolo cultural y social local que opera como mecanismo para la reproducción de la violencia física y simbólica hacia lo que el mismo filme delineaba como femenina. La homologación entre la carne vacuna, en tanto objeto de consumo como parte de un proceso satisfacción de una necesidad asumida como primaria, enraizada en la instancia del asado como un ritual de sociabilidad masculina, y el cuerpo femenino responde a un estatuto de género en el cual lo “femenino” se complementa con lo masculino en tanto éste pueda regularlo y utilizarlo para satisfacer un deseo sexual presentado como indómito e incontrolable y que puede poseerse sin restricciones. Así, Delicia es construida y simbolizada como un objeto, una cosa manipulable y asible que se disputa por y en nombre de lógicas viriles dentro de las fronteras de una violencia sexual que se refuerza bajo la modalidad de la violación y el acoso, el discurso de la pertenencia y de la apropiación de la sexualidad femenina y el poder simbólico que se despliega en cada escena de acoso y abuso sexual. La equivalencia de la carne, su consumo, con la materialidad del cuerpo expresa una perspectiva lineal, horizontal, de su apropiación por una masculinidad hegemónica que

se refuerza y se reescribe en el acto mismo, que dispone a los sujetos femeninos como objetos de consumo de libre acceso.

Es pertinente destacar que estos elementos que hemos mencionado aparecen resignificados en las reseñas de la película. En este sentido, auscultar la recepción mediática de *Carne* contribuye a reflexionar, por un lado, cómo la crónica de cine está mediada por elementos extra cinematográficos que atañen a la construcción de un gusto social y al cine como proyecto cultural y, por otro lado, su entrecruzamiento con la sexualidad y la condición femenina en base a la figura de Isabel Sarli. La caracterización de Delicia será el andamiaje a través del cual exploraremos las distintas formulaciones mediáticas que se forjaron alrededor de *Carne* y sus expectativas por fuera del circuito de exhibición. Nos abocamos a la figura de Isabel Sarli por dos cuestiones principales: la película se despliega y se plantea en el marco de un nudo argumental en el que se asimilan temáticas como la violación, pero también el placer femenino, que son mediadas por la clase, y que se coagulan en la figura femenina. En simultáneo, esas formulaciones son encuadradas dentro de los confines de una sexualidad heteronormativa que demarca y signa la sexualidad de Delicia como parte de un espacio privado que es infringido cuando su actividad en la esfera pública trae como correlato la violación, el acoso sexual y el rapto. Así, su participación en el mercado de trabajo se decodifica como una transgresión que se castiga con la culpa y el remordimiento, como también su sexualidad es interpretada de manera positiva en tanto no rebase los territorios tradicionales de lo doméstico. Otra posible lectura es dilucidar sus violaciones como parte de una venganza hacia su pareja, Antonio, quien se desempeña como jefe en el área de control de personal del frigorífico. Entonces, se podría señalar que las violaciones son episodios que simbolizan una forma de expresar el resentimiento y la antipatía de los subordinados hacia su jefe, canalizando la violación como un acto de odio pero también de apropiación masculina que denota virilidad.

Partiendo de la información provista por las fuentes periodísticas relevadas, la película *Carne* transitó por, al menos, tres instancias de estreno y cobertura mediática: su lanzamiento original y programado para 1968, su reestreno en 1979 y el reestreno de 1982. En estos tres escenarios históricos distintos sostenemos que se hilvana una

continuidad respecto la matriz autoritaria estatal en el ejercicio del control de los materiales culturales. Aquí, por cuestiones de economía del tiempo y espacio, nos concentraremos en el primero. No obstante ello, entendemos que cada una de estas instancias amerita un abordaje propio que dé cuenta de una mirada de larga duración sobre la crítica de cine, la recepción mediática, en Argentina, y cómo el ejercicio de recepcionar se enlazó con problemáticas u espacios más amplio a éste. El primero de ellos, atravesaba las profusas y densas campañas de moralización que tenían por objetivo un “sanear” tanto a la población argentina y a la cultura nacional de la obscenidad, del comunismo, amoralidad, y así reinstalar las “buenas costumbres” y valores católicos (Cousins, 2008)

En el campo del cine, el golpe de Estado de 1966 absorbió las premisas de este proyecto autoritario y comenzó una serie de modificaciones en cuanto a la promoción, financiación y calificación de las películas (Ramírez Llorenz, 2016b). Meses antes del estreno de *Carne*, en mayo de 1968, se sancionó la ley N° 17.741 que abolía un decreto-ley de 1957 y establecía una calificación “Obligatoria” y “No obligatoria”, a las que se les añadía una “Prohibida” y “Obligatoria de interés general”⁸. Este desmantelamiento suponía un movimiento favorable tanto para la prohibición de películas nacionales como de cambios al Código Penal que estimulasen la persecución y encarcelación a cualquier tipo de a publicación o exhibición considerada obscena (Ramírez Llorenz, 2016b)

El diario *La Nación* [⁹] señaló que los atributos femeninos, tales como “provocativa y desbordante belleza” fueron como factores que estimularon las diferentes manifestaciones de abuso sexual en el filme. En este sentido, ese capital erótico que la protagonista portaba fue leído como una marca de género en la que la mujer, en un sentido peyorativo, es la que asimilada como origen de la propia violencia que atraviesa. La crítica reafirma en su análisis que la condición femenina es tanto causa y víctima al mismo tiempo. Los atributos físicos de las mujeres son necesariamente traducidos y naturalizados como fuente de masculinidades violentas, las cuales nunca son puestas en duda sino que, por el contrario, son alentadas a que ejerzan la exacción

⁸ Boletín Oficial N°21447, 30 de mayo de 1968
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=17938>

⁹ “Refriegas en un frigorífico por una mujer”, *La Nación*, 26 de octubre de 1968

de la soberanía sin restricciones porque la clase social a la que pertenecen los estimula a ello. Aquí, el estatuto de género segrega a la mujer en un territorio donde se encuentra vedado el goce y uso de su propio cuerpo e imagen, que debe ser confinado a dinámicas privadas, mientras que la masculinidad puede exhibir sus sentidos de virilidad porque son naturales, públicas e ilimitadas, deben ser saciadas y ejercidas en pos de revitalizarse y continuar reproduciéndose.

Además, la calificación del rubro frigorífico como un ambiente “rudo y agresivo” lo codifica, en conjunto con la industria de la carne en general, como un territorio óptimo y fértil para que Delicia sea acosada y luego violada. Es decir, que la mujer es un receptor pasivo de una agresividad y violencia natural masculina propia de la cultura del trabajo frigorífica a la vez que se nutre de ella. La historiadora Mirta Lobato (1990) traza el recorrido y el peso que los frigoríficos adquirieron en el cambio del siglo y cómo su entroncamiento con nociones y prácticas de vulgaridad y vicio respondía a la interpretación de una literatura rioplatense funicular que asociaba al frigorífico como ámbito de indecencia, pero también de insalubridad (Salessi, 1995)¹⁰.

En este sentido, en *Carne* se entretrejen los vínculos entre clase y género a partir de una noción de mujer trabajadora asociada a una serie de contingencias y conflictos cuyo núcleo central reposa en una violencia naturalizada y congénita al frigorífico pero también a un entorno social atravesado por la pobreza y la humildad. Sin embargo, el film asimila a la cuestión de la condición femenina como parte de un problema dividido, por un lado, entre la mujer que siente y experimenta una sexualidad deseada y deseante con un hombre – no se abandona la pauta heterosexual- y la mujer asalariada, que se desvive por su familia, que sueña con la conquista de una familia de tipo nuclear pero que signada por el abuso masculino. En este sentido, la diáda mujer-trabajo es reubicada como un problema¹¹, pero también un lugar en donde desplegar el orden del deseo y la sexualidad. El diario *La Nación* omitió las distintas instancias de violación como tal, utilizando eufemismos como “bajas pasiones”, “ultrajes”, “brutal atentado colectivo”, “realidad patética” o “vejámenes”. Este intento por dar cuenta de cómo la crítica de cine construye sentidos de género y parámetros en torno a la sexualidad que se extienden a lo

¹⁰ Los autores refiere a la literatura canónica de fines del siglo XIX, en especial al *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría

¹¹ Lobato (2013)

extra cinematográfico. En este sentido, que la palabra violación sea escasa o inexistente, nos propone pensar la genealogía histórica del uso social y cultural del lenguaje pero también de la experiencia misma en los sujetos femeninos. La recepción de la cinta inscribió el consumo de este filme dentro de un conjunto ideas y propuestas volcadas por Armando en el transcurso de su carrera, de las que se subraya la “ingenuidad” y “lineamiento folletinesco”. La exigencia de una este tipo de film se acompaña por la exhibición de los atributos físicos de Isabel Sarli y lo único que puede rescatarse como algo positivo de ello son las escenas teñidas de violencia, en donde la doble moral masculina participa activamente de ella, llegando a ubicar al sujeto femenino como un objeto que debe ser salvado para luego ser disfrutado por un elenco masculino. El mismo título del artículo desdibuja los nudos e inflexiones que sostienen al film, soslayando el problema de la violación para, luego, desacreditarlo y convertirlo en una mera lucha entre hombres por un “pedazo de carne”.

En este sentido, la crítica no sólo establece un consumo y un gusto sobre quienes accederán a las salas de cine para ver el filme, sino que las ideas que sostienen al ejercicio mismo de la crítica se basan en un entramado de nociones y sentidos de género en el cual la mujer es naturalmente un pedazo de carne y los hombre son viles y vulgares. La diferencia sexual opera como en el análisis crítico del filme para dar como resultado a un sujeto femenino pasivo e ingenuo y a una masculinidad activa que debe saciar, aunque sea ya parte de un guión previsible para estos agentes, una “necesidad” incitada tanto por la oferta de carne que lo rodea como de pertenecer a una clase trabajadora que necesariamente es asimilada de forma peyorativa.

Posicionando el foco de análisis en otros elementos, *Crónica*¹² resalta como atributo fundamental las preocupaciones por “el sexo y el deseo”, fundamental dentro de la filmografía de Armando Bo. En la misma sintonía que *La Nación*, la nota periodística pone de relieve como el ambiente del rubro frigorífico está sellado por “hombres de bajos instintos” que atacan a una mujer que es “producto de ese mismo ambiente”. Esta última frase fue acompañada por la idea de que trabajar dentro de un frigorífico no se considera como un trabajo loable y que el personaje de *Delicia* padece violaciones porque ella también participa de ese lineamiento “poco digno” que signa al

¹² “Carne. Presentada en el Hindú”, Diario *Crónica*, 26 de octubre de 1968.

comercio de la carne. El artículo explicita como el consumo del cine erótico nacional en realidad es de carácter masculino, debido a que Isabel Sarli y “su exuberancia” son las que suscitan un grupo de seguidores hombres de este cine.

El diario *La Razón* [¹³], califica a “*Carne*” como un “drama histórico con dosis de pintura costumbrista y toques de humor”. La pequeña nota puede desmenuzarse en varios puntos: el ambiente donde toma lugar la acción, la historia que compone el film, y una realidad obliterada por motivos no explícitos. En primera instancia, la localización de la misma se describe como un ambiente humilde, marginado y de “aparente civilización”, pero que el hecho de la violación termina por opacar esa supuesta virtud que la “civilización” posee. La historia que compone al film no es más que “las desventuras de una humilde obrera de un frigorífico [...]” que se ve atravesada por una serie de violaciones a manos de un “hombrón sin escrúpulos impulsado por sus bajos instintos”.

En comparación con los anteriores análisis de la recepción en *La Nación* y *Crónica*, la crítica de cine toma postura frente a los hechos: utiliza la palabra violación para describir lo que el personaje de Isabel Sarli experimenta, sin dejar de recalcar, al mismo tiempo, que son sus atributos físicos, el desarrollo de lo erótico y “turgentes formas” los que invitan a una forma específica de consumo de este cine en particular, naturalizando a la mujer como objeto de consumo, a Sarli como un objeto de consumo en sí mismo, y que las mujeres son portadoras de aquello que ellas mismas producen en los sujetos masculinos. El título de la nota resume a la película como un drama ubicado en los suburbios porteños, en los cuales la situación de violencia y violación es parte de “una auténtica realidad” de un ambiente que se ve asociado a lo indigno, a lo humilde y marginal.

Por su parte, el diario *La Prensa* determina al cine de Bo y Sarli con elementos de ingenuidad inherente a sus reiteradas propuestas en las que sobresalen arquetipos de mujer “buenas costumbres” y hombres “libidinosos”. La aparición de un retrato exacto de cómo oficia el ambiente del frigorífico sobre los sujetos que lo componen, dejan entrever el porqué de la formulación de estereotipos tan clásicos como la mujer

¹³ “Emotivo drama del suburbio porteño”, Diario *La Razón*, 25 de octubre de 1968.

receptáculo de la incontinencia masculina suscita por el clima laboral. Al serle atribuida un rótulo como “la Marilyn Monroe de Argentina”, y poseer actitudes pasivas y pueriles frente a los actos a las diversas violaciones que padece, la crítica cinematográfica delinea un modelo de feminidad audiovisual dentro del cual, Isabel Sarli, resulta opuesta a él. La subjetividad de los críticos hacia el tipo de cine que Bo produce se pernota cuando el “buen gusto” de los mismos parece carecer en las temáticas eróticas locales. El carácter oprobioso de la reseña deja entrever que entre las propias ideas sobre el cine y su consumo repercute de forma diferencial entre los críticos y el realizador. A ello se refiere cuando, hacia el final, se cita al público, a los espectadores, como esos actores fiables en cuanto a los méritos de la industria y al sostenimiento del negocio. En este sentido, se vincula al cine erótico como nada más que producto comercial a través del cual obtener ganancias. La “impavidez” de Sarli no es más que un objeto lucrativo que, al fin y al cabo, posa para una audiencia caracterizada como lega y ajena a un cine de calidad artística.

La revista *Radiolandia* [¹⁴]pone el acento en la parte realista de la película, al argumentar que está basada en “hechos reales”, y que la historia de la película se traza a base de una muchacha que se ve asediada por un grupo de “seres desalmados” que sólo buscan satisfacer “bestiales instintos”. Con la misma tónica que los anteriores artículos, se subraya cómo a la masculinidad propia del ambiente frigorífico le cabe la producción y reproducción de prácticas de “malvadas, desalmados, poco honrosas, viles” que se dirimen en la violación de una mujer. Estos sentidos patriarcales atraviesan las notas anteriormente exploradas, en las que no prescinden de posturas ni de descripciones sobre el físico y la corporalidad de Isabel, lo que expone cómo el crítico de cine entiende que la actriz es el gran atractivo de este cine y que, por lo tanto, su maridaje con un ambiente de trabajo propicio para el destape de conductas masculinas de “bestiales instintos” sean las razones que estimulan la presencia de espectadores en la sala. La reiterada “belleza” de Sarli y la composición de un personaje humilde y digno que se torna un patrón dentro de la filmografía de Armando Bo. En las siguientes líneas que hacen a la nota, el tratamiento de la “violación” o el acoso que recibe el personaje

¹⁴ “Relato pleno de pasiones y violencia”, *Radiolandia: el estreno de la semana*, 10 de noviembre de 1968.

de Delicia en el film no pareció ser de pertinencia para su autor, centrándose en enfatizar los problemas estéticos y de producción que hacen al film.

En las revistas *Panorama* [15] y *Confirmado* [16], las reseñas en torno a *Carne* resumieron brevemente el argumento de la película, la participación de Isabel Sarli y el tópico de la violación. En la primera, se conceptualizó a la cinta como una pieza de humor involuntaria acaecida en los frigoríficos. Esta sucinta mirada sobre el filme anula las diferentes lógicas de género que se trazan dentro del espacio frigorífico y, en simultáneo, al categorizarlo como documental, le otorga un cierto grado de verosimilitud a la violencia y al entramado de relaciones sociales que confluyen en él. Entre la película y la supuesta “realidad” no existen diferencias y lo verosímil del film radica en mostrar cómo los frigoríficos son naturalmente violentos y desmoralizados, como también aquellos que lo conforman. En la segunda, su clasificación se vincula al género documental, instalando a *Carne* como un documental sobre frigoríficos, desdibujando y diluyendo el problema que es vehiculizado por la cinta. De forma similar a su congénere periodístico, lo documental habilitó una lectura realista de la ficción cómo de la clase y el género en y alrededor de los frigoríficos. Estos son territorios caracterizados como territorios de violencia, pobreza, trabajo y deseo, naturalizando tanto los escenarios de violencia, rapto y acoso como su articulación con sentidos sobre la clase trabajadora como portadora de una masculinidad desbordada por las propias condiciones de producción en las que se inscribe.

A modo de cierre

En esta primera camada de críticas, correspondientes a un estreno pactado para el último cuarto de 1968, se puede advertir una serie de denominadores comunes y líneas interpretativas. Una de ellas es la de aducir la variable clase como causa de violencia hacia Delicia. En este sentido, los correlatos entre clase social y comportamientos abusivos contribuyen a reproducir lógicas sociales en las que pertenecer a sectores de clases trabajadoras es signo de deshonestidad, inmoralidad e

¹⁵“Agenda cine”, *Panorama*, 29 de octubre de 1968.

¹⁶“También se estrenaron”, *Confirmado*, 31 de octubre de 1968.

indecencia. Estos sentidos y escrutinios mediáticos negativos que signan al trabajo, a la actividad frigorífica, tienen, según Lobato (1990), asidero en un imaginario social históricamente cristalizado en el cual el frigorífico es el lugar donde se depositan a las “lacras de la sociedad o las batallas contra la explotación”. El derrotero del frigorífico como territorio de descomposición social remitía a una serie ansiedades sociales respecto de la salubridad y la salud de los cuerpos.

En consecuencia, las críticas a *Carne* reposan y abrevan de estos asideros construidos histórica y culturalmente en torno a la labor en la industria de la carne, estableciendo una reciprocidad consustancial entre el tipo de trabajo que el sujeto masculino ejerce dentro del frigorífico y el acto mismo de la violencia. Si el frigorífico remite a una suerte de vulgaridad social y de clase, ésta se ve reforzada y cristalizada por la articulación entre una masculinidad trabajadora desmoralizada y la producción de un lívido incontenible y desmesurada que debe ser saciada. Entonces, podemos advertir que los motivos que atraviesan e impelen a los personajes masculinos de *Carne* a violar y acosar a Delicia durante los noventa minutos de metraje tienen un correlato en la crítica cinematográfica, signándola de atributos peyorativos y que, al mismo tiempo, se refuerzan en el plano de la experiencia concreta y material. En este sentido, la crítica de cine robustece los conceptos de la sexualidad masculina como desmedida y que ésta no es más que el resultado de la clase social a la que pertenece y su condición de trabajador. El “realismo” al que éstos aluden pretende conectar una “realidad” de los sectores trabajadores con una sexualidad y un erotismo primitivo. La participación de las mujeres en estas labores fue asimilada como una vía de acceso para un desencadenamiento aciago para ellas, acompañadas de signos de desprecio y marginalidad social.

En segundo lugar, estas críticas forjan una crítica hacia una feminidad presentada y sostenida en actitudes pasivas, falta de resistencia ante los avances de los hombres y representaciones tradicionales estereotipadas. Isabel Sarli es interpretada como una mujer objeto, objeto que aquí se homologa a la carne: la corporalidad femenina no puede no ser más que un receptáculo de miradas ajenas; las dinámicas que motivan su participación en el cine se circunscriben a ser vislumbrarla como un conjunto de atributos físicos. Si al comienzo la mujer goza en la esfera privada de su

sexualidad y de su cuerpo bajo la mirada de un sujeto masculino deseado, en el transcurso del relato el sujeto femenino se delineaba como objeto de consumo y luego como objeto de disputa. La parábola moral impregna la resolución de la violencia sexual proyectándola hacia la mujer y reduciendo la sexualidad a cuestión carnal, salvaje y desprovista de amor.

En tercer lugar, la clasificación de la cinta como comedia o documental “de frigorífico” diluye la posible repercusión en términos de la desaparición del nudo argumental que vehiculiza: los vejámenes y las violaciones reiteradas que una mujer trabajadora padece fuera y dentro del ámbito laboral. A pesar de los tintes eucarísticos y aleccionadores que se le imprimen al personaje femenino, es decir, tanto los personajes masculinos como los críticos encuentran en la mujer la fuente explicativa para sus abusos, estos rótulos pueden evocar el descrédito y la detracción que destilaban algunos espacios de la crítica de cine hacia el tipo de producción que Bo y Sarli llevaban adelante. Además, tomaban como blanco principal de escrutinio, por un lado, las “deficiencias” actorales de la actriz, pero, por el otro lado, entendían que el foco de su éxito se cristalizaba en su corporalidad exuberante, una feminidad tensionada por la moral sexual imperante, y que gozaba en pantalla. En este sentido, por un lado, se define y se traza un cine “bueno” de uno “malo” o “regular”, enraizándolo en un entramado de distinciones que suponen un status de superioridad del arte (Bourdieu, 1988), definiendo un rumbo y un estado del cine.

Más allá de las calificaciones que regulaban a la industria del cine, un estudio crítico sobre la agencia activa de la recepción alumbra las formas en cómo estos sujetos configuraban un *gusto cultural* que mediara entre las imágenes y los consumidores, es decir, los espectadores, y se delimita y se clasifica la calidad, clasificándose, así, el propio clasificador (Bourdieu, 1988). Así, las reseñas entendieron que una película como *Carne* era la repetición de esquemas previsibles y de resoluciones frecuentes. Identificaban que su cine, al anclarse en un lenguaje audiovisual sostenido por el erotismo y la moralidad maniquea, resultaba no sólo repetitivo sino que desfasaba la calidad y el estilo que la industria del cine debía tener, lo que trazaba un límite entre el “buen” cine y un cine de bajo rendimiento.

Referencias bibliográficas

Aguilar, G. (2005a). La gran modernización. La nueva crítica. En C. España (Dir. General). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia 1957-1983. Tomo II.* (176-193). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes

Aguilar, G. (2005b). La difícil tarea de la modernización. El campo cultural en los años 60. En C. España (Dir. General). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia 1957-1983. Tomo II.* (284-296). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes

Bartolucci, M. (2006). Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía, *Estudios Sociales*, Vol. 30 (primer semestre), 127-144

Broitman, A. (2014). Aprender mirando. Los cineclubs y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta, *Toma UNO*, (3)

Bourdieu, P. (1988). *Introducción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus

Campero, T. (2014). Consideraciones para la construcción de un campo de la crítica cinematográfica argentina desde los inicios del cine hasta la década de los sesenta: para una lectura inicial de *Cine Crítica* (1960-1962) y la reflexión acerca del cine nacional, *Actas de las VIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata

Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

D'Antonio, D. (2015). Las sexy comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar argentina: una lectura sobre el control y la censura. En D. D'Antonio (Comp.). *Deseo y represión. Sexualidad, género y estado en la historia argentina reciente*. (83- 108). Argentina: Imago Mundi

Eidelman, A. (2015). Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta. En D. D'Antonio (Comp.). *Deseo y represión. Sexualidad, género y estado en la historia argentina reciente*. (1-19). Buenos Aires: Imago Mundi

España, C. y Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En J.E. Burucúa (Dir.). *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política* (pp. 281-310)

Felitti, K. (2010a). El control de la natalidad en escena: Anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta. En I. Cosse, K. Felitti & V. Manzano (Ed.). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 205-244). Buenos Aires: Prometeo

Getino, O. (2008). *El capital de la cultura. Las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS

Giordano, V. (2014). El erotismo en las imágenes de *Adán* (1966-1968), *Revista Caiana*, (4), 1-9

Goity, E. (2005a). Medios y críticos, 1957 y 1960. En C. España (Dir.). *Cine Argentino: Modernidad y Vanguardia. 1957/1983. Tomo I* (pp. 252-257)

Goity, E. (2005b). Publicaciones y críticos. El comentario analítico intentó el magisterio autoral. En C. España (Dir.). *Cine Argentino: Modernidad y vanguardia. 1957/1983 Tomo II* (pp. 164-177)

Guevara, E. (2011). La recepción de *El secuestrador* de Torre Nilsson desde 1958 hasta hoy. *Imagofagia*, No. 4, pp. 1-21.

Hakim, C. (2010). Erotic capital. *European Sociological Review*, Vol. 26 (5), 499-518

Kruger, C. (2012). Introducción. Dossier Palabras sobre imágenes. La Producción de los críticos cinematográficos en la Argentina, *Revista Imagofagia* (5)

Lobato, M. Z. (1990). Mujeres en la fábrica. El caso de las obreras del Frigorífico Armour, 1915-1969. *Anuario del IEHS*, Vol. 5, Tandil, pp. 171-205

Pujol, S. (2003). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En D. James (Comp.). *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (pp.283-327)

Schaufler, M.L. (2017a). Sexualidades sesentistas: pasando revista a algunos discursos sobre el placer, *Badebec*, Vol. 6 (12), 238- 251

Ramírez Llorenz, F. (2016b). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería

Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina* (Buenos Aires 1871-1914).

Rosario: Beatriz Viterbo editora

Scott, J. W. (2008). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En J.W. Scott. *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica

Scott, J. W. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?, *La manzana de la discordia*, Vol. 6 (1), enero-julio, 95-101

Simonetto, P. (2016). La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina durante el siglo XX, *Revista e-l@atina*, Vol. 14 (55), abril-junio, 1-22

Ulanovsky, C. (1997). *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires: Planeta Emecé

Wolf, S. (1994). Armando Bó con Isabel Sarli. El folletín salvaje. En S. Wolf (Comp.). *Cine Argentino. La otra historia* (pp. 77-89)

Fuente Audiovisual

Bó, A. (Director). (1968). *Carne* [Película]. Argentina: Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A)

Finkman, J. (Productor). Curubeto, D (director). (2008). *Carne sobre carne. Intimidades de Isabel Sarli* [película]. Argentina: *Flesh + Fire*

Fuentes Periodísticas

Carne. Presentada en el Hindú, 26 de octubre de 1968, Diario *Crónica*.

Refriegas en un frigorífico por una mujer, 26 de octubre de 1968, *La Nación*.

Emotivo drama del suburbio porteño, 25 de octubre de 1968, Diario *La Razón*.

Relato pleno de pasiones y violencia, *Radiolandia: el estreno de la semana*, 10 de noviembre de 1968.

Agenda cine, 29 de octubre de 1968, *Panorama*.

También se estrenaron, 31 de octubre de 1968, *Confirmado*.

Into the Warp Zone: Diálogos entre cine, series y videojuegos

Gastón Bernstein

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

gastonbernstein@gmail.com

Introducción

El siguiente trabajo se propone analizar el impacto que tuvo la interactividad en el cine, siendo esta un fenómeno sobre todo incorporado desde los videojuegos y las series. Creemos que en la actualidad se puede hablar de un diálogo entre el cine y las “nuevas pantallas”, como las llaman algunos, que toman protagonismo en la escena audiovisual, las cuales de hecho han llegado a ser las privilegiadas de los usuarios en plataformas como Netflix¹, para las series², o Steam para los videojuegos³. Puede pensarse que los videojuegos y las series reconfiguran el fenómeno audiovisual tradicional, generando nuevos diálogos entre las obras, alterando el rol de los usuarios, e instando al cine a reinventar su lugar en la propia cultura de las imágenes narrativas que él mismo construyó –ya que no fue sino el cine el que educó la mirada de los que luego se convertirían en usuarios de videojuegos y espectadores de series, como también creó las convenciones estéticas que tanto videojuegos y series utilizarían-. Además, el contacto que el cine mantiene con estos nuevos dispositivos no sólo cambia el posicionamiento desde el cual los espectadores visionan las películas, sino que invita a éstas a incorporar de alguna manera el factor interactivo, generando así un nuevo tipo de cine cuyos primeros frutos apenas comienzan a aparecer.

Es decir, sin dudas la interactividad en el arte no es una novedad: desde los frescos barrocos que generaban la ilusión de habitar un espacio pictórico, hasta los panoramas decimonónicos o los *happenings* de los años sesenta, el arte occidental ha

¹Estrada, Raúl (2012). Cada vez se ven menos películas y más series de televisión en Netflix. *FayerWayer*. <https://www.fayerwayer.com/2012/07/cada-vez-se-ven-menos-peliculas-y-mas-series-de-television-en-netflix/>

²Levin, Gary (2017). Who’s watching what on Netflix. *Usatoday*. <https://www.usatoday.com/story/life/tv/2017/10/18/nielsen-reveals-whos-watching-what-netflix/773447001/>

³Zipin, Dina (s.f.). Movie Vs. TV Industry: Which is most profitable?. *Investopedia*. <https://www.investopedia.com/articles/investing/091615/movie-vs-tv-industry-which-most-profitable.asp>

sabido elaborar distintos formatos que involucraran la intervención del espectador de una manera más o menos directa. Sin embargo podemos convenir que en la sociedad actual se ha acentuado el borramiento del límite entre consumidores y productores de objetos estéticos –así es cada vez más habitual tomar fotografías con el celular, “embellecerlas” con un filtro y compartirlas en una red social, o descargar un programa para crear música de forma casera-, como también se nos ha acostumbrado a consumir de una manera marcadamente interactiva, como es el caso de las series y los videojuegos.

El cine atracción

Partimos de la teoría de que luego de su apogeo el cine institucional narrativo dio lugar nuevamente al cine de atracciones: Hollywood se reinventa en los años '80 con la explosión de los efectos especiales y comienza a producir enormes cantidades de películas que se constituyen como un encadenado de *special effects* unidos por una narración más accesoria que otra cosa. Thomas Elsaesser (2011) propone que el renacimiento de Hollywood a partir de la década del ochenta debido a la reinvención de los efectos especiales ha sido interpretado como “un alejamiento del formato del cine clásico, basado en una narrativa ilusionista-realista, con una diégesis simple, anclada en la verosimilitud témporo-espacial y en personajes motivados psicológicamente” (p.4). Así, las “persecuciones y el humor gráfico de los primeros géneros cinematográficos se transformaron en las vertiginosas vueltas de la montaña rusa y en los sub géneros del cine de horror, de masacres o del kung-fu del cine contemporáneo” (p.5).⁴

Desde luego este proceso no es absoluto ni se da instantáneamente, pero sostengamos esta afirmación para avanzar. Si el cine como producción masiva comienza a centrarse principalmente en el uso de los efectos especiales, las series de televisión – hoy en dispositivos web pero con el mismo formato-, conservarán sin embargo la narración como su foco de interés: por eso los espectadores esperarán la emisión del próximo capítulo y sintonizarán el canal correspondiente para ver qué ocurrirá luego en

⁴ Tompkins, Cynthia (2011). Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. *Imagofagia vol 3*

la trama.⁵ Hoy ambas tendencias se han acentuado y se puede arriesgar la premisa de que, de alguna manera, los espectadores van al cine por los efectos especiales y miran series por las historias.

De hecho, si echamos un vistazo a los estrenos más concurridos y las sagas de películas más vistas en la última década, evidentemente las películas que hacen gala de un alto trabajo de efectos especiales llevan la delantera: nos referimos a todo el universo de *Marvel*, *Harry Potter*, *Star Wars* y *The Lord of The Rings*.^{6 7} Tampoco es casual que se trate precisamente de *sagas* de películas, aunque este tema lo tocaremos más adelante.

Ahora bien, al posicionarse (nuevamente) como “atracción” el cine se encomienda una empresa difícil: quizás a comienzos del siglo veinte el cinematógrafo haya funcionado eficazmente como espectáculo, pero a comienzos del veintiuno encuentra una competencia ardua en los videojuegos, disciplina que permite al usuario habitar de una manera mucho más *immersiva* los mundos ficcionales que propone. Si las películas masivas constan en su mayoría de una serie de efectos especiales hilados por una leve narración, lo mismo puede decirse de los videojuegos: aunque existen videojuegos con complejas e interesantes historias, dicha narración debe necesariamente ser accesoria ya que lo que prima es la interacción y las acciones a realizar. Creemos que el videojuego otorga la posibilidad a los usuarios de introducirse por primera vez en el mundo mágico que el cine tenía reservado para sus miradas: ahora ese mundo está disponible como un espacio manipulable. Por lo tanto, de alguna manera cumple mejor la tarea que el cine de “atracciones” se propone.

El videojuego sin dudas ha llegado a ser uno de los principales *fenómenos* de nuestro tiempo: mezcla de juego, deporte, video, música, arte visual y arte interactivo, el videojuego puede pensarse como un caso ejemplar de las nuevas experiencias estéticas de las que habla Vattimo. El autor italiano acerca una concepción de la experiencia

⁵ Siri, Laura (2016). El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine?. *Hipertextos vol 4*.

⁶ Marvel y sus Vengadores superan a Harry Potter como la saga más taquillera de la historia (2014). *20minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/2110412/0/marvel-vengadores-saga/taquilleros/harry-potter/>

⁷ Nafría, Ismael (2015). Los 20 estrenos más taquilleros de la historia del cine. *Lavanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150615/54432839285/los-20-estrenos-mas-taquilleros-de-la-historia-del-cine.html>

estética que ya no parte de la idea de la contemplación pasiva de un objeto, sino de una experiencia activa que exige interpretación e intervención por parte del sujeto. Así, de acuerdo a la perspectiva hermenéutica propuesta por Vattimo, el pensamiento posmoderno resulta testigo de un nuevo modo de ser del arte que ya no está centrado en la obra sino en la *experiencia*. A su vez, Vattimo afirma que en la actualidad ya no se producen obras de arte en sentido clásico, sino que se da una suerte de diseminación de la estética, una unión entre arte y vida pero distinta de como la imaginaban las vanguardias: en el fondo lo que termina por unirse es el mundo del arte y del mercado, estetizándose las mercancías y mercantilizándose las obras. De esta forma, los videojuegos pueden pensarse como un fenómeno que nace como producto mercantil estetizado, y deviene en obra mercantilizada –aunque este devenir no es tanto temporal sino más bien simbólico, conceptual-.⁸

El cine jugable

Citando a Jorge Fernández Gonzalo (2013) en su ensayo sobre cine y videojuegos, “el videojuego *hace jugable al cine*”⁹. No se juega a vivir la vida real, se juega a vivir el cine. El videojuego fue educado por la industria cinematográfica y crea sus mundos ficcionales basándose en las convenciones construidas por el cine. De esta forma, utiliza el llamado “montaje transparente” para contar historias, simula los movimientos de una supuesta “cámara” –desde paneos y travellings hasta planos/contraplanos-, estructura la narración a la manera del cine clásico, caracteriza a los personajes buscando identificación por parte del usuario, incluye elementos como el *raccord* y la “ley de los ejes” para construir una verosimilitud dirigida a un usuario adiestrado por la mirada cinematográfica, e incluso presenta determinadas figuras –en la puesta en escena, la jugabilidad o demás elementos- que en su relación con el todo de la obra son plausibles de ser interpretadas metafóricamente para elaborar sentidos relacionados con los conceptos principales de cada videojuego, como si del análisis

⁸ Di Giusto, Yanina, (2010), La experiencia estética en Gianni Vattimo (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía). Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar>

⁹ Gonzalo, J. F. (2013). El pensamiento filmico de Gilles Deleuze. P. 10. Recuperado de: <https://www.academia.edu/>

cinematográfico se tratara. El videojuego propone “proyectarse en un mundo virtual que se presenta como la forma *high-tech* de lo que las imágenes de cine, con los medios que les son propios, vienen proponiendo desde siempre, a saber: la inmersión en un mundo ficticio que crea ilusión de realidad” (Lipovetsky & Serroy, 2009, p.286).¹⁰ El videojuego nos permite vivir el cine, y así en *Metal Gear Solid* (1998) jugamos a ser el clásico espía, en *Resident Evil* (1996) jugamos a ser los sobrevivientes de un típico apocalipsis zombi, en *Heavy Rain* (2010) jugamos a ser los protagonistas de una historia de drama y ciencia ficción, y en *Indiana Jones and the Last Crusade: The Graphic Adventure* (1989) jugamos propiamente a ser Indiana Jones. Incluso se puede pensar en videojuegos deportivos como *Pro Evolution Soccer* (2001) en los cuales no se simula tanto la actividad deportiva del fútbol sino más bien su visionado televisivo: cualquiera que juegue una partida de *PES* podrá confirmar que el videojuego no se parece a jugar al fútbol en la vida real, ni tampoco a presenciar un partido en la cancha, sino a ver un partido por la televisión y a controlar a los jugadores desde la TV. De nuevo, lo que se simula en los videojuegos es ser parte de los mundos ficticios que el cine y las otras pantallas -la televisión, Internet y los propios videojuegos- han creado.

De esta forma, creemos que la sensación inmersiva que producen los videojuegos es efectivamente mayor que la que puede producir una película, en tanto ambos comparten gran parte de sus convenciones diegéticas pero sólo en el primero el usuario puede tomar el mando y navegar por el mundo ficcional a su gusto en lugar de ser presa de las imágenes, entiéndase, estar del todo sujeto a ellas. Para tomar un ejemplo, la unión de la cámara en primera persona -plenamente subjetiva, característica de muchos videojuegos-, con la interacción a través del *joystick*, genera una sensación doblemente inmersiva: a la vez que *habitamos* nuestro personaje y somos ubicados en el mundo ficticio directamente desde sus ojos, controlamos sus movimientos desde dentro, como si de nosotros mismos se tratara.¹¹ Podría pensarse, en cambio, que en una película el uso de la primera persona genera en todo caso la sensación contraria: inmersión pero desde el encierro, identificación pero bajo el peso de la claustrofobia espectral.

¹⁰ Lipovetsky G. & Serroy J., (2009), *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, España: Anagrama.

¹¹ Losada, G. M., (2016), *El pixel hace la fuerza. Narrativa, cine y videojuegos en la era de las hipermediaciones*, Buenos Aires, Argentina: El Aleph.

En la secuencia inicial del videojuego de temática fantástico medieval *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011), somos ubicados en los ojos de un condenado a muerte, que sólo puede observar mientras es trasladado hacia la zona de fusilamiento. Inclusive podemos mover los ojos hacia los costados con el comando, lo cual acentúa el hecho de que únicamente podemos *mirar*. Sin embargo, un dragón nos salva cuando ataca al ejército que nos tiene prisioneros: recién allí tomamos control de nuestro cuerpo y podemos movernos para escapar. Aquí este videojuego hace un pequeño comentario sobre dicho pasaje de la expectación a la interacción: cuando somos espectadores de las imágenes -por ejemplo en el cine-, somos literalmente *prisioneros*, cautivos de estas imágenes, condenados a mirar sin poder intervenir; en cambio cuando podemos interactuar -por ejemplo en el videojuego-, tenemos la oportunidad de convertirnos en fugitivos, prófugos de las imágenes que intentaban atraparnos. Haciendo analogía a la secuencia de *Skyrim*, creemos que los usuarios cada vez más eligen ser los nuevos prófugos, antes que los viejos prisioneros.

El cine seriado

El videojuego entonces estaría cumpliendo la promesa cinematográfica de una manera más eficaz que el propio cine, forzando de alguna manera una reconfiguración en las nuevas propuestas cinematográficas. En la serie de HBO *Westworld* (2016), se muestra un parque de diversiones de temática western: este parque es *cinematográfico*, ya que precisamente recrea el escenario de los westerns clásicos con todos sus elementos minuciosamente estudiados. De esta forma, los visitantes pueden volver a vivir la experiencia de una tierra mágica de oportunidades y promesas en la que cumplir sus fantasías sin sufrir daño alguno. Si antes este rol liberador lo cumplía el cine - western clásicos-, ahora lo cumplen los videojuegos: los visitantes de *Westworld* interactúan en el parque cual usuarios de videojuego; ya no son meros espectadores sino que participan de los escenarios y narrativas, activando aventuras e historias diversas, viviendo la experiencia de lo que podría ser el videojuego del futuro, uno en el que todo el cuerpo está implicado. *Westworld* comenta entonces lo que sucede con el cine en la actualidad, que es confinado a ser un escenario para los videojuegos, un background de la cultura pop contemporánea, una sombra. Lo mismo sucede en el capítulo *Playtest* de

la serie *Black Mirror* (episodio 2, temporada 3, 2016), en la que el protagonista juega a vivir una película de terror con todos las figuras típicas del género. También en el film *Ready Player One* (2018) de Spielberg, basada en la novela homónima de Ernest Cline, el gran videojuego llamado *Oasis* es –como la película en sí misma- un pastiche de la cultura cinematográfica tradicional en la que se mezclan King Kong y Batman, The Iron Giant y Godzilla, The Shining y Terminator.

Los videojuegos no sólo corren parcialmente al cine de su lugar de atracción/entretenimiento de cabecera, sino que acostumbran a los espectadores a disponer del dispositivo de una manera mucho más maleable y accesible, a comparación de la vieja gran pantalla de cine.

A su vez, los videojuegos, tanto como las series o las novelas, se producen bajo la concepción de la demora: a diferencia de las películas, el videojuego toma días o al menos horas hasta resolverse, y por lo tanto el usuario puede guardar sus progresos para retomarlos luego. El videojuego y la serie están pensados para ser pausados y retomados cuando el usuario tenga tiempo “libre”, un usuario que dista bastante de los espectadores masificados del cine de los primeros tiempos, uno que pertenece a la flexibilidad laboral tardocapitalista y controla sus dispositivos desde la soledad de su hogar. No es de extrañar entonces que una plataforma como Netflix triunfe en el escenario actual, ya que otorga a dicho usuario la posibilidad de ver las series cuando, donde y en el dispositivo que disponga. En su estudio sobre la experiencia de visionado cinematográfico en Argentina, Ana Wortman habla del cambio en las condiciones de exhibición: la llamada muerte del cine implica una transformación en las formas de exhibición. La mayoría de sus entrevistados menciona que el consumo de cine es algo cotidiano, y gran parte de sus tiempos libres suelen dedicarlos a consumir cine, ya sea películas o series, descargando o mirando online; pero a diferencia de este consumo, ir al cine implica una actividad excepcional, vinculada a una salida social o justificada por ciertos tipos de películas “con efectos especiales que desde la computadora o un televisor no se aprecian” (p15). Todos los entrevistados mencionan la comodidad como el factor clave para consumir cine online de manera cotidiana desde sus casas.¹²

¹² Wortman, Ana. (s.f.). La experiencia de ver cine en la era de NETFLIX en la Argentina. Recuperado de: <http://www.academia.edu>

La atención que requieren las series y los videojuegos también se diferencia de la que requiere una película: al estar toda la información concentrada en la hora y media que dure el film, el espectador sabe que no puede perderse de nada. En las series en cambio la atención requerida es más laxa y dispersa, ya que la narración se estira a lo largo de los capítulos y de hecho contempla que el espacio entre capítulo y capítulo puede demorar días –hasta que el espectador retome la serie-. De esta forma, y ubicándose en el agresivo contexto actual en el que nos acostumbramos a ser sometidos a un bombardeo constante de estímulos visuales, puede pensarse que los videojuegos y las series resultan más cómodos y más fáciles de seguir que una película.

Además, muchos videojuegos proporcionan al usuario distintas posibilidades interactivas más allá de la esperable interacción necesaria a la hora de jugar, pensamos sobre todo los videojuegos de tipo *Open World* o *Sandbox*: el usuario no sólo puede tomarse el tiempo que quiera para terminar el videojuego, sino que también se pueden elegir distintas variables narrativas, distintos desenlaces, diversos encadenamientos de sucesos, e incluso editar escenarios propios, *customizar* los personajes –desde las habilidades hasta la vestimenta o rasgos faciales- y desbloquear logros secretos que permiten el acceso a partes ocultas del videojuego. Como al visitante de *Westworld*, al usuario de videojuego ya no le alcanza con mirar, desea interactuar con la obra, ponerla en funcionamiento. En los videojuegos, el usuario interactúa directamente con el escenario cinematográfico, manipulando su contenido dentro de los límites que la propia instancia narradora del videojuego estipula. A su vez, la narración depende absolutamente del usuario: si este no interactúa con la obra, la narración no avanzará, el videojuego no continuará reproduciéndose -como si de un film se tratase-. Creemos que este diálogo entre videojuego y usuario genera una dinámica particular cuyo *feedback* es mucho más directo y fácil de conseguir que en una película: si Walter Benjamin decía que el cine –en el mejor de los casos- disparaba misiles contra el espectador, los videojuegos le dan a éste el mando para dispararlos.¹³

¹³ Benjamin, Walter, (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Argentina: Taurus.

El cine reconfigurado

Nos encontramos así con las series posicionándose en la función narrativa y los videojuegos en la inmersiva. ¿Dónde ubicamos al cine entonces? ¿Qué lugar ocupa en este nuevo paradigma en el que las series y los videojuegos toman aparentemente la delantera en la cultura del entretenimiento y las artes audiovisuales? Vamos a intentar responder esta pregunta en dos partes: por un lado hablaremos de los lugares que el cine reclama como propios, y por otro, hablaremos de aquellos intentos del cine por acercarse a esta nueva interactividad que los usuarios parecen buscar en las obras.

Creemos entonces que para acercar una primera respuesta vale apresurar una división práctica aunque evidentemente limitada entre dos tipos de cines: el primero presenta ciertas intenciones estético ideológicas que unx o varixs autorxs –que se reconocen a sí mismxs como tales- buscan generar con su obra más allá de una posible industrialización y comercialización de la misma; el segundo tipo de cine, en cambio, tiene como único objetivo el éxito en taquilla, relegando a un plano accesorio y prescindible las búsquedas estéticas o ideológicas. Es decir, la diferenciación se da más que nada en la intencionalidad de la entidad que produce las obras.

El cine transmediático

Si sostenemos al menos relativamente que el cine masivo institucional -el cine del segundo tipo según lo definimos más arriba- es desplazado por los videojuegos como atracción inmersiva ficcional, y a su vez por las series como contadoras de historias, podemos sin embargo encontrarle un lugar menos disputado en el fenómeno que algunxs autorxs han dado en llamar *transmediático*.

Las películas transmediáticas no son películas acabadas y cerradas en sí mismas, son pequeñas ventanas a todo un universo ficcional, al cual se puede acceder mediante videojuegos, series, cómics, animé, novelas gráficas u otras películas. El transmediático es un universo coherente en el que las distintas historias que se cuentan mediante diversas disciplinas pueden tener lugar simultáneamente. Así, una empresa como Marvel produce películas, cómics y libros contando historias de superhéroes que viven

en el mismo mundo ficcional diegético, lo cual permite por ejemplo la aparición de todos ellos en películas como *Avengers: Infinity War* (2018). No es que las películas continúen la narración, o que un videojuego adapte la historia de una película: todas las películas, videojuegos, libros y cómics son fragmentos de la misma gran historia, funcionando como distintos vistazos a este universo ficcional.

Creemos que lx usuarix de videojuego, acostumbradx a una manipulación directa de las obras, encuentra en el universo transmediático una forma de incluir al cine en su afán interactivo. Por un lado, en el mundo globalizado transmediático y transdisciplinar se difumina la línea que separa la creación amateur de la profesional: así como existe la película *Star Wars Revelations* creada por fans, existen miles de videojuegos independientes o incluso *ripeos* o *mods* no oficiales de videojuegos industriales. Así, el diseño y programación de los videojuegos amateurs es una extensión de la experiencia de jugado, como el montaje de las películas *fan-made* lo es de la experiencia de visionado. Por otro lado, la propia actividad de buscar estos distintos accesos, estos puntos en una inmensa red –películas, videojuegos, series, cómics–, es interactiva en sí misma, ya que permite que las películas se complementen con los videojuegos, series y demás.¹⁴

La relación transmediática entre las obras supone además una relación entre lxs usuarixs. Así como lxs jugadorxs de videojuegos pueden jugar en modo multiplayer partidas con usuarixs de otras partes del globo, las comunidades de fans de las franquicias como *Star Wars* pueden intercambiar información y teorías acerca de las películas y desarrollar sus propias versiones de la historia. Henry Jenkins dedica gran parte de su libro *Convergence Culture* a este tema y afirma que “lxs consumidores jóvenes se han convertido en cazadorxs y recolectorxs de información, que disfrutan rastreando la historia de los personajes y los elementos de la trama, y estableciendo conexiones entre diferentes textos de la misma franquicia” (Jenkins, 2008, p.134).

Tomemos un ejemplo sugerido por Jenkins, que proviene de los videojuegos: *Pokemon* no es un videojuego, ni una serie, ni un juego de cartas, ni unas películas, ni algunos libros: es uno de los universos transmediáticos más importantes de la cultura

¹⁴ Jenkins, Henry. (2008), *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios masivos de comunicación*, Barcelona, España: Paidós.

pop en la actualidad. No es casual entonces que precisamente haya producido uno de los casos más extremos en cuanto a relación interactiva masiva: nos referimos a lo que ocurrió en el 2014 cuando más de 10 millones de personas, no sólo jugaron sino que ganaron una partida de Pokemon, un juego individual, *single player*, que evidentemente acepta sólo un comando por vez, generando picos de 60 mil personas dándole órdenes simultáneas al juego.¹⁵ Creemos que la usuarix que participa de este evento masivo, y se pone de acuerdo con un millón de personas a la vez para avanzar en el videojuego, difícilmente entienda como “masa” al público en una sala de cine, ni como “evento masivo” el estreno de una película.

Si el cine tiene cabida a nivel masivo será tomando parte de esta nueva configuración transmediática típicamente posmoderna. Desde luego “la hibridación no es nueva en el cine ni en ningún otro medio de representación, pero sí podemos decir que es nuevo este grado de exacerbación de los cruces, en el que los medios llegan al punto de perder parcialmente su propia identidad para perderse en este sistema transmediático” (Gómez Tarín, 2012, p.14).¹⁶

El cine cinematográfico

Por otro lado, el primer cine que describimos, que es también un compendio de muchos cines y que da cuenta de demasiados films como para etiquetarlo, adquiere curiosamente un papel distintivo en este reajuste paradigmático, ya que si el “segundo” cine intenta acercarse a un modo de representación más ligado al cine de atracciones de antaño -y por lo tanto, repetimos, se ubica de alguna manera en una lista que aparentemente encabezan los videojuegos y las series-, puede pensarse que el primer cine que describimos mantiene cierta búsqueda estética que termina de algún modo embanderándolo con el estandarte *cinematográfico*.

¹⁵ García, Enrique. (2014). Casi diez millones de jugadores en el Pokémon de Twitch. *Meristation*. <http://www.meristation.com.mx/noticias/casi-diez-millones-de-jugadores-en-el-pokemon-de-twitch/1957554>

¹⁶ Gómez Tarín, F. J., (2012). Formatos y estrategias narrativas híbridas: el cine y la escena cinemática (cut-scenes) en los videojuegos. Interdependencias múltiples en la era digital. Recuperado de: <https://www.academia.edu/>

En pocas palabras, el diálogo generado entre las disciplinas que aquí estamos estudiando ha reconfigurado al esquema en el cual dichas disciplinas se posicionan y ha alterado los distintos estandartes que cada una parecía levantar. Así hoy, jugamos un videojuego si queremos una experiencia inmersiva, interactiva e impactante; miramos una serie si queremos sumergirnos en una historia contada a la manera institucional y conocer la psicología de los personajes y el desarrollo de los eventos; miramos una película “transmediática” si somos fans de dicho universo; o miramos una película con búsquedas estético ideológicas si queremos ver “*cine*”, si queremos una búsqueda compleja que incluya la exploración en el uso de la cámara, la puesta en escena, el montaje y demás aspectos formales cinematográficos.

Desde luego existen numerosos contraejemplos para todo lo antedicho: videojuegos reflexivos, series de acción cuya narración es accesoria, películas institucionales exitosas que no se configuran bajo el cine de atracciones ni la producción transmediática, cine “de autor” que responde más al famoso “MRI” que a otra cosa. Aquí simplemente se intenta esbozar una mirada a futuro, basándonos en los que creemos son los caminos que el cine, las series y los videojuegos perfilan en la actualidad.

El cine interactivo

Cabe finalmente preguntarse por los intentos del cine de incorporar la interactividad, la cual en principio pareciese imposible de transponer al cine, ya que la disciplina de plasmar imágenes y sonidos para luego ser reproducidos en una pantalla resultaría aparentemente incompatible con el apetito interactivo de lx usuarix. Es decir, desde luego que lx espectadorx participa del filme, pero no manipula la obra a la manera de unx usuarix de videojuego.

Por otro lado, existen numerosas películas que hacen referencia a videojuegos: *Oldboy* (Park, 2003) utiliza la cámara lateral haciendo eco de los videojuegos de peleas; *Elephant* (Van Sant, 2003) adopta la cámara en primer plano como referencia de los videojuegos de tipo *First Person Shooter*; *Scott Pilgrim vs. The World* (Wright, 2010) estructura su narración en niveles de dificultad, incluye gags auditivos a la manera de

los videojuegos clásicos y toma elementos como el *I up* cuando el protagonista gana una “vida” y puede seguir peleando; *Lola Rennt* (Tykwer, 1999) presenta tres desarrollos narrativos posibles a la manera de un videojuego con varios finales; *eXistenZ* (Cronenberg, 1999) plantea una narración cuyo climax es también el punto de mayor dificultad, como si fuera la parte más difícil de un videojuego; *Edge of Tomorrow* (Liman, 2014) trata sobre un bucle temporal del cual el protagonista sólo podrá salir cuando logre realizar correctamente las acciones. Sin embargo creemos que todas estas referencias son precisamente *referenciales*: no demuestran un cambio de estructura en el cine de la actualidad, sino que en todo caso cada película articula la referencia a determinados videojuegos con los conceptos que propone. Si bien estos films nos permiten hablar de una influencia de los videojuegos en el cine, creemos que su carácter referencial los posiciona más como ejemplos de un proceso sintomático en el que el cine se intoxica con las demás “pantallas”, que como ejes a partir de los cuales pensar un cine que incorpora la interactividad propia de los videojuegos. Dicho de otra forma, el método de análisis que utilizaríamos para pensar, criticar, deconstruir dichas películas, no dista en absoluto del que utilizamos para cualquier otra película.

Cabría sin embargo, pensar en un fenómeno que sólo recientemente ha coqueteado con el cine y que tiene más que ver con la apropiación de la interactividad por parte del cine. Esta nueva modalidad de video se dirige principalmente a estx usuarix que venimos perfilando, esx que busca manipular las obras y que ya “no le alcanza” con sentarse a ver una película. Nos referimos a los videos 360 °. Estos videos permiten a lx usuarix que accede desde un dispositivo a la plataforma en la cual el video está subido, manipular la pantalla mediante el uso del ratón de la pc o mediante el giroscopio del *Smartphone* o *tablet*, para elegir qué parte ver de los 360 grados disponibles. Es decir, lo que el 360 simula es la posibilidad de manipular los paneos de la cámara, al mismo tiempo que el video se reproduce, para elegir qué mirar en cada momento. Hasta ahora esta modalidad de videos la encontramos principalmente en recitales, videoclips, publicidades, videos de deportes extremos y demás experimentos fuera del área propiamente cinematográfica. Sin embargo en 2016 dos producciones cinematográficas ya utilizaron el 360, dando lugar a los primeros corto y largometraje interactivos.

El cortometraje *Help* (2016) producido por Google y dirigido por Justin Lin muestra el ataque de un temible monstruo alienígena a una ciudad y una protagonista intentando escapar. En dicho filme la cámara realiza un travelling de casi 5 minutos sin aparentes cortes, y es la usuaria la que puede mirar para todos lados eligiendo qué parte ver de la pequeña persecución. El largometraje *Beyond the night* (2016) de Jason Fought y Michael Allen Hennessy nos ubica en un apocalipsis zombi en el que una familia intenta sobrevivir dentro de su hogar.

Ambos filmes –característica compartida con la mayoría de los videos 360-, utilizan una cámara estática que únicamente se mueve cuando la usuaria la controla, es decir, si bien en el cortometraje la cámara se desplaza, el lente permanece inmóvil. A su vez, la usuaria sólo puede realizar paneos, todavía no se ha incorporado el uso del travelling. Como si de un típico videojuego de acción se tratara, *Help* está mostrado por entero como un largo plano secuencia, sin cortes de montaje. A su vez, *Beyond the Night* cuenta con poquísimos cambios de posición de la cámara, que funcionan como cortes en el plano, a lo largo de sus 80 minutos. Tampoco es casual que ambos pertenezcan a géneros asociados al terror, ya que el 360 está utilizado más como una forma de impacto visual –continuando con la búsqueda de la inmersión que antes mencionábamos-, que como una exploración estética en diálogo con otras disciplinas. De hecho, podemos interpretar la temática elegida por ambos filmes, la *invasión*, como un comentario sobre lo que le está sucediendo al cine: está siendo “invadido” por la interactividad del videojuego.

El cine 360 acaba de nacer, y todavía es temprano para hablar de búsquedas estéticas, aunque sí podemos fantasear con las posibilidades que el 360 le ofrece a las películas. Es decir, las implicancias de este nuevo tipo de cine son inmensas, aun estando en etapa de desarrollo: la espectadorx sigue manteniendo su condición de espectadorx, pero ahora puede elegir qué mirar de una forma mucho más libre que con los viejos planos secuencias que fascinaban a Bazin. De la misma manera, puede perderse de eventos importantes por estar mirando hacia otro lado, como también podríamos imaginar películas que incluyan pequeños sucesos que ocurran en sectores aparentemente irrelevantes del gran plano de 360 grados, los cuales sólo serían vistos por aquellos usuarios meticulosos que recorran todo el espacio con su mirada. A su vez,

las distintas movilidades de la cámara pueden variar según cada film, o incluso pueden imaginarse películas que sólo permitan el 360 en determinadas escenas, generando impactos conceptuales y estéticos en el total de la obra –lo que sería como el revés de lo que suele suceder en videojuegos cuando somos obligadxs a ver las *cut scenes*-.

Las posibilidades son grandes y queda en lxs realizadorxs explorarlas. Lo importante es reconocer que nos encontramos en un momento de quiebre, en el que el viejo cine, las jóvenes series y el reciente videojuego entran en una zona de transición de la que pueden salir hacia lugares diferentes, nuevos e inexplorados. Una zona que en el lenguaje gamer recibe el nombre de *Warp Zone*: donde se mezclan los mundos y lxs usuarixs construye su propio recorrido.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter, (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Di Giusto, Yanina, (2010), La experiencia estética en Gianni Vattimo (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía). Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar>

Estrada, Raúl (2012). Cada vez se ven menos películas y más series de televisión en Netflix. *FayerWayer*. <https://www.fayerwayer.com/2012/07/cada-vez-se-ven-menos-peliculas-y-mas-series-de-television-en-netflix/>

García, Enrique. (2014). Casi diez millones de jugadores en el Pokémon de Twitch. *Meristation*. <http://www.meristation.com.mx/noticias/casi-diez-millones-de-jugadores-en-el-pokemon-de-twitch/1957554>

Gómez Tarín, F. J., (2012). Formatos y estrategias narrativas híbridas: el cine y la escena cinemática (cut-scenes) en los videojuegos. Interdependencias múltiples en la era digital. Recuperado de: <https://www.academia.edu/>

Gonzalo, J. F. (2013). El pensamiento filmico de Gilles Deleuze. Recuperado de: <https://www.academia.edu/>

Jenkins, Henry. (2008), *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios masivos de comunicación*, Barcelona, España: Paidós.

Levin, Gary (2017). Who's watching what on Netflix. *Usatoday*.
<https://www.usatoday.com/story/life/tv/2017/10/18/nielsen-reveals-whos-watching-what-netflix/773447001/>

Lipovetsky G. & Serroy J., (2009), *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, España: Anagrama.

Losada, G. M., (2016), *El pixel hace la fuerza. Narrativa, cine y videojuegos en la era de las hipermediaciones*, Buenos Aires, Argentina: El Aleph.

Marvel y sus Vengadores superan a Harry Potter como la saga más taquillera de la historia (2014). *20minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/2110412/0/marvel-vengadores-saga/taquilleros/harry-potter/>

Nafría, Ismael (2015). Los 20 estrenos más taquilleros de la historia del cine. *Lavanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150615/54432839285/los-20-estrenos-mas-taquilleros-de-la-historia-del-cine.html>

Siri, Laura (2016). El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine?. *Hipertextos vol 4*.

Tompkins, Cynthia (2011). Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. *Imagofagia vol 3*.

Wortman, Ana. (s.f.). La experiencia de ver cine en la era de NETFLIX en la Argentina. Recuperado de: <http://www.academia.edu>

Zipin, Dina (s.f.). Movie Vs. TV Industry: Which is most profitable?. *Investopedia*. <https://www.investopedia.com/articles/investing/091615/movie-vs-tv-industry-which-most-profitable.asp>

Hacia la descolonización de los discursos audiovisuales: Una aproximación a *Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio* (2010) de Valeria Mapelman y *Nosilataj. La belleza* (2013) de Daniela Seggiaro.

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

RESUMEN

Históricamente, el cine mostró al indígena en su connotación salvaje, exótica y deshumanizada en oposición a la figura del hombre blanco. Esta perspectiva tiene su origen en la doctrina del descubrimiento imperante desde el siglo XV hasta nuestros días y que ha respaldado los procesos de exterminio, deshumanización e invisibilización a los que ha sido sometida la población indígena alrededor del mundo.

Sin embargo, en los últimos años y con la intención de revertir siglos de vulnerabilidad, se ha procedido al reconocimiento de numerosos derechos básicos amparados en la idiosincrasia y la visión de mundo de las comunidades. Entre ellos, el derecho a la tierra y el derecho a la educación bilingüe han sido los más resonantes.

Estos reconocimientos han dado lugar a un proceso de descolonización del conocimiento y de los modos de representación indígenas, y las artes han sido un espacio fundamental para la transmisión de esta nueva perspectiva.

Siguiendo estos lineamientos, el siguiente artículo tiene como objetivo articular un análisis del proceso de descolonización que se viene desarrollando desde los últimos años en el cine argentino a partir del análisis de dos largometrajes: En primer lugar, el documental *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (2010, dir. Valeria Mapelman) y, en segundo lugar, la ficción *Nosilataj. La belleza* (2013, dir. Daniela Seggiaro). En ambas

producciones se recuperan las voces de las comunidades pilagá, en el primer caso, y wichí, en el segundo, incluyendo sus lenguas.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, la presencia indígena en el audiovisual se caracterizó por su connotación exótica, extraña, desconocida, en oposición a la figura hegemónica del hombre blanco. Incluso, este modelo de representación, heredado de la literatura y la fotografía, puede reconocerse en los primeros documentos relativos a la conquista. La doctrina del descubrimiento y su influencia en el derecho internacional han amparado las violaciones a los derechos humanos de los pueblos indígenas alrededor del mundo, incluyendo genocidios y etnocidios. En el caso argentino, la doctrina del descubrimiento ha permitido la ejecución de distintas campañas militares con el objetivo de aniquilar a las poblaciones indígenas que habitan el territorio nacional y, posteriormente, su invisibilización como grupo social diferenciado.

Sin embargo, en los últimos años y con la intención de revertir siglos de vulnerabilidad, se ha procedido al reconocimiento de numerosos derechos básicos amparados en la idiosincrasia y la visión de mundo de las comunidades. Entre ellos, el derecho a la tierra y el derecho a la educación bilingüe han sido los más resonantes.

Siguiendo con estos lineamientos, el siguiente artículo tiene como objetivo articular un análisis del proceso de descolonización que se viene desarrollando desde los últimos años en el cine argentino a partir del análisis de dos largometrajes: En primer lugar, el documental *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (2010, dir. Valeria Mapelman) y, en segundo lugar, la ficción *Nosilatiaj. La belleza* (2013, dir. Daniela Seggiaro). En ambas producciones se recuperan las voces de las comunidades pilagá, en el primer caso, y wichí, en el segundo, incluyendo sus lenguas.

LA HISTORIA SILENCIADA

Tanto las comunidades pilagá y wichí, al igual que la población toba, mocoví y lule-vilela¹, habitan desde hace siglos la región del Gran Chaco que, dentro de las fronteras nacionales, se extiende por los actuales territorios de Salta, Chaco, Formosa y Santa Fe. Antes de la puesta en marcha de las campañas militares destinadas a conquistar aquel “desierto verde”, los indígenas habitaban el monte chaqueño –también conocido como el Impenetrable- sirviéndose de sus nutritivas tierras y de su vasta fauna. No fue hasta el año 1884 cuando el presidente Julio Argentino Roca solicitó el envío de tropas al mando del General Benjamín Victorica para eliminar a los indígenas que imposibilitaban la apropiación de las tierras para su explotación por parte de capitales extranjeros y para “las grandes especulaciones y negociados de tierras públicas”. De esta manera, la incursión de los militares al territorio no solo transfirió el poder sobre las tierras sino que sometió a los indígenas a trabajar en situación de servidumbre en los obrajes e ingenios. En este contexto, las reducciones indígenas se erigieron como establecimientos de control sobre los pobladores originarios. Allí vivían y se les enseñaba a trabajar instruyéndolos en el uso de la pala, el hacha, la fragua y otras herramientas traídas por los blancos. En síntesis, Marcelo Musante (2013) define dichos espacios de la siguiente manera: “Las reducciones civiles estatales para indígenas fueron un sistema concentracionario de personas implementado por el Estado nacional para sedentarizar, disciplinar y controlar a la población originaria vencida en las campañas militares de la región chaqueña.”²

Durante décadas, estas instituciones estatales ejercieron el control sobre los pobladores indígenas a partir de una política de explotación como mano de obra barata, y de instrucción y evangelización que les permitiera incorporarse a la civilización, abandonando el monte.

Rememoradas en los relatos de las comunidades como campos de concentración, el sistema de reducciones les ofrecía tierras (sin título de

1 Los pueblos citados corresponden a los reconocidos en el mapa actualizado de pueblos originarios en el territorio argentino. Fuente: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/inai/mapa>

2 Musante, M (2013) “Las reducciones estatales indígenas. ¿Espacios concentracionarios o avance del proyecto civilizatorio?”. *VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires. Recuperado en: <https://www.academica.org/000-063/359.pdf>

propiedad) para una producción de subsistencia, lo que permitía a los dueños de las grandes tierras tener mano de obra disponible en las cercanías de los campos productivos del interior chaqueño para cuando necesitaran los “brazos fuertes y baratos”.³

Desafortunadamente, en la actualidad, los pueblos indígenas continúan reclamando los derechos que les fueron cercenados en el intento de desaparición operado por el Estado. Las tierras que les fueron robadas y saqueadas para su explotación por parte de capitales privados aun no les fueron devueltas, al igual que aquellas que continúan en posesión del Estado y de instituciones públicas. El derecho a la tierra –reconocido legalmente- tiene su fundamento no solo en el hecho de que los territorios pertenecieron históricamente a los pueblos que los reclaman, sino que, en su cosmovisión, la tierra, el suelo, tiene implicancias religiosas y culturales fundamentales para su supervivencia. Por este motivo, la lucha por la recuperación de las tierras tendió a ser uno de los motores principales de la resistencia indígena durante las últimas décadas.

Otra demanda importante de los pueblos es la recuperación de sus lenguas. Para esto es indispensable la puesta en marcha de la Educación Intercultural Bilingüe, derecho reconocido en la Ley de Educación Nacional N° 26.206. Esto promueve el rescate de las lenguas originarias que se encuentran, en muchos casos, al borde de la extinción y, como consecuencia, la revalorización de un aspecto esencial de la cosmovisión de cada pueblo.

Siguiendo a la investigadora maorí Linda Tuhiwai Smith, los pueblos indígenas alrededor del mundo están trabajando en la recuperación de sus culturas a partir de la búsqueda de justicia social, circunscribiendo “la necesidad de recuperar el control sobre nuestros destinos” (2015:191). Dicha pesquisa incluye los reclamos antes señalados en la forma de 25 proyectos que, actualmente, están siendo llevados a cabo por comunidades indígenas alrededor del mundo. Algunos de los proyectos involucran cuestiones centrales como la revitalización de lenguas y prácticas culturales que se encuentran en crisis; la autorepresentación política, cultural y artística; relecturas y reescrituras de la historia a partir de la mirada de los pueblos indígenas, y la protección, tanto de los sujetos que

3 Mapelman y Musante (2010) “Campanas militares, reducciones y masacres. Las prácticas estatales sobre los pueblos originarios del Chaco”. En: Bayer, y Lenton. (Ed.) *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. Buenos Aires, RIGPI, p. 118.

integran la comunidad, como de sus recursos naturales y sus producciones tangibles e intangibles; entre otros⁴.

EL CAMBIO DE PARADIGMA

Durante siglos, los discursos antropológico y etnográfico han asumido su trabajo de observación y descubrimiento desde una perspectiva colonialista que asume que el sujeto observado –principalmente minorías étnicas y sociales- debe ser *desnudado* para darse a conocer a los grupos hegemónicos dominantes, apoyándose en el sistema de valores e ideología de estos últimos. Esta posición encuentra su origen en la denominada *doctrina del descubrimiento* que tiene su origen en el siglo XV, a partir de la bula papal *Romanus Pontifex* que concede derechos de conquista y dominación a los cristianos europeos sobre los pueblos indígenas que habitaban en América, Asia y África. Con el correr de los siglos, este privilegio fue reconocido dentro del marco del derecho internacional y trasladado a los Estados-nación a partir del siglo XVIII. En este contexto, se convirtió en el marco regulador de los genocidios y etnocidios que han inundado la historia de los pueblos indígenas desde los primeros años de la conquista hasta la fecha⁵.

En este sentido, las producciones audiovisuales realizadas durante gran parte del siglo XX proponen dos modelos de representación indígena, por un lado, se lo muestra como salvaje y bárbaro en oposición a los hombres civilizados, y por otro lado, el indígena aparece como el buen salvaje, a las maneras de un niño que necesita de la protección y el tutelaje del hombre blanco. De todas formas, sea cual sea el modelo, es necesario remarcar en las producciones que sus ropas, su lenguaje, sus armas, su organización social no sólo son diferentes a la del hombre blanco, sino que son primitivas, más cercanas al comportamiento animal que al humano.

⁴ Los 25 proyectos indígenas son desarrollados por Linda Tuhiwai Smith en su libro *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*.

⁵ Isabel Hernández (2005) reconoce dos procesos que han promovido la invisibilización y progresiva desaparición de los pueblos indígenas en Argentina: En un primer estadio, los genocidios, es decir, el exterminio físico de las poblaciones, perpetrados por el Estado Nacional a partir del siglo XIX y, en un segundo momento, el etnocidio, que consiste en la negación de su cultura, su lengua, su sistema de creencias y, finalmente, su conciencia de pertenencia a dicho grupo. La historia ha demostrado que estos procesos se han llevado a cabo de forma simultánea y que continúan.

Sin embargo, desde la década de los ochenta, en las ciencias sociales se ha evidenciado una crisis de representación respecto a la óptica colonialista, esto es, han admitido la necesidad de reconocer a los otros como sujetos que poseen valores particulares y que deben ser asumidos en su integridad. Este cambio de paradigma fue el resultado de años de luchas y de la organización internacional de diversas comunidades que hicieron visibles sus demandas⁶.

Continuando con esta lógica novedosa, los films analizados presentan las narraciones desde los puntos de vista de los protagonistas indígenas. En el caso del documental, dicho punto de vista se presenta como colectivo en tanto recupera un acontecimiento cuyo impacto resuena en la comunidad toda; mientras que, en *Nosilatiaj*, la perspectiva está puesta en Yolanda, en su historia y su experiencia, por lo tanto, es particular.

DESMEMBRANDO LA MASACRE PILAGÁ

Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio presenta la reconstrucción de la masacre de La Bomba a partir del relato en primera persona de los ancianos que sobrevivieron a la matanza ocurrida en 1947, durante el primer gobierno peronista, y tiende un puente con el presente al centrarse en el trabajo que realizan miembros del Equipo de Antropología Forense avocados a la tarea de hallar los restos humanos que sirvan de evidencia en la causa iniciada por la Federación Pilagá contra el Estado Nacional.

Este acontecimiento macabro tuvo su inicio el 10 de octubre de 1947, cuando miembros de la Gendarmería Nacional acribillaron a sangre fría a cientos de pilagá que estaban reunidos en una celebración religiosa. “Después de los fusilamientos del día 10 de octubre, se iniciaron las persecuciones de testigos a través de los montes, las mujeres sufrieron violaciones y hubo más fusilamientos en las comunidades cercanas.” (Mapelman y Musante, 2010) Los cuerpos fueron arrojados a fosas comunes o incinerados junto con las tolderías, y los sobrevivientes que no pudieron llegar a

⁶ Uno de los casos más paradigmáticos fue la publicación de la autobiografía de Rigoberta Manchú en el año 1983.

Paraguay, fueron llevados a la Reducción para Indígenas Francisco Muñiz y a la Colonia Bartolomé de Las Casas.

Esta historia le fue contada a Valeria Mapelman durante la filmación de su anterior documental, *Mbya, tierra en rojo* (2004). Su opera prima, realizada en coproducción con Reino Unido, denuncia del abandono al que se somete a los pueblos indígenas, en este caso, dos comunidades Mbya Guaraní, que habitan en la provincia de Misiones. Mientras completaba dicha producción, escuchó sobre la masacre de La Bomba y, seis años después, estrenó *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio*.

Como se expresó anteriormente, en las últimas décadas, la representación de los pueblos originarios en el discurso audiovisual se ha hecho eco de la crisis de la doctrina del descubrimiento y de las demandas y luchas encabezadas por organizaciones indígenas, y ha vuelto la mirada hacia la recuperación de las subjetividades por sobre la lógica de lo desconocido imperante en el discurso etnográfico. En Argentina, en los últimos años, este impulso renovador fue acompañado por una serie de modificaciones legislativas que reconocen a los pueblos indígenas sus derechos y obligaciones respecto a su tierra y su cultura lo que generó cambios de perspectiva en el interior de las comunidades como son instancias de organización política y comunitaria, búsqueda de canales de autorrepresentación y la intención de romper con la maniobra de silenciamiento prolongada durante más de un siglo por los grupos hegemónicos. Una de las reivindicaciones más significativa obtenida por la comunidad indígena fue el reconocimiento de las matanzas ocurridas a lo largo de los últimos dos siglos como delitos de lesa humanidad. Es en este contexto que en el año 2005 y después de casi sesenta años de silencio, la Federación Pilagá denunció la masacre de La Bomba y llevó a juicio al Estado Nacional por delitos de lesa humanidad. A partir de ese momento, los representantes de la comunidad reunidos en dicha agrupación, comenzaron un periplo que sigue sin resolverse, poniendo en evidencia la arbitrariedad del Poder Judicial en el reconocimiento de sus derechos.

Colaborando con esta intención, el documental *Octubre Pilagá: Relatos sobre el silencio* presenta algunas características que lo acercan a esta creciente tendencia descolonizadora. Si bien no se trata de una experiencia de autorrepresentación ya que es un proyecto personal de Mapelman -quien ofició de directora, guionista, investigadora,

productora, camarógrafa y montajista-, se reconocen algunos aspectos de la realización que plantean un cambio de paradigma respecto al lugar que “los otros” ocupan en la narración: Sus voces son las únicas, además de la voz *over* de la directora, que relatan los acontecimientos y sustentan la veracidad de la información. Como afirma Pablo Piedras (2014), este documental puede reconocerse por la relación intersubjetiva entre los entrevistados y el entrevistador, una relación construida a partir del interés y la confianza alimentada entre Valeria Mapelman y los miembros de la comunidad a partir de los numerosos viajes de la directora a las comunidades. En este sentido, otros aspectos que marcan la diferencia con respecto a otros documentales anteriores son: La identificación de los testigos por sus nombres pilagá, los testimonios relatados en largos monólogos en su lengua que la directora hizo traducir y subtítular posteriormente⁷, la elección de sus espacios cotidianos –sus hogares, los espacios públicos de la comunidad- para los registros, la banda sonora compuesta por canciones pilagá, entre otros aspectos que pueden reconocerse en la producción final.

Durante todas las etapas del documental, es decir, durante el armado del proyecto, la producción y la posproducción, la comunidad también tuvo un rol relevante ya que, si bien la idea le vino a Mapelman a partir de una investigación sobre genocidios indígenas en Argentina, ella presentó la idea del documental al pueblo y ellos accedieron de inmediato a relatar sus historias. Para ello, la directora se brindó a escuchar los relatos respetando los tiempos y permaneciendo inmutable frente al dolor manifiesto aunque esto fue retirado en el montaje en lo que puede interpretarse como otro acto de respeto hacia la comunidad: La intención del documental es presentar al público la masacre de La Bomba como un hecho nefasto de la historia argentina y darle el tinte de denuncia política que permita activar la causa judicial. En caso de que la narración hubiera centrado la atención en el aspecto sensible, visible en la angustia de los ancianos, el efecto hubiese virado hacia la compasión y podría haber neutralizado la acusación por violación de los derechos humanos y el enjuiciamiento.

⁷ En una entrevista, Mapelman afirma que “en las comunidades no está bien interrumpir a los ancianos cuando están hablando, entonces no tenía un traductor mientras hacía las tomas. Fue parte de la forma en que elegí acercarme a los ancianos, no interrumpirlos”. Entrevista a Valeria Mapelman. Publicada el 9/11/2010. <https://www.youtube.com/watch?v=ilNelieCRew>

Otro elemento importante que rompe con la visión colonialista se vincula con el proceso de edición. En una entrevista con María Aimaretti la directora cuenta:

En total debo haber hecho unos ocho viajes, y cada vez que iba les llevaba un corte distinto de la película, un corte cada vez más avanzado. Y llegamos a ver un corte de dos horas con ellos, para ver si íbamos bien. Y el corte final donde recibimos la aprobación de la comunidad, fue el 10 de octubre de 2009, cuando se cumplió uno de los aniversarios y proyectamos la película en la comunidad. A lo largo del proceso fui a mostrarles las distintas etapas del montaje, además para sentirme más segura, porque me di cuenta que la película se estaba convirtiendo en una herramienta de lucha, y si la película no funcionaba tal cual como los abuelos querían, no iba a funcionar. Pienso que para que el trabajo funcione bien, y hacer lo que de alguna manera se requiere, pensando esta película como una herramienta, yo tenía que tener la aprobación de ellos. Y lo hicimos así, lo hicimos todo juntos. (Aimaretti, 2011).

Tal como indica Mapelman, el documental fue concebido para ser sobre y para la comunidad. El conocimiento y reconocimiento del episodio y la actualidad del caso apelan a contribuir a la memoria pilagá y, al mismo tiempo, dar a conocer el hecho al resto de la ciudadanía. Por este motivo, el orden cronológico de la narración reforzado por placas negras sobreimpresas que señalan el día o el momento relatado, la ratificación de los testimonios a partir de documentos y el contraste con la información publicada en los medios de prensa de la época le otorgan autoridad a las voces de los testimonios. En este sentido, podemos considerar que la directora evita acudir a las versiones de los representantes del Estado dejando claro quiénes son los protagonistas reales de la masacre, en un primer momento, y del documental, en esta segunda instancia. Valeria Mapelman emprende el objetivo de recuperar la voz de los que fueron silenciados históricamente a partir de constantes políticas de desaparición física y cultural.

Como indica Kathryn Lehman (2016), uno de los pasos hacia la descolonización de los discursos audiovisuales está determinado por el lugar donde se ubica el realizador en el caso en que éste no pertenezca a la comunidad, tal como ocurre en el caso analizado. La investigadora entiende que es indispensable que la mirada esté situada hacia y desde el interior del pueblo indígena, apelando al respeto a la integridad de sus miembros.

Siguiendo este concepto y entendiendo el derecho a comunicar como un derecho humano, Lehman entiende que el material producido debe estar a disposición de la comunidad registrada para su uso exclusivo, tal como ocurrió con *Octubre Pilagá*. Es decir, una vez finalizada la edición y la posproducción, el documental se bifurcó en dos circuitos de proyección distintos. Por un lado, la directora inició un trayecto que incluyó festivales, muestras, proyecciones especiales y el estreno comercial el 7 de octubre de 2010. Por otro lado, entregó algunas copias a la Federación Pilagá para su proyección interna y su distribución entre otras comunidades.

RECUPERANDO LA HISTORIA DE YOLANDA

Nosilataj. La belleza (2013) es un film de la salteña Daniela Seggiaro que nos cuenta la historia de la joven wichí Yolanda, el devenir entre su pasado en la comunidad y su presente como empleada doméstica de una familia criolla. En este recorrido, un acontecimiento enfrenta a la protagonista con su tradición: El corte de su larga cabellera sumirá a Yolanda en un cuadro de stress post-traumático que sus patrones no comprenden. Sin embargo, la joven sabe que en su pelo estaban inscriptas las palabras de su abuela “Tendrás un pelo hermoso, como las ramas. No tienen que cortarlo nunca”. Luego de este incidente, la tierra tiembla y Yolanda duda hasta que la verdad se le revela. Finalmente, la joven abandona la casa de sus patrones al comprobar que fue víctima del cercenamiento y robo de su cabellera por parte de su patrona.

Esta historia, cuyas protagonistas son mujeres, está inmersa en un clima de superstición que pone en contradicción la tradición católica de la familia criolla y la visión de mundo de Yolanda. Su silencio, su mirada mansa y su ritmo pausado se contradicen con el griterío y las corridas que caracterizan a la familia de Sara. El cumpleaños de 15 de Antonella, la hija mayor de la familia, tiene a todos los miembros de la familia abocados a su organización y en la vorágine que implica tener todo controlado, Sara y Antonella planean ultrajar el cuerpo de Yolanda apropiándose de su larga cabellera con la finalidad de saciar sus caprichos.

La narración de la película está organizada en dos tiempos, el presente de Yolanda en la casa donde trabaja y sus evocaciones del pasado en la comunidad wichí donde creció

junto a su familia. Estos recuerdos, si bien remiten al pasado, pertenecerían a la categoría de imágenes mentales, es decir, aquellas “visiones que pasan por nuestras cabezas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones” (Gaudreault y Jost, 2001:147). Las escenas en la comunidad recuperan vivencias de Yolanda con sus abuelos, momentos de juego con otros niños e, incluso, los momentos previos a su nacimiento. Estos momentos se caracterizan por ser registrados en toma fija o paneos, sin cortes y encuadres amplios que hacen del paisaje chaqueño parte inseparable de Yolanda. A su vez, este cuadro visual es resaltado por el sonido ambiente del monte que envuelve sus vivencias.

Esta recuperación de las experiencias de la protagonista y su voz narradora en wichí, nos sitúa en el punto de vista principal de la película. Este giro en la perspectiva, que la aleja del blanco y la posiciona en una adolescente wichí, significa el corrimiento del lugar hegemónico que caracterizó a los discursos con respecto al indígena.

Como le ocurrió a Valeria Mapelman, la historia que inspiró *Nosilataj, La Belleza*, le llegó a Seggiaro a partir de una anécdota que le contó su madre, de profesión antropóloga. La directora nació en la Provincia de Salta y sus primeros trabajos audiovisuales fueron de corte antropológico e histórico. En este contexto, la problemática realidad indígena en su provincia se convirtió en un tema recurrente desde su infancia gracias a la influencia de su madre y al que dedicó su actividad audiovisual.

Para reflexionar en torno al proceso de descolonización, en el caso de *Nosilataj. La belleza*, es necesario considerar el origen del proyecto y el camino recorrido hasta el momento del estreno. En primer lugar, como expresa su directora,

Yo tuve el primer guión escrito y guardado durante mucho tiempo, pensando que quizás alguna vez podría hacerlo película. La historia, basada en un hecho real, me gustaba mucho y también me gustaba el guión que había logrado con ella, se trataba para mí de un texto muy personal y libre.⁸

Posteriormente, fue la obtención del primer premio en un concurso de guión organizado por el Archivo General de la Nación, lo que le dio el impulso para comenzar

⁸ Federico Ambrosis 24 mayo, 2013 Entrevista a Daniela Seggiaro, directora de *Nosilataj. La Belleza*. Punto Cine <http://www.punto-cine.com/entrevista-a-daniela-seggiaro-directora-de-nosilataj-la-belleza/>

el proceso de preproducción que incluyó desde el armado del equipo técnico hasta la selección de actores wichí y lugares para filmar en el Chaco Salteño. De este proceso interesa el vínculo que Seggiaro entabló con los habitantes de la comunidad, especialmente con la familia Mendoza quienes aprobaron el guión luego de su lectura e interpretaron a varios de los personajes del film. En la puesta a disposición de la comunidad para realizar los aportes y modificaciones que les parezcan pertinentes, reside el interés por parte de la directora de contar una historia que se ajustara a las necesidades del pueblo wichí, que reflejara las problemáticas que lo rodean y hacerlas visibles para los potenciales espectadores del film. Con respecto a esto, Seggiaro manifiesta que:

Fundamentalmente hay dos grandes reivindicaciones que hace el pueblo wichí desde hace muchos años, una tiene que ver con la educación intercultural bilingüe, que incluya los saberes y la lengua Wichí Lhämtes en las aulas de la zona, idea directamente vinculada a la vitalidad de la cultura y la otra es el derecho a la tierra, al territorio indígena, fundamental para la supervivencia de todas estas comunidades. La historia de Yolanda y su corte de pelo me gustó tanto porque a partir de ella se podía hablar de muchas cosas y sobre todo de la complejidad de los vínculos interculturales. Esa cabellera lleva impresa toda la belleza del monte chaqueño, toda la fuerza de la cultura, del origen, de la identidad y toda esa belleza corre peligro (Ambrosis, 2013).

Teniendo en cuenta que la propuesta de la película estaba dirigida a un público no-indígena, este último comentario de la directora es necesario para comprender el fenómeno de descolonización que opera en *Nosilatiaj. La belleza*. Tal como se planteó en el caso del documental, vuelve a aparecer cierta intencionalidad de despertar interés en el público con respecto al lugar que ocupan los pueblos originarios –y más específicamente sus miembros particulares- en el entramado social argentino, latinoamericano e internacional⁹. En Yolanda urge la necesidad de re-humanizarlos, devolverles su

⁹ Además de su estreno en Argentina, el film fue proyectado en 60 Festivales alrededor de todo el mundo: Brasil, Uruguay, España, Francia, Noruega, Estados Unidos, Estonia, Alemania, India, entre otros. Fuente: <http://www.labellezanosilatiaj.com.ar/>

subjetividad, su voz, sus emociones, abandonar aquel “personaje colectivo sin matices”¹⁰ que se construyó durante siglos en torno a la figura del indio.

Considerar a los pueblos indígenas como no completamente humanos, o directamente no humanos, permitió mantener la distancia y justificó varias políticas de exterminio o domesticación. Algunos pueblos indígenas (los “no humanos”) eran cazados y matados como alimañas; otros (los “parcialmente humanos”) eran acorralados y puestos en reservas como criaturas que debían ser amansadas, marcadas y puestas a trabajar.¹¹

Como expresa la investigadora y se replica en la película, para el criollo el indio es útil solo por su fuerza de trabajo. Él no posee capacidad intelectual ni posibilidad de reclamo frente a las injusticias a las que es sometido. Por este motivo, Yolanda no habla sino actúa y al final vuelve a su familia. Las palabras de Yolanda en Wichí Lhãmtés se nos revela a nosotros, los espectadores. Para Sara y su familia, Yolanda obedece las órdenes de su patrona y solo habla en español cuando no hay otra salida. Su voz no tiene valor, tal como ocurrió en la visita a la peluquería en la que frente al pedido de Yolanda de “apenas un poquito” y estando notablemente incómoda, el peluquero igualmente corta su cabellera hasta su hombro.

Su imposibilidad de manifestar sus elecciones, sus opiniones frente a esta familia que dice sentirla como un miembro más, pone de manifiesto dicho proceso de deshumanización propio del sentimiento colonialista. En este sentido, *Nosilatiaj. La belleza* propone un final propicio para Yolanda: Abandona la casa y vuelve a la comunidad con su gente.

De ese día, lo único que recuerdo es que me fui y entré al monte. Me di cuenta de todo, cuando al fin llegué a mi lugar y vi gente conocida, a mis hermanos, a mis parientes. Me alegré mucho de verdad y me puse a pensar...en todos los días que pasé lejos, donde no me sentía yo misma, fui una desconocida mucho tiempo y me perdí. Sólo desde que volví, puedo

10 Alejandra F. Rodríguez, (2015) *Historia, pueblos originario y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. P. 85.

11 Tuhiwai Smith, Linda (2016) *A descolonizar las metodologías*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. P. 52.

sentirme bien. Aquí está lo que me gusta, mis costumbres y todo lo que es mío. (Daniela Seggiaro, 2013)

Con estas palabras finales, Yolanda redescubre y revaloriza su identidad wichí, no sólo para ella, sino para nosotros que asistimos a su empoderamiento una vez que se devela la verdad sobre lo que ocurrió con su cabello¹².

A MODO DE CIERRE

Para concluir, en los films analizados se presentan claros ejemplos de las nuevas modalidades en que los pueblos originarios son presentados en el discurso audiovisual. Definitivamente, se ha dejado de lado la proyección del indio malonero para darle paso a su reconocimiento como miembros del conjunto social. Sin embargo, también queda al descubierto la desidia con la que siguen siendo tratados por parte del Estado Nacional y por la ciudadanía.

Si bien ambos discursos fueron proyectados y realizados por mujeres no indígenas, ambas trabajaron en conjunto con las comunidades para lograr que lo mostrado fuera significativo hacia el interior de las misma y, al mismo tiempo, hacia los potenciales espectadores ajenos a las comunidades. Mapelman y Seggiaro ponen el interés en contar historias donde se descubre con sensibilidad a estos conjuntos minoritarios y que, al mismo tiempo, encuentran alguna vinculación con aspectos personales de ambas realizadoras¹³. En la identificación de un cine “realizado por mujeres” este comienza a ser una tendencia que crece y señala un estilo y formas propias de hacer cine (Bettendorff y Pérez Rial, 2014).

Finalmente, tanto *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* como *Nosilatiáj. La belleza*, operan para poner de manifiesto el proceso de descolonización que, muy lentamente, ha comenzado su marcha. La exposición de los rostros indígenas en primer plano, de sus tierras, sus actividades, su cosmovisión, sus lenguas nos ofrecen una mirada

¹² Al final, Antonella luce el cabello de Yolanda como extensión del suyo durante su cumpleaños de quince.

¹³ Valeria Mapelman no puede evitar que el relato de la masacre le recuerde las historias de su abuelo, quien escapó de los progroms rusos a principios del siglo XX.

sensible y comprometida sobre las problemáticas que acechan a esta minoría desde la llegada del criollo a sus tierras. Sin embargo, también se presenta su resistencia e intención de cambio. La necesidad de hacer justicia por los muertos y la de romper con las cadenas históricas que la atan a Yolanda a una vida de servidumbre.

Referencias bibliográficas

Bayer, O. y Lenton, D. (Ed.) (2010) *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. Buenos Aires, RIGPI.

Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (Ed.) (2014) *Tránsitos de la mirada: Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Capitanich, J. M. (2011) *Chaco, el secreto de la Argentina*. Resistencia: Librería de la Paz.

Gaudreault A. y Jost F. (2001) *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Lehman, K. (2016) "Unlearning Colonial and Nation-State History in Documentary Film by and about Indigenous Peoples." En *Alter/nativas*. No. 6, 2016. Recuperado de: <http://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-6-2016/essays3/lehman.html>

Mapelman, V (2015) *Octubre Pilagá. Memorias y archivos de la masacre de La Bomba*. Temperley, Tren en Movimiento.

Musante, M. (2013). "Las reducciones estatales indígenas. ¿Espacios concentracionarios o avance del proyecto civilizatorio?". *VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Naciones Unidas. (2010) "Estudio preliminar sobre las consecuencias para los pueblos indígenas de la teoría jurídica internacional conocida como la doctrina del descubrimiento." *Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas*, 2010. <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/E.C.19.2010.13%20ES.pdf>

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Rodríguez, A. F. (2015) *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Tuhiwai Smith, L. (2015) *A descolonizar las ideologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Fuentes periodísticas:

Daniela Seggiaro rescata el valor de la cultura wichí en "Nosilataj. La belleza". (13 de mayo de 2013) *Télam*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201305/17453-daniela-seggiaro-rescata-el-valor-de-la-cultura-wichi-en-nosilataj-la-belleza.html>

AIMARETTI, M. (2011) "Octubre... Trayectoria de la memoria de la Tierra y sus pueblos." En Revista *Cine Documental*. No. 3, año 2011. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_02.html

Ambrosis, F. (24 de mayo de 2013) Entrevista a Daniela Seggiaro, directora de Nosilatiaj. La Belleza. Punto Cine. Recuperado de <http://www.punto-cine.com/entrevista-a-daniela-seggiaro-directora-de-nosilatiaj-la-belleza/>

Argentina Centro de Medios Independientes. *Valeria Mapelman: "Alguna gente aún pregunta qué significa pilagá"*. 27/04/2010. Publicada en: <http://argentina.indymedia.org/news/2010/04/730890.php>

Fuentes audiovisuales:

Largometraje documental *Octubre pilagá, relatos sobre el silencio*. Dirigido por Valeria Mapelman. Argentina, 2010.

Largometraje ficción *Nosilatiaj. La belleza*. Dirigido por Daniela Seggiaro. Argentina, 2013.

Video *Entrevista a Valeria Mapelman*. Publicado por Fellinia Tierra de Cine. 9/11/2010. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ilNelieCRew&t=157s>

Video *Entrevistas en el aula – Daniela Seggiaro (1/3)*. Publicado por LaPAE UNSa. 4/12/2015. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=OrgJ-21F_T0&t=152s

Sitios consultados

www.labellezanosilatiaj.com.ar

www.cinesargentinos.com.ar

Di-versión sobre la cinecrítica

Gabriel Cabrejas

Universidad Nacional de Mar del Plata

gabcab2003@yahoo.com.ar

En su libro *Cine y filosofía*, Dominique Chateau propone tres formas de cinefilia; la *antiquaria*, coleccionista y erudita hasta de los menores hechos; la *monumental*, dedicada sólo a los grandes cineastas y las *masterpieces*, y la *crítica*, ejercida por los críticos y los teóricos, “que reflexiona retrospectivamente sobre el pasado del cine, siguiendo los criterios intelectuales del presente”¹. El anticuario y el monumentalista, en rigor, son caras de una moneda, que suele coincidir en el mismo sujeto, el cinéfilo a secas. El crítico sí respondería a un sector aparte en el mundo de la recepción, alguien que posee la cultura del cinéfilo y a la vez efectúa una lectura menos elitista y no le teme al cine popular, el cual, para el cinéfilo implica, *tout court*, merchandising, lobotomía, masividad y estandarización. El renglón *espectador* es el tercero, sin distinguir arriba o abajo. Puede acreditar valores formativos de uno u otro, pero de la tríada es el único que se dirige al cine por puro placer.

En principio, una posición profesional: el *crítico* suele aparecer adscripto a un medio, gráfico-televisivo-radial, vive rentado, viaja a todos los festivales — dependiendo de la carrera/medio que alcanzó—y sufre la sospecha de cholulismo, incompetencia o corrupción, acusaciones, o adjetivaciones, que le achaca el *cinéfilo*, el cual se jacta de su independencia, erudición y sanidad moral, aunque su actitud emana de rumiantes envidias. Le gustaría gozar de las ventajas comparativas, ganar un sueldo, tener una carrera e itinerar a través del mundo, simplemente porque se lo merece y el crítico le usurpa ese lugar privativo. Ya dijimos, los dos saben más o menos lo mismo, pero el crítico pierde (o gana) su tiempo viendo el cine comercial, al que lo invitan las distribuidoras en sesiones privadas que el cinéfilo debiera pagar o agenciarse, y no le queda mucho para mirar fuera de ese limitado circuito. Eso sí, en los *Festicine*, rito-

bacanal del cinéfilo, se expande a sus anchas, y hasta cree ser de los pocos que realmente valorarán el producto.

En lo cholulo, confesémoslo, derrapan los dos. Uno sobre el brillo de las *avant-premières* donde lo convocan, la cobertura desde la alfombra roja, la prensa sentimental, el rostro y las cirugías de las actrices, el recuerdo de la época en la cual un film o un libro nos cambiaba la vida. Otro, alrededor de la jerga del aburrimiento *indie*: esa imagen parlante sin una palabra, ese plano epifánico, el sonido ambiente contra la música permanente del cine americano, la lentitud y la toma fija, el final-sin-final abrupto, los no-actores, el blanco y negro, la abreviada o inexistente intriga. Eso llamado con toda ligereza *minimalista*, a veces sinónimo de voluntad estética y otras de llana contabilidad.

El cinéfilo, un exquisito excluyente, se formó de muy joven en la bizarría, el mudo, los inéditos, los incunables o inconseguibles, el film perdido, de culto, exótico, censurado. Un buscador de exclusividades que retroalimentan su poderosa autoestima. Sobre ese magma construye su propia poética, y a partir de ella no sólo sentencia cualquier otro objeto filmado, sino define el cine entero. Cuando escribe una crítica cinéfila, o cinéfoba, entroniza o condena sin atenuantes, pues solo él sabe de qué se trata el arte y si esa individualidad no cumple los requisitos. Escribe en dos casos manteniendo idéntica tesitura: demuele impiadosamente sin importarle la estética del director, que, desde el arranque, carece de alguna, o de alguna válida, o redacta la *contra-crítica*, como refracción a la que ya leyó del profesional, esa que aplaude al cine comercial. En *Descubriendo a Forrester* (Gus Van Sant, 2000), el escritor Sean Connery se pronuncia no sin rencor: “Unos tipos que no podrían escribir tres palabras seguidas destruyen en una línea el trabajo de toda una vida”. Aplicable al cine.

A veces se los reconoce por portación de cara o aspecto anatómico. El crítico es formal, alguna vez se calzó un traje, se hizo *bon vivant* de tanto representar a su medio en el extranjero, adaptable al *glamour* de Cannes o la *Berlinale*, donde, sueña, lo esperan aunque lo ignoran; a lo sumo lo utilizan para premiar y vender una pieza rara a la distribuidora. Se lo encasilla como hombre maduro, *fan* del cine de Hollywood, fetichista de las viejas actrices, nostálgico de las salas de barrio. No abomina de lo nuevo: lo mira con desconfianza de zorro viejo, de tan habituado a las falsas promesas, los oportunistas, los genios de una sola película, los imberbes que creen haberlo inventado todo o, peor,

que el cine nació junto a ellos. El cinéfilo es un drácula que succiona celuloide líquido, muy flaco o bastante gordo, oxigenado apenas por el aire cerrado de los auditorios o la asistencia vitamínica chatarra del que no puede contemplar un film y cenar. Pálido, anteojado, descuidado, *nerd*, solterón por imposibilidad de compartir pasiones salvo que despose a otro cinéfilo/a o su cónyuge sea lo contrario absoluto y no le importe nada, tiene dificultades para distinguir día de noche y el tiempo se le aquieta en el horario de comienzo de proyección. Presupone que la felicidad-vida real *es* el cine y lo que lo rodea (novia, convivencia, política, dólar, drones o mujaidines) es ficción pura a la espera de convertirse en plano secuencia. Cuando conversa, un asunto equis de la cotidianidad lo relaciona a los *scripts*, actores, *close-ups* o *fades* de su experiencia como receptor, desde ya una vida muy superior a la de los mortales.

La popularidad de un film ingresa sin boleto en la sospecha para un cinéfilo que se precie de tal. El lenguaje abstruso, vale decir artístico, debe estar vedado al común de los hombres. Que una sola toma peque de comercial, de condescendiente, de fácil visión, despierta la repulsa automática, la maledicencia (la maldición) del director que vive de los premios festivaleros y de la venia distintiva del ultraespecializado. El demagogo es peor que el déspota ilustrado, su buena leche supura el hedor de lo repetido, lo clasicista, lo previsible, pecado capital del que ya no se vuelve. Si prescinde del cinéfilo iluminado, lo espera la oscuridad del montón. No se niega al autor popular del pasado, siempre que haya quedado allí sin descendientes, y John Ford, Hawks o Hitchcock resplandecen porque, ya muertos, y enterrados, sólo el cinéfilo puede revisarlos con aptitud y rescata a los descastados que la pasaron mal a la espera de un vindicador moderno, los antisistema que perecieron *with the boots on*. Solitario empedernido, enfermo de sí, busca desesperadamente estos iguales de otrora, y al despertarlos del olvido cree en su propia redención, y la de los pocos como él.

El cinéfilo puede estar casado y está siempre solo: ¿quién lo acompañaría a ver *eso*? El crítico va al cine de estreno con su mujer, cuya opinión le interesa, o finge, sabiendo de que además de los críticos existen los espectadores. Su rival sale apurado de la sala para meterse en otra, o comentar a sus amigos, catecúmenos de la misma religión, el despropósito o la maravilla que acaba de presenciar y que sus accidentales compañeros de sala, pobres infelices, no entendieron.

Sin embargo, el crítico está más solo en su oficio. Si se dedica sólo al cine y no es *crítico de espectáculos* porque las especialidades suelen segmentar a los periodistas, no va diariamente a la redacción ni a su columna radial, y su opinión puede enviarla vía mail. El cinéfilo escribe y no necesariamente publica, se atarea en una hermandad semisecreta, riéndose de la masa pochoclera-nachera que venera becerros de barro y orgulloso de pensar *muy* distinto a ella y, naturalmente, al crítico, legitimador de vendehumos. Muchas veces adora a un *pater*, el cineclubista inveterado que les baja las buenas nuevas y las buenas viejas, los reeduca si vienen con alguna deformación mercantil, y al que escuchan con arrobo e inferioridad. Él y ellos se nutren mutuamente, el líder necesita pichones que lo hagan sentir único y ellos una deidad confirmadora, y consagratoria, de su diferencia correlativa.

Críticos y cinéfilos se instruyen en soledad. Escuelas y academias los forman, pero si no lo hacen ellos solos acudiendo a cuanta película se les cruce, nunca sabrán mucho, y aún sabiendo, jamás lo necesario. Ocurre que se seguirá filmando y, se teme, cada vez más (y no mejor) gracias a las facilidades de la tecnología, léanse celulares HD, webcams, cámaras foto-filmadoras y vaya a saberse, amén de que miles de filmes del pasado aguardan subirse a la red, los canales de cable y las ediciones legales o piratas, y muy probablemente no vimos, ni veremos, ninguno. La histeria tras ver lo que nadie más verá, las cinematografías independientes o de países emergentes o sumergentes, desafía la cordura del cinéfilo y deprime la más pausada vitalidad del crítico, y los dos pierden. Filmes y libros se reproducen, convengamos, hacia atrás: ni viviendo cuatro vidas de cien años observaremos o leeremos todo lo ya filmado/escrito, actualizarse es sembrar en el agua. Los archivos virtuales remplazan la memoria humana al ser la suma y sigue de memorias personales. Pronto, un androide escribirá automáticamente sobre una *database*, robando textos a críticos y cinéfilos, y el desdén, la mutua impugnación y los salarios pasarán al archivo. El androide no envidia ni compite, y no cobra.

Vayamos al tercero, el *espectador*. Alguien alejado en tres grados de la película, y sin embargo, destino y origen de ella. El cinéfilo es un *microbiólogo*, que siempre ve en pequeño, el detallista que busca los trasiegos de la vida donde los demás pasan de largo. El crítico es un *genetista*, analizador de la Historia y las historias, un mono colgado a los árboles genealógicos, o un *clínico*, que conoce los síntomas desde su experticia, no

es exacto o del todo exhaustivo, y a veces, deriva al especialista, que ratifica o rectifica. Todo médico sale clínico de la universidad y se enrola en un sanatorio, detecta las enfermedades en mesa de entradas, y expende sin receta muchos medicamentos, como los analgésicos: calmar el dolor, algo que suele conferir una buena película. El espectador, como su nombre lo indica, simplemente *espera* y disfruta, o se enoja y refunfuña, y no le importa, no debieran importarle, los juicios de los otros. El cinéfilo *educa* —o eso quisiera—, tan arriba de nosotros, y el alumno se prosterna ante él, corrige sus tics, se cura en salud de los errores de sólo mirar. El crítico *aconseja*, oferta autoayuda, sabe un poco más por dedicarse a eso, sanarse antes, y, sobre todo, no olvida que fue espectador; el cinéfilo parece no haberlo sido nunca. El cinéfilo endiosa, el crítico quiere, el espectador goza y comparte².

Tantas veces el cinéfilo, triste inveterado, destructor de esperanzas (de esperas), obra como oncólogo, predicando la muerte del cine, y actúa de forense, porque el paciente, para él, ya murió. El crítico, nutricionista, prescribe la dieta idónea, separa lo indigesto de lo digerible. El espectador es un farmacéutico que no vende nada, regala muestras, pide probar y después cuenta. No tiene título de doctor pero conoce los componentes, y no discrepa con el consejo médico. Lógicamente existe el estudiante de farmacia y el profesional, como el espectador primerizo y el habitué, y ambos ayudan a curar, sin ser quienes curan. El espectador lo es de varias artes, que él llama *espectáculos*, no se casa por iglesia sino por civil, no le interesa el director, no se mosquea cuando lo acusan de seguir una moda o un éxito. No quiere salir del cine transformado, exultante, alucinando: quiere que le guste, y el gusto es sensitivo, de allí que mastique pochoclo y beba gaseosa. Ver cine es *entrañable*, una función gastro-hepática, inteligente pero no intelectual o cerebral. El cinéfilo carece de cuerpo y no interrumpiría su orgasmo sináptico por un populoso copo de pizingallo. El crítico carece de alma, no es que no se solace, más bien lo fuerza el trabajo a asistir a bodrios que ya se imagina, y a salir de una privada para rodar en otra; como todo oficio conlleva rutinas y fastidios, y pierde el entusiasmo, la pasión y la paciencia. Todos, claro, se complacen en el cine. El cinéfilo mata por él, el crítico muere, el espectador lo vive. El primero mira su film solo, el segundo junto a sus colegas, y el tercero con su mujer, sus hijos, el sobrino y los otros iguales, que ríen, lagrimean y resoplan a su lado.

En cuanto a mí, a medias renegado como un cinéfilo, a medias *connaisseur* de educación intermitente, y muy espectador, escribo, a contrapelo, un libro sobre el cine yanqui, lo cual no me adscribe al sistema político, y menos al económico del Imperio, pero sí a una *manera* de producir cine peculiar y popular, que no olvidó su función original, el entretenimiento. “Hollywood produce las peores películas del mundo, y también las mejores, reconozcámoslo”, se juega Manuel Delgado “tanto en un caso como en el otro no puede dejar de imprimir en sus productos un determinado marchamo ideológico” (2008, 13). El gusto planetario se ha *macdonalizado* bajo su influjo³, pero es mucho decir que el sabor medio del espectador está corrupto; al cine europeo y —no se detenga mi ordenador— argentino, no les importa. El sacro horror a filmar *alla* americana se traduce en negar los fines ínsitos de toda factura artística, o sea, *llegar* a la gente. Los docentes de nuestras escuelas de cine educan a sus pupilos en la cinefilia minoritaria, la adoración de los premios por jurados, igual de cinefilicos, y a estrenarlos para cinéfilos, obviamente los otros estudiantes de cine.

Después de las vanguardias, se sabe que cualquier cosa puede ser arte pero es la *auctoritas* del experto la que incienza y catequiza. *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2008) se burla con descaro: no vemos las pinturas que Alberto Laiseca, un anciano postrado y senil, garrapatea y suscitan la admiración de los críticos, además presos de una impostura, porque el enfermero del viejo, un ágrafo artístico, finge ser el autor—doble estafa: la intencionada y en el fondo inocente del joven embaucador y la inconsciente y a un tiempo pervertida de los expertos y su *everything goes* contemporáneo. Lo que George Dickie llama *artworld*, o el mundo institucional del arte y sus admisiones consensuadas. Se han escrito desmesuras para *Honor de caballería*, sopor de Albert Serra (2006) que disparó estampidas e insultos en el Festival de Cine de Mar del Plata, y hasta impugnaciones a *Citizen Kane* de Welles porque repite incansablemente el granangular, y hay quien se baña en las burbujas metafísicas de *Avatar* de James Cameron. Larry Gross aseveró que *Khrustalyov, My car!* de Aleksei German (1998) “es demasiado larga, repetitiva, con un lenguaje crudo y un humor vulgar, horriblemente violenta y a veces casi incomprendible (y) una de las pocas obras maestras del cine mundial realizadas en los últimos cuarenta años”⁴. Sin ruborizarse, en el mismo período defenestró al film y lo alzó a las cimas estelares. Un espectador quedaría desconcertado ante un comentario tan esquizo. Por suerte están los cinéfilos.

Habría un cuarto renglón, el del *observador*, no otra cosa sino el historiador y el filósofo del cine. Es quien logra, o intenta, reunir las virtudes de los otros tres, y hace ejercicio objetivo de la comparación y la diacronía, emparentando y divorciando autores, o ve más allá, donde el cine deviene un arte de pensamiento. No está arriba de los tres, se instala *al lado*, porque se nutre de todos, y alternativamente puede advertir, criticar y admirarse, pero sobre todo reflexiona. Fluctuante, indeterminado, cuenta al espectador del presente cómo sucedió el portento de su situación de tal; qué puede hallar, si se esfuerza, detrás del encuadre, siempre personal y arbitrario, del mundo elegido por el cineasta. Se detiene en su estética, pero la combina con las ciencias, y se atavía de psicólogo, sociólogo, politólogo, previamente informado sobre el tamaño del traje que le cabe de esas disciplinas. Sostiene que el cine es antes que nada una manera de ver el universo, y como llega al final —por eso Canudo lo enumeró *séptimo* arte— suma y orquesta los anteriores, y se baña en los afluentes de muchos ríos epistemológicos. El observador medita donde el crítico aconseja, el cinéfilo denuesta y el espectador aplaude. El caso paradigma es Gilles Deleuze, que acusado de haber malos libros de cine como *La imagen tiempo* y *La imagen movimiento* se defendió aclarando que se trataba de ensayos filosóficos. Los primeros cineastas, obligados a expresarse acerca de un arte nuevo, y asimismo crearlo, fueron observadores: Eisenstein, Epstein, Delluc, Clair, Cocteau, hicieron arte reflejo o autorreferente, y su dimensión se elongó hasta mirarla al espejo. Más que nada, el observador se interesa por la verdad ínsita en el texto filmico, encima de sus apuntes puramente calistográficos —o sea, la belleza audiovisual— en busca de la cosmovisión del artista, o como poco, la realidad humana, es decir, histórico-social según la ve el cine, en su estatus de ciencia del sentimiento, aunque suene un oxímoron. Nos referimos a la distinción entre un contenido de verdad (*Warheitsgehalt*) y su mero contenido fáctico (*Sachgehalt*). El objeto de la crítica filosófica, dice Benjamin, consiste en convertir los *contenidos de verdad*, de carácter filosófico, en *contenidos factuales*, de carácter histórico, fundamento de toda obra significativa. La obra en sí es una *ruina* que el criticismo del observador puede redimir de la destructividad del tiempo en sus iluminaciones liberadoras, como un pergamino sobre el cual se ha superpuesto el palimpsesto de una segunda escritura que hurgará en el valor sociológico de estos *productos artísticos*, mejor que obras de arte.⁵

Categorías, en definitiva, con las cuales convivimos y tornan más ancha la videosfera en cuyas aguas navega este arte de nuestros siglos, llamado cine. Diría Juan Antonio Bardem, esa rara pericia de mostrar la vida de hombres y mujeres en términos de luz.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE. 14° reimpresión.
- Benjamin, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- (2003). *La era de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ítaca.
- Carnevale, Jorge (1993). *Así se mira el cine hoy*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Chateau, Dominique (2012). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue.
- Delgado, Manuel (2008). Prólogo a Roch, Edmon : *Películas clave del cine bélico*. Barcelona: Robinbook, 11-5.
- Gross, Larry: “Khrustalyov, my car!” En *Alamo Drafthouse Cinema*, www.drafthouse.com/show/khrustalyov-my-car. Captura: 2/6/2018.
- Huntington, Samuel (2001). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós. 4ª reimpresión.
- Vilar, Gerard (2010): “Walter Benjamin, una Estética de la Redención”. En Bozal, Valeriano (editor): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, vol. 2, 202-207.
- Vilar, Gerard (2010): “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En Bozal, Valeriano (editor): *Historia de las ideas estéticas*. Ob. cit., vol. 2, 208-212.

¹ “El gusto por el cine no es el gusto del cine, es decir, el fenómeno que ejerce la facultad del gusto sobre el cine”, aclara Chateau. Para Benjamin el espectador puede ser un experto, “un examinador distraído”: “el cine hace retroceder el valor de culto por el hecho de que pone al público en actitud examinante; también porque (ésta) no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección” (2003: 94-5). El espectador, agrega Chateau, “será una especie de dulce cinéfilo, un loco lindo, a diferencia del cinéfilo coleccionista o conocedor, que a menudo consideramos fanáticos” (2012: 178-9).

² “El espectador no tiene moral. Se enamora del bueno, del malo, del noble, de la perversa, del corrupto, si son lo suficientemente atractivos. Quiere viajar, quiere creer que, por un rato, él también puede participar y hasta ser protagonista de historia supremas, irrepetibles. ¿Qué es ante todo? Un mirón, un *voyeur* que se mete (y compromete) en historias ajenas. Por un par de horas será otro—D’Artagnan, Luis de Baviera, Rasputín, Cleopatra o Rambo—, alguien que es más temerario que él, o más seductor o más cruel.... Por un acto volitivo, aparentemente sin presiones, decidimos salir de casa, viajar una considerable distancia, comprar una entrada e ingresar a una determinada sala en la que va a tener lugar un ritual que es el mismo de tantas veces y sin embargo aparece como flamante y único. Vamos a ver algo extraño y tremendo y maravilloso. El *cine*” (Carnevale 1993, 16).

³ El término lo inaugura George Ritzer en su libro de 1998 *The MacDonaldisation Thesis*. Se refiere a un gusto promedio universal que al igualar el producto irresistiblemente exitoso, iguala al público/consumidor y genera imitadores. “Puede que la esencia del capitalismo no sea tanto maximizar la explotación de los trabajadores como maximizar el consumo”. Citado por Bauman, 213: 230. Es fruto también de su hegemonización comercial, por supuesto, pero no alcanza para explicar que “de las cien películas más vistas en todo el mundo en 1993 ochenta y ocho eran norteamericanas”, y sí alcanza para comprender que “dos organizaciones estadounidenses y dos europeas dominan la recopilación y distribución de noticias a escala planetaria” (Huntington, 2001: 51).

⁴ "Overlong, repetitious, often crude in language and humor, horrifically violent and at times almost incomprehensible. Also one of the few indisputable masterpieces of world cinema completed in the last 40 years". Larry Gross, crítico de la *Film Society Lincoln Center*. En *Alamo Drafthouse Cinema*, www.drafthouse.com/show/khrustal'yov-my-car.

⁵ “La tarea de la crítica es el cumplimiento de la obra”, recita Benjamin. Y Adorno: “Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje” (2004, 208) que “se conoce como constitutivo donde falta: ninguna obra de arte se revela a la consideración y al pensamiento sin restos” (Vilar 2010: 210); no hay que disolver el enigma, “sino sólo descifrar su configuración, y ésta es la tarea de la filosofía del arte” (Vilar *idem*: 210). Los términos *Warheits gehalt* y *Sach gehalt* los utiliza Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1990).

Cinema e Literatura uma análise comparativa:

Relendo “Iracemas”

DIAS FILHO, Cláudio Aurélio Leal – Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT)

claudiodias47@gmail.com

LEITE, Mario César Silva - Universidade Federal de Mato Grosso(UFMT)

LERIA, Andreza Moraes Branco - Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT)

Este artigo tem o objetivo de buscar pontos comuns a partir do discurso que se constrói, entre o livro *Iracema* (1865), de José de Alencar e o filme *Iracema*, uma transa amazônica (1981) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Ambos constroem narrativas que fazem alusão a processos de colonizações, ora do Brasil ora da Amazônia, a partir de personagens indígenas e brancos. Mas como essas narrativas dialogam após um intervalo de 116 anos? A narrativa se reconstrói a partir da mesma ideia colonização; ou melhor de ocupação e civilização do espaço inóspito e selvagem ainda desconhecido.

O filme *Iracema - Uma Transa Amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzk e Orlando Senna (1981), tem como tema central o processo de ocupação pelo qual a Amazônia passava nos anos 70. O roteiro mescla ficção e depoimentos de populares que estavam vivendo aquele momento histórico. Durante o processo de produção da película, utilizou-se a própria região como cenário.

A região amazônica carrega a visão mítica e romantizada de uma “terra selvagem”. A visão idílica de Eldorado permeou a imaginação dos Europeus que por ali chegaram, ainda no século XV. Curiosamente, o nome da região teve origem no mito das amazonas, mulheres guerreiras da antiguidade clássica. As histórias sobre essa visão mítica se proliferaram rapidamente pelos mais variados homens que chegaram à América. Conforme afirma Holanda (2000, p. 37), “Outras tropas exploraram sucessivamente a região, e posto que nunca tivessem encontrado as mulheres sem homens, atribuíram, contudo, a uma península e a um extenso território contíguo o nome que estes ainda hoje preservam.”.

A respeito da construção desse mito da Amazônia selvagem e isolada, Gruzinski afirma: “Escritores, poetas, cineastas não pararam de explorar esses clichês para transformá-los em sonhos destinados a um público cada vez mais ávido de mundos primitivos e perenidade; Hollywood e os meios de comunicação, exibindo um humanismo de circunstância, se substituíram a eles com o sucesso que se conhece. (GRUZINSKI, 1999, p. 32).

Porém, em *Iracema*, observamos o oposto a esses clichês. Os roteiristas e os diretores optaram por mostrar uma história em que os conflitos e a quebra dos idealismos sobre a Amazônia estão presentes em uma área permeada pela miscigenação e o hibridismo, que transita entre o arcaico e o moderno. Os processos de miscigenação da Amazônia, entre as populações ameríndias e européias, ocorrem desde o final do século XVI, em experiências que marcaram profundamente o modo de viver da região. Decorridos cinco séculos do início dessa colonização, o processo ainda não está concluído, mas as marcas do mundo ocidental estão presentes nas localidades mais diversas da região; seja nas grandes cidades ou nos pequenos vilarejos. Segundo Gruzinski, “é inegável que zonas cada vez mais extensas sofrem uma série de influências, penetrações que repercutem até o mais profundo da floresta”. (1999, p. 34).

O enredo do filme se desenvolve a partir do encontro entre uma nortista cabocla, recém saída das áreas ribeirinhas, com um branco sulista, que está no norte em busca de dinheiro. Esse é o motivo gerador dos conflitos e da história que transcorre pela rodovia Transamazônica. O filme é um marco na história do cinema brasileiro, pois se propõe a trabalhar com um gênero híbrido de “documentário-ficção” ou “docdrama”; assim, fundem-se o roteiro fechado de uma ficção e as falas abertas e imprevisíveis de um documentário; misturando atores profissionais e não profissionais; não atores e a população, que é muitas vezes entrevistada ou provocada por um debate sobre sua realidade social. Durante o filme, fica o questionamento para o espectador sobre onde começa e termina a ficção. A indefinição do gênero, proposta do filme, contribuiu e está presente no fazer cinematográfico contemporâneo. Soma-se a esse fator, a formação da sua equipe, na qual há uma mistura e parceria entre profissionais do Brasil e da Alemanha.

No início do filme, com a tela preta, ouvimos o som de um motor que vai ficando mais forte. Quando aparece a primeira imagem, nos deparamos com um cenário

da floresta amazônica e um rio, sem o menor sinal de industrialização, causando um contraste entre o som e a imagem. Esse recurso causa um estranhamento no espectador,

pois o “moderno”, representado pelo som do motor, e o “selvagem”, representado pela imagem da densa floresta, se encontram, envolvendo os sentidos da audição e da visão. Nesse momento do filme, a cor verde prevalece nas imagens, mas sempre contrastando com o som, que passa a ser acrescido de um rádio trazendo notícias externas ao cenário que se vê.

Essa abertura, explica de onde vem a personagem Iracema que aparece no barco e, depois, tomando banho no rio, mas ainda sem ter a fala. Iracema sai das matas virgens em um barco que a leva para a cidade. Nessa parte, temos o reforço da imagem idílica da Amazônia, que logo mais será “quebrada” ou contrastada com a da cidade e, depois, com o desmatamento às margens da rodovia Transamazônica. Nesse primeiro momento, o filme repete propositalmente clichês que a história, a literatura e o cinema construíram das terras virgens. Conforme afirmam Stam e Shoart: “A 'missão civilizatória' europeia muitas vezes entrelaçou narrativas opostas ainda que relacionadas, a respeito da penetração ocidental em sedutoras paisagens virginais e de resistência à natureza libidinoso” (2011, p. 206). A contextualização da personagem saindo desse cenário é fundamental para criar o choque que irá proporcionar o encontro com os antagonistas, o motorista Tião Brasil Grande, a cidade, o progresso, a estrada. Para fazer esse jogo, o filme trabalha aspectos que fazem parte da narrativa colonial que Stam e Shoart definem:

Se a ideia da “virgindade” enfatiza por um lado, a disponibilidade e a prontidão da terra para ser fecundada através da penetração, o aspecto libidinoso evoca a necessidade de uma operação de policiamento. O discurso colonialista oscila entre esses dois tropos dominantes, apresentando o colonizado ora como um ignorante feliz, puro, receptivo, ora como um selvagem, histérico, caótico e completamente fora de controle, que necessita de tutela legal. (STAM; SHOART, 2006, p. 211.)

Cabe à primeira parte do filme, introduzir o aspecto das terras virgens e da própria virgem representada pela inocência de Iracema brincando no rio, vestindo chita e com cara de menina. A metáfora da virgem tímida e a noção da feminilidade libidinoso estão interligadas. Essa “terra de ninguém”, ou mata selvagem, pode ser caracterizada como resistente, rude e violenta, um país de paisagens silvestres à espera

de um colonizador. [...] O discurso da natureza virginal e libidinosa, semelhante à dicotomia madona/prostituta, opera no mesmo patamar. (STAM; SHOART 2006, p. 211).

Essa natureza a ser deflorada já está anunciada nos créditos do início do filme, quando é anunciado o nome da película e da personagem: *Iracema - Uma Transa Amazônica*. Os autores fazem um trocadilho com o nome da estrada, que está sendo construída pela ditadura, e a penetração referente à transa sexual ou também à transa comercial.

Nesse sentido, o título do filme faz referência à sexualidade e, depois, apresenta as suas personagens virgens – Iracema e a própria floresta Amazônica – ambas prestes a serem violentadas; a primeira, por Tião Brasil Grande e a segunda, pela ditadura militar. Os nomes dos personagens reforçam essa perspectiva sexual. Tião Brasil Grande está ligado diretamente ao lema da ditadura; por outro lado, o adjetivo grande é uma referência à imagem sexualizada de Tião, como um conquistador de mulheres que coleciona relacionamentos sexuais. Suas conquistas estão representadas por adesivos no para-brisa de seu caminhão.

A temática sexual atravessa o filme, dialogando com a vulgaridade, a agressividade, a canalhice do Cinema Marginal e próprio título fazendo referência ao ato sexual. O movimento virgem/prostituta, pelo qual passa a personagem Iracema, será completado na segunda parte do filme, na qual, temos a cidade como cenário.

Inicialmente, o filme reforça um ideário de Amazônia e de novo mundo, dialogando com outras referências de narrativa colonial para, em seguida, desconstruí-lo, e se não consegue por completo, ao menos o problematiza. Até desembarcar, a personagem não tem uma fala, reforçando um ar bucólico desse sertão silencioso e indolente. O barco segue pelo rio e antes de desembarcar em Belém, aparecem palafitas, umas próximas as outras.

Essa é, sem dúvida, uma “paisagem”, até aquele momento, pouco fora tratada pelo cinema nacional que contrastava com a sequência anterior de uma floresta virgem e intocada. A cidade só será nominada depois de transcorrida meia hora de filme. Na descrição do ambiente urbano, a câmera reforça o tom documental, trazendo o espectador para dentro do porto de Belém; utilizando planos fechados nos rostos das pessoas que por ali tomam banho, comem, compram peixe ou simplesmente observam a

própria câmera. Os diretores descrevem o ambiente com uma população mestiça, a fisionomia daquela população é um dado importante para a construção da narrativa fílmica.

A partir da chegada de Iracema na cidade de Belém do Pará, a fotografia da película passa da presença constante do verde da floresta, para o cinza da cidade. Um grupo numeroso de pessoas é mostrado no mercado e porto da cidade. Para Gruzinski, Belém é uma ambiguidade: “Com seus dois milhões de habitantes, Belém a capital da Amazônia ocidental, é uma mistura de cidade colonial [...] e de modernidade caótica cercada de favelas”. (1999, p. 25). Essa ambiguidade a que Gruzinski se refere pode ser observada nas imagens de Bodanzky: as palafitas, casas antigas, feiras, portos, população mestiça, rio, asfalto, entre outros. Parece-nos que tudo cabe na Belém que recebe Iracema.

A apresentação do personagem, Tião Brasil Grande, ao espectador, que é construído por meio do estereótipo de um gaúcho presente na região norte do país. O filme reforça o estereótipo do colonizador, pioneiro que encontra referências na literatura e no imaginário. Pelas falas de Tião, é construído um personagem superficial, sem profundidade psicológica e preocupado com o lucro a qualquer custo, reproduzindo clichês liberais e da ditadura para se justificar.

O encontro entre um caminhoneiro sulista, com um forte discurso nacionalista e, ao mesmo tempo liberal com a nortista Iracema recém saída de uma comunidade ribeirinha é o mote para estrutura narrativa do filme, essa dupla de personagens conflitantes que viajam juntos é também característica dos filmes de estrada (Road Movie).

Os nomes dos personagens nos abrem caminhos para leituras do filme, Paulo César Peréio encarna, de forma irônica um personagem em prol da ditadura, o Tião Brasil Grande. Ele modifica seu sobrenome (Silva) para “Brasil Grande”, personagem que vai ver prosperidade em meio a cenários de terra devastada. Possui a mesma concepção colonizadora do governo, pois quer levar a modernidade para a Amazônia; encarna esses ideais nas suas ações, falas e também carrega em seu pseudônimo um dos lemas publicitários criados pela AERP e divulgados pela ditadura do “Brasil Grande”, que tinha como um dos símbolos de maior prestígio tanto econômico como político, a

construção da rodovia Transamazônica. Já Iracema não tem sobrenome, como se não tivesse origem.

O diálogo entre as narrativas se constroem, por meio do imaginário da literatura nacional, que faz referência à índia Iracema de José de Alencar que, conhecida como a virgem dos lábios de mel e descrita de maneira idealizada e também sexualizada, tem um forte compromisso identitário com sua comunidade,

“Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mas rápida que a corsa selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.”

E conseqüentemente, com o ideário proposto pelo Romantismo, uma vez que este propunha a construção de uma identidade nacional tendo o indígena como símbolo desse projeto, assim como a exaltação da natureza, como visto na descrição da personagem que articula o diálogo entre as duas obras em questão, entre outros elementos; enquanto a personagem homônima da película vive em um espaço/tempo deslocado de uma comunidade indígena, no qual nem ao menos se identifica como tal, mesmo que suas características físicas sejam inegáveis. Se as duas se deslocam do sertão rumo ao litoral, uma tem sua origem étnica bem definida (Tabajara), a outra sai de uma misteriosa floresta com práticas culturais mestiças que nos impossibilitam de dizer qual grupo étnico Iracema pertence. A Iracema de José de Alencar, que tinha a nobre missão de guardar o segredo da jurema, uma espécie de metáfora de resistência à ocupação europeia, rende-se ao seu inimigo, por deixar-se envolver emocionalmente apaixonando-se, traindo e abandonando seu povo e, conseqüentemente, deixando-se subjugar pelo europeu que agora aliava-se a tribo inimiga, os Potiguaras. Esta mesma Iracema, de Alencar, ganha um papel ainda mais importante na narrativa, uma vez que torna-se responsável pela criação do povo brasileiro, pois traz em seu ventre um filho chamado Moacir, “filho da dor”, símbolo dessa mistura entre índio e branco, representando, também, um processo que não foi pacífico, causando a morte de grande parte do seu povo, os Tabajara. A estrutura narrativa nos permite uma aproximação das “Iracemas”, mas também seu distanciamento pelo tempo e espaço. Como um discurso

“não dito” a Iracema de Alencar aparece no filme: “Não havia entre nós a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa personagem de José de Alencar. Iracema era, assim como Nazaré, um nome muito comum entre as moças da região”. (MATTOS, 2006, p.160).

O diálogo negado com a obra de Alencar é polêmico, pois Iracema faz parte do mito de fundação do Brasil, carregando toda uma carga simbólica para a personagem e, conseqüentemente, para o filme. O impacto e as várias leituras feitas pelo filme seriam totalmente diferentes se a personagem fosse chamada de Nazaré, que é o nome da santa celebrada na festa do Círio. Essa mudança no nome da protagonista acarretaria na mudança do título do filme para “Nazaré - Uma Transa Amazônica”, o que seria uma blasfêmia para a população da região.

Bodanzky, como criador do argumento do filme, nega essa influência de Alencar. No entanto, na biografia de Orlando Senna que também assina o roteiro e é co-diretor do filme, é apontada a relação consciente com a Iracema do romantismo brasileiro. Senna narra a viagem de pesquisa com Bodanzky pela Trans Amazônia:

Uma noite, em um dos muitos hotéis de péssima qualidade que utilizávamos, nos últimos dias da pesquisa, as decisões básicas sobre o filme foram tomadas, incluindo o título. Jorge já pensava em Iracema como nome da personagem, devido ao grande número de mulheres com esse nome em Belém, incluindo várias prostitutas, e a ligação com o romance de José de Alencar, no sentido da relação do conquistador e da conquistada e vice-versa. Naquela noite também ficou decidido que o nome da personagem seria o título do filme. Além desses motivos, me estimulava o fato de Iracema ser um anagrama de América. (LEAL, 2008, p. 213).

Senna confirma parte do que é narrado por Bodanzky, que atribui o nome da personagem a sua usualidade. No entanto, acrescenta a influência, pelo menos para Senna, da personagem de Alencar e também por Iracema ser um anagrama de América. Senna, como roteirista do filme, autoriza essa relação e possibilidade de interpretação. Oportunizando a contraposição de experiências de mestiçagens e de encontros e conflitos culturais presentes nas duas narrativas.

A estrada está dentro do filme como o distanciamento da modernidade e civilidade representada pela cidade de Belém. Mesmo que na cidade a modernização seja incompleta, o distanciamento de Belém marca também um distanciamento da civilização local que possibilitou o encontro de Tião com Iracema. A estrada é tida como um local da passagem e de não pertencimento, ainda que os personagens estejam

adentrando na Amazônia, tida como profunda. Na estrada, Iracema não reconhece a selva da qual saiu, e uma outra Amazônia se apresenta à beira da Transamazônica em construção. Em um primeiro momento, o filme não localiza e denomina aquela estrada que começa de asfalto para logo se desfazer em poeira.

Tião segue com Iracema em viagem pela estrada; as cores que passam a prevalecer no filme são os tons alaranjados das estradas de terra e do fogo das queimadas. A relação entre os personagens não é harmônica, mas, sim, conflituosa e ambígua; com provocações que remetem ao encontro entre o norte e o sul do país que, bem ou mal sucedidos, dão resultados a novas fusões.

Esses processos de encontros com outras culturas resultam em novas práticas culturais que, longe de serem harmônicas, são muitas vezes de embates e choques. A tensão do filme aumenta a partir do momento em que os dois seguem pela rodovia Transamazônica. As diferenças vão se intensificando, assim como o cenário de destruição da floresta. Longos planos sequenciais de queimadas são feitos, usando a boleia do caminhão como *traveling*, cortes de árvores, disputa por terra, trabalho escravo, criam o cenário de terra arrasada que o filme traz nessa terceira e última parte. No enredo, é perceptível a desvantagem que Iracema está em relação a Tião. Realçada também pelo fato do ator que representa Tião ser um ator profissional. Paulo César Peréio era considerado, naquele momento, um dos grandes nomes da dramaturgia nacional, enquanto a atriz que representa Iracema é uma menina de 15 anos, que morava na cidade de Belém e nunca tinha visto um filme no cinema e nem imaginava como era atuar em um filme.

No relato de Senna, (LEAL,2008) é explicitada a questão de cor da pele e mestiçagem da personagem, como um dos critérios para a escolha da atriz que interpretaria Iracema. Assim como o fenótipo branco do ator Peréio também se encaixaria no estereótipo do sulista brasileiro, contrapondo-se ao estereótipo da nortista cabocla de Edna de Cássia, uma nativa sem experiência de cinema.

Para Ismail Xavier (2004,p 83-84) a própria experiência cinematográfica, já desvelaria a relação de desigualdade que o filme quer denunciar. O convite para entrar no jogo de cena, contracenando com um ator profissional, traz uma metáfora da própria situação da população da Amazônia, que é obrigada a entrar no projeto do governo de

modernização conservadora para a região. A posição de pupila perante o tutor refere-se mais do que a personagem Iracema, passando também para a atriz Edna de Cássia.

O grau de dependência e de inferioridade estaria na personagem amazônica que, pouco a pouco, durante o filme vai tentando reverter a situação, mas acaba sendo abandonada e obrigada a descer do caminhão de Tião. Nesse jogo, onde as regras foram dadas por uma equipe formada por especialistas tanto da área de cinema como a de teatro, Edna de Cássia levaria desvantagem.

Não estamos diante de um elenco homogêneo e essa discrepância e estranhamento causado pela atuação compõe o efeito de distanciamento em que o espectador é chamado a participar. Fatores como, um ator que tem uma postura contra a ditadura interpretando um papel de um personagem que é nacionalista e pró-ditadura; cenas em que os “figurantes” olham para câmera com curiosidade; equipamentos a mostra; uma atriz que nunca tinha visto um filme; impossibilitam um efeito de envolvimento meramente emocional com o filme remetendo a uma posição de reflexão e indagação.

Esse efeito proporcionado por meio da encenação de Edna de Cássia corrobora, mas que também reafirma um posicionamento de inferioridade daquela população perante o forasteiro do sul. Assim, é desconstruído o mito da democracia racial de convivência pacífica e harmônica difundido pelas agências publicitárias da ditadura, apontando para a inviabilidade da forma colonial como estava ocorrendo naquele encontro. Iracema passa a perambular pela Transamazônica sem destino, vivendo de biscate e à margem da sociedade, em situações de riscos em meio à violência policial e ao trabalho escravo.

Quando a personagem Iracema é abandonada por Tião Brasil Grande em um bordel na beira da Transamazônica, está vestida com um short com estampas da Coca-Cola, o que contrasta com seus traços indígenas e pela distância e aparente isolamento do local.

Iracema: De Alencar A Bodanzky

Na literatura nacional, ficou imortalizada a Iracema de José de Alencar. Na obra prevalece uma visão da mestiçagem entre brancos e índios, que apesar dos percalços,

acaba gerando um filho. Alencar cria e reafirma o mito fundante do país, na mistura entre o índio e o branco. Na *Iracema* de Bodanzky e Senna, o relacionamento não resulta uma gestação como fruto, e apresenta uma imagem mais pessimista desse encontro. A *Iracema* do romantismo estava fortemente ligada à natureza e reforçava os ideais nacionalistas presentes na literatura brasileira, principalmente no indianismo nativista.

A ditadura, por sua vez, atribui também em seu discurso esse valor nacional às grandezas da Amazônia, mas ao mesmo tempo, dentro de um projeto de modernização conservadora. O discurso oficial ressaltava a necessidade de transformação do meio ambiente amazônico que levaria desenvolvimento e progresso para o país.

A *Iracema* de Bodanzky e Senna se apresenta justamente enquanto um contra ponto a exaltação nacional dos militares a natureza. Ao demonstrar que essa mesma natureza da Amazônia estava sendo destruída nos aspectos econômico, social e cultural. A *Iracema* dos anos de 1970 vai se distanciando cada vez mais da natureza e das práticas extrativistas presentes no início do filme e do ideal romântico.

A relação entre a *Iracema* de Alencar e a *Iracema* de Bodanzky /Senna é antagonica, enquanto no livro são diluídos os conflitos entre colonizador e colonizado no segundo prevalecem os embates. Como destaca o crítico literário e pesquisador da literatura brasileira Alfredo Bosi: “Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII Alencar submete os polos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais.” (BOSI, 1995, p.180). O filme faz o movimento oposto ao do livro e potencializa as contradição ironizando o discurso nacionalista e da democracia racial, desconstruindo a narrativa de Alencar que encontra forte ressonância no projeto de publicidade da ditadura militar. A *Iracema*/ América teve sua virgindade usurpada duas vezes e em momentos históricos diferentes, contudo de acordo com os projetos nacionais de colonização o “consentimento” foi unanime, tanto pelos românticos, que foram capazes de tudo pela implantação de seu projeto de construção de identidade nacional, como pelos militares que não poderiam deixar que algo fugisse ao seu controle dentro do território nacional.

Referências Bibliográficas:

- ALENCAR, José. Iracema. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo. Cia das Letras, 1995.
- GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Trad., Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- HOLANDA, Sergio Buarque. Visão do Paraíso. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- LEAL, Hermes; Orlando Senna: O homem de montanha. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanzky – O homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- XAVIER, Ismail. Iracema o Cinema Verdade Vai ao Teatro. In revista Devires Cinema e Humanidades. Vol. 2 N. 1 Belo Horizonte, 2004.

Filmografia

- Era Uma Vez Iracema. Direção Jorge Bodanzky, VF Filmes, 2005.
- Iracema, uma Transa amazônica. Direção Jorge Bodanzky e Orlando Senna: Stopfilms, 1974. (85 min.), Cor.

El cine fuera del cine de Greenaway y su vinculación con los avances de las tecnologías digitales.

Fabián Francisco Flores
GIRAT-Facultad de Arte/UNICEN
fabianfloresar@yahoo.com.ar

Greenaway al igual que Eisenstein sostiene que “el cine tiene que ser pensado como la etapa contemporánea de la pintura”, entiende que entre ambos mecanismos hay muchas semejanzas, principalmente en la forma de utilizar la luz artificial. Además, postula que “El cine nació a finales del siglo XVI con Caravaggio, Rembrandt, Rubens y Velázquez. En sus obras, ya estaban presentes todos y cada uno de los elementos cinematográficos, incluso el movimiento y casi el sonido.” (Galván, 2015)

La obra del artista multimedia Peter Greenaway tiene dos periodos bien marcados, una primera etapa de realización cinematográfica, que es donde comienza a definir y a establecer su estilo y lenguaje cinematográfico, con filmes emblemáticos; y una segunda etapa más vinculado a las tecnologías digitales y a la experimentación donde su producción se extiende a grandes instalaciones, curadurías y exposiciones lo que lo han transformado en un artista único e integral.

En algunas de sus películas como por ejemplo **ZOO, una zeta y dos ceros** y **El vientre del arquitecto** pueden encontrarse influencias de la pintura renacentista y barroca, en sus encuadres y en la composición de los mismos, en sus temáticas y en sus decorados.

Desde 1989, el año en que Tim Berners-Lee inventó la World Wide Web, el arte contemporáneo parece alejarse de lo digital y lo virtual, adoptando formatos en desuso como la performance art, pintura sobre lienzo, película analógica, escultura de ensamblaje, entre otras. Pero esto es solo en apariencia porque cada vez más el arte contemporáneo desde su operatividad está vinculado con la revolución tecnológica.

“Llama la atención que tan poco de esto parezca abordar la forma en que las formas y los lenguajes de los nuevos medios han alterado nuestra relación con la percepción, historia, idioma y relaciones sociales”. (Bishop, 2012)

Para Bishop lo digital determina en un nivel profundo las decisiones artísticas de trabajar con determinados formatos y medios pero de todos modos es sistemáticamente negada por los artistas. Greenaway no solo no lo niega sino que está constantemente experimentando con las nuevas tecnologías y sostiene que la revolución digital, sobre todo la interactividad y la multimedia, permiten recrear el cine de una manera nueva. Al respecto el director gales dice “Si somos capaces de organizar el imaginario en múltiples capas y niveles de profundidad, en función de estas claves lograremos una nueva forma de experimentar el cine” (Maguregui, 2010), esto es usando todo el espacio que contiene la instalación como parte de la misma y haciendo partícipes activos a los espectadores.

En una larga lista de artistas como Manon de Boer, Matthew Buckingham, Tacita Dean, Rodney Graham, Rosalind Nashashibi y Fiona Tan desde los años 90’s hubo una atracción por lo obsoleto, por “los viejos medios”. En el año 1997 se presentó el DVD esto le puso fecha de caducidad al VHS y sus equipamientos de producción y proyección, empezó a ser usado por una cuestión artística – estética pero el preferido fue y es el celuloide, de tecnología más antigua pero que frente a la imagen digital fría, dura y pulcra, cargada con exceso de detalle, la película nos da una sensación cálida e íntima. Peter Greenaway ha hecho y hace uso de todos los formatos y medios tecnológicos disponibles para configurar y planificar sus mega exposiciones, desde el punto de vista estético - artístico y desde las infraestructuras posibles.

Para Claire Bishop el arte de la instalación se diferencia de los medios tradicionales (pintura, fotografía, video) en que está dirigido al espectador como una presencia en el espacio, es un observador que se adentra físicamente en la obra para experimentarla. El artista usa las instalaciones donde se sitúa la instalación como una situación única en la que se adentra el espectador.

Para el director del Reino Unido cada puesta en escena es única por qué, si bien cada presentación es precisa en su ejecución, depende de personas y tecnologías interactuando, lo que hace que las muestras sean diferentes cada vez que son montadas.

Para Bishop cada instalación también es única porque después de cada presentación la obra es desmontada, incluso a veces es destruida al terminar la exposición. Estos esquemas efímeros y sensibles hacen que la experiencia del espectador sea en primera persona. Los espectadores son interpelados por las instalaciones, las cuales son lo suficientemente grandes para adentrarse en ellas, motivo por el cual este tipo de exposiciones difieren en gran medida de las experiencias tradicionales de contemplar una pintura o una escultura.

Nicolás Bourriaud en sus primeros escritos sobre estética relacional hablaba sobre el deseo de los artistas de tener relaciones cara a cara contra la descorporeización de internet, lo físico y lo social contra lo virtual y lo representativo. El arte socialmente comprometido ha dado espacio a una reciprocidad intersubjetiva, a las acciones caseras y cotidianas con el fin de reforzar el vínculo social fragmentado por el espectáculo. “Las relaciones sociales actuales no están mediadas por imágenes monodireccionales (el pilar de la teoría de Guy Debord) sino a través de la pantalla interactiva, y las soluciones ofrecidas por el ‘arte útil’ y las colaboraciones del mundo real encajan a la perfección con los protocolos de la Web 2.0. 2002: Ambos despliegan un lenguaje de plataformas, colaboraciones, espectadores activados y ‘prosumidores’ que coproducen el contenido (en lugar de consumir pasivamente la información ideada para ellos.” (Bishop, 2012)

El arte contemporáneo no solo es reactivo a reconocer que depende de la revolución digital, sino que además la niega. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con la fotografía y el cine que rápidamente fueron adoptados en los años 20’s, como ocurrió también en los años 60’s y 70’s con la aparición del video, la explicación seguramente está en que el arte visual trabaja con imágenes y la relevancia de estos dispositivos es evidente. En cambio, lo digital es código, es lenguaje binario, si bien es un modelo lingüístico está totalmente alejado de la percepción humana.

Greenaway ha dicho que ‘el cine ha muerto’ por las limitaciones de la cámara, del encuadre y también por la proyección del film, en donde el espectador es pasivo y tiene un solo punto de vista. Él siempre trabajó sobre los límites del séptimo arte, además afirma que las experiencias en vivo no tienen límites y que las nuevas tecnologías permiten lo que llama ‘cine en tiempo real’, con lo que hay que pensar nuevas formas de configurar los espacios de proyección, la disposición de los objetos, como las pantallas

múltiples, y las personas, lo que establecerá nuevas relaciones entre la obra, el artista y los públicos. Estas experiencias tridimensionales permiten contar con distintos ángulos de visión, algo que las salas de cine tradicional no permiten y que nunca fueron siquiera considerados. De esta manera, los espectadores atraviesan una experiencia inédita, 'el cine en tiempo real', dada también por el hecho de que la obra siempre será diferente en cada puesta por ser presentada en vivo.

Jorge La Ferla sostiene que la forma de hacer cine ha muerto, la película fotosensible ha sido reemplazada por el digital, la máquina de cine hoy es enteramente digital y los procesos de edición y post-producción de sonido e imágenes se realizan completamente en computadoras. Si bien el cine sigue siendo cine, los contenidos gracias a “la convergencia del cine y el digital ofrecen espacios profundamente innovadores, proponiendo diversas formas expresivas y narrativas, así como una reflexión sobre cuestiones fundacionales del cine, y sus convergencias con el computador” (La Ferla, 2008). De esta unión entre lo analógico y lo digital surgieron contenidos experimentales con la aparición de los videoartistas con obras claves que se diferenciaban de los documentales clásicos y el realismo referencial, proponiendo un metadiscursos con otras posibilidades en la creación audiovisual. Hoy podemos hablar del audiovisual tecnológico que excede a los estudios del cine expandiéndose a estudios culturales, artísticos y de ciencias. En la década del '90 hubo distintas propuestas de realización de cine digital como el grupo Dogam en Dinamarca y Suecia, Ripstein en México, Spinner y Favio en Argentina, Greenaway en Gran Bretaña. En el año 2000 se sumaron artistas como Hofman en México y Sukurov en Rusia, los que registraron sus obras en cine digital y las proyectaron en 35 mm, lo que marcó un punto de inflexión en la historia del cine.

Algunos de los avances tecnológicos mencionados por La Ferla han permitido que Peter Greenaway pueda desarrollar sus proyectos de exposiciones, los que han ido ganando en complejidad a medida que la tecnología ha ido evolucionando.

Además de las obras cinematográficas pensadas para su posterior proyección en una sala, hubo artistas que dedicaron sus obras a otros espacios, como la finlandesa Eija Liisa Ahtila, la brasileña Rejane Cantoni y el australiano Jeffrey Shaw. Ellos dedicaron sus creaciones para ámbitos que trasciendan la pantalla tradicional, las pensaron como instalaciones destinadas para museos y teatros virtuales interactivos, estas obras requieren

otros espacios de percepción. Con el advenimiento de la computadora vieron la luz otras posibilidades en la creación de hábitats de contención de las obras, instalaciones o cavernas virtuales, como fueron los teatros figurativos, abstractos e interactivos. Las configuraciones de estos nuevos espacios requieren de nuevas construcciones de recintos y escenarios, lo que genera posibilidades expresivas, estéticas y hasta narrativas que deben ser enmarcadas en el campo del arte y no cercanos a la industria del espectáculo. Al respecto Greenaway dice que “Cine y arte están omnipresentes en nuestras vidas, y los objetos y las ideas no sólo salen de la pantalla sino que también regresan a ella. El desafío para los realizadores de hoy es desarrollar un cine plenamente arquitectónico, con un diseño espacial y de complementariedad de pantallas a diferentes escalas que configure verdaderas experiencias de hibridación” (Maguregui, 2010).

Gene Youngblood, experimentado y analizando con la tecnología digital y electrónica, introdujo el concepto de ‘cine expandido’ y lo popularizó en su libro **Expanded cinema** (1970), en el cual el autor señala que los cambios de la expansión tecnológica, incluido el cine, pueden producir cambios profundos en la percepción y la conciencia de los espectadores, y en el cine mismo. Peter Weibel fue otro artista que desarrolló el concepto en los años 70’s; el cine expandido tiene sus antecedentes en los años 50’s con el pop art y los happenings. Para los artistas de ésta época el arte no radicaba en crear un producto acabado sino en vivir la experiencia ‘in situ’, muchos cineastas comenzaron a considerar que las salas de proyección cinematográficas eran anticuadas. Postulaba que la cinematografía era un espacio para la experimentación y la creación, y que había que neutralizar la linealidad en la narrativa filmica. Comenzaron a proliferar eventos únicos con decorados y multiplicidad de imágenes proyectadas que generaban desconcierto en los espectadores. Este arte de los nuevos medios, que no es otra cosa que obras que se sirven de la tecnología de los medios para explorar nuevas posibilidades culturales, artísticas y estéticas de los mismos. De esta convergencia de ideas y experimentos en busca de crear una experiencia viva en el espectador surgió el concepto de ‘cine expandido’.

Peter Greenaway, sin mencionarlo retoma el concepto de ‘cine expandido’, valiéndose de los avances tecnológicos, produce mega obras en donde busca generar un espectador activo que viva la experiencia filmica con soportes técnicos distintos a los

tradicionales y cercanas a la performance mediante múltiples puntos de vista ya que el espectador puede moverse por el espacio y donde llega a ser parte de estas exposiciones. Todo esto trastoca los marcos institucionales del medio.

Para La Ferla el artista y el realizador deben operar las tecnologías en sus posibilidades extremas, en la búsqueda de un alto nivel de originalidad, a pesar de trabajar con un programa de software pre-configurado. “Este tema en la enseñanza del audiovisual, en los estudios cinematográficos, y en el campo de la creación multimedia, se convierte en un tema crucial pues nos lleva a pensar nuevas áreas en el manejo de estas máquinas semióticas”. (La Ferla, 2008)

Todas las etapas técnicas de realización de una obra cinematográfica digital, desde el registro hasta la post-producción de imagen y sonido, pasando por el almacenamiento de los materiales en crudo, transfers y soportes finales de exhibición, están regidos por procesamiento de datos binarios por lo tanto son factibles de ser modificados manipulándolos en búsquedas creativas tanto de imagen como de sonido.

Dijo Greenaway: “vivimos en la era de las pantallas, y no me refiero precisamente a la pantalla del cine tradicional, no hablo del único paralelogramo iluminado al final de la sala, sino de las múltiples pantallas omnipresentes en nuestra vida cotidiana: computadoras, laptops, celulares, dispositivos móviles de todo tipo, camcorders, televisión, plasmas en cientos de espacios compartidos, etc.” (Maguregui, 2010).

A partir de 2006 Greenaway comenzó con la realización de las muestras denominadas **Diez pinturas clásicas revisitadas**, en principio eran nueve las obras clásicas. Se trata de una serie de cortos en video digital, de exposiciones en gran escala, en las que pretende revisar las obras de grandes pintores clásicos pero termina siendo una ambiciosa puesta en escena donde hay constantes relecturas de la historia del arte europeo como si se tratara de un museo imaginario que constantemente reelabora dicha historia.

Las diez obras de Greenaway que forman parte de esta serie son: **La ronda de noche** (1642) de Rembrandt van Rijn, presentada en el año 2006, **La última cena** (1495-97) de Leonardo da Vinci, **Las bodas de Caná** (1563) de Paolo Veronese, **Los desposorios de la Virgen** (1504) de Rafael Sanzio, **El juicio final** (1541) de Miguel Ángel, **Las meninas** (1656) de Diego Velázquez, **Tarde de domingo en la Grande**

Jatte (1886) de Georges Seurat, **Los nenúfares** (1926) de Claude Monet, **Guernica** (1937) de Pablo Picasso y **Uno: número 31** (1950) de Jackson Pollock.

En el presente trabajo analizaré las representaciones de **La última cena** de Leonardo Da Vinci y **Las bodas de Caná** de Veronese en las que el artista vincula la pintura y el cine en tiempo real. (Ver Anexo Fotografías y Video:18)

En estas presentaciones Greenaway recrea el ambiente de los talleres renacentistas donde estaba el maestro secundado por asistentes y colaboradores. Greenaway se rodeó de pintores, artistas audiovisuales, productores, ingenieros de sonido, técnicos de iluminación y artistas que modelaron las pinturas en 3D. El artista gales se vale de la alta tecnología para desarrollar sus mega obras. Para **La última cena** convocó al reconocido copista Adam Lowe, quién es conocido como el maestro de la reproducción, y le encomendó una reconstrucción rigurosa de la pintura a ser proyectada. Greenaway sabe que el copista no se queda con el aspecto exterior de la obra sino que penetra en sus capas y fibras internas realizando una nueva obra que es sutilmente infiel.

Con las pinturas seleccionadas Greenaway hace una reinterpretación de las mismas apoyado en las más avanzadas técnicas digitales y las pone en diálogo con la pintura original. Trabaja con materiales de poco espesor para que el cuadro quede aplanado y proyecta el nuevo facsímil, a veces directamente sobre la obra original como hizo con **La última cena**, en el convento dominico de Santa Maria delle Grazie en Milán y en otras oportunidades, en diferentes contextos, como hizo con **Las bodas de Cana**. Ésta obra se encuentra en el Museo de Louvre desde 1798 y la instalación se representó por primera vez en el sitio donde estuvo originalmente, en el convento benedictino de San Giorgio Maggiore. Después de estas muestras inaugurales, estas instalaciones fueron presentadas en otros lugares del mundo como ocurrió en el Armory en Park Avenue de Nueva York, lugar donde se exponen obras de arte, escénicas o visuales, no convencionales o en el Congreso Arquine en el año 2013 en la ciudad de México, el autor presento una serie de cortometrajes con estas exposiciones.

Las obras difieren de las originales porque son producto de distintas intervenciones desde el reposicionamiento del cuadro hasta la disposición del espacio donde es presentada, con lo cual adquiere otras posibilidades expresivas, dimensiones

desconocidas pero pierden algo del aura original. Greenaway respetó las réplicas de las pinturas originales, las tangibles y las virtuales que se proyectaron sobre la gran cantidad de pantallas desplegadas en la muestra. Para lograr estos objetivos tuvo que trabajar en la corrección y dosificación, o sea la manipulación del color en forma técnica y artística. Para esto se definieron paletas de colores similares a las usadas por los autores originales. En las obras audiovisuales los criterios con que se definen estas paletas de colores son similares a las funciones lingüísticas. Así es que se pueden diferenciar tiempos verbales, presente, pasado o acciones paralelas; la rima, con la utilización del color como símbolo para identificar escenas con objetos, personajes, estados anímicos o emocionales; la cita, relacionar la escena con otras obras del cine o la pintura (clichés); el adjetivo, la modificación de los colores naturales para transmitir ciertos estados de ánimo relacionados con el clima (color del cielo, de la vegetación) con el color de la piel de los personajes o las estaciones del año. Estas consideraciones refieren a las producciones audiovisuales, las muestras de Peter Greenaway responden a esta lógica por lo tanto son aplicables los conceptos de la teoría del color. Esta nos dice que el color en si no existe, no es una característica del objeto, es más bien una apreciación subjetiva de los seres humanos. Podemos definirlo como una sensación que se produce en respuesta a la estimulación del ojo y de sus mecanismos nerviosos, por la energía luminosa de ciertas longitudes de onda. El color es la resultante de las diferencias de percepciones que recibe el ojo ante los estímulos de las distintas longitudes de onda, que componen el denominado espectro visible, longitudes de onda comprendidas entre los 400 y 700 nanómetros, fuera de estos límites no son percibidos por nuestra vista. “Más allá de la mera identificación o asociación, el color también se puede emplear para crear experiencias. El color puede llegar a ser la traducción visual de nuestros sentidos, o despertar éstos mediante la gama de colores utilizados. Podremos dar sensación de frío, de apetecible, de rugoso, de limpio...” (Clapissa, 2016).

A lo largo de la historia diferentes culturas le han dado un valor enigmático y/o mágico al color, la psicología, ha estudiado la influencia del mismo a través del comportamiento; el arte vive su día a día por medio de él, en general, existen diversas disciplinas y teorías que lo retoman como fuente directa de conocimiento y de expresión.

Eulalio Ferrer dice que el color tiene virtudes, significados e influencias, dependiendo del contexto en el que sea utilizado. El color es “un gran tema que no se deja asir fácilmente. Llevamos veinticinco siglos tratando de atrapar a la presa con conjeturas y teorías”. Ferrer (Ferrer, 1999:3), con la idea de que el color va más allá de cualquier tratado e interpretación, ya que el color *se vive* antes de ser entendido. A su vez, el mismo Ferrer señala: “Los colores son realidades físicas, perceptibles por la vista y perfectamente definibles como tales realidades físicas” (Ferrer, 1999:8), no obstante, la definición de color es todavía más plana y alejada de la carga simbólica que se le ha venido otorgando con el paso de los siglos.

Greenaway, busca crear un diálogo entre la pintura original y la réplica de la que resulte una especie de realidad aumentada, combinando los objetos reales con los virtuales, que permitan visualizar de un mejor modo las pinturas, no solo como objetos de arte sino también como elementos integrales del nuevo espacio que las contienen. Greenaway busca darle una ilusión de movimiento a la obra pictórica, vinculando la experiencia del cine con el arte pictórico, es una forma de revivir las emociones que despiertan las pinturas clásicas pero desde un lugar diferente, producto de la mixtura de la tradición con lo moderno en un juego de correspondencia y metamorfosis. Por otro lado busca encontrar una vinculación entre las nuevas tecnologías y lo que experimenta a nivel emocional el espectador, tratando de enriquecerla.

La exposición de **La última cena** presentada en el Armory de Nueva York en el año 2013, es una puesta en escena integral donde se conectan todas las artes como en una obra de arte total, abrumando al público con pantallas enormes, música litúrgica que se oye en altísimo volumen e imágenes ilusorias tridimensionales rodeadas por el lugar gigantesco e industrial del Armory.

Volviendo al concepto de ‘cine expandido’ y relacionándolo con los avances tecnológicos digitales podemos decir que el ordenador es como una pseudo máquina filmica expandida, la que nos da una amplia gama de posibilidades como son la interactividad producto de los display de pantallas, las pantallas táctiles, con lo que el espectador adquiere nuevos roles y además puede mutar de un rol a otro, de espectador a personaje o a interactor, lo que complejiza la construcción de espacios pictóricos, teatrales y filmicos.

Greenaway reúne historia, teoría, arte contemporáneo y tecnología, religión y laicismo, música, teatro y cine, arquitectura e instalación con una retórica verbal, espacial y visual, todo junto, mezclando lenguajes y tiempos diferentes.

Bishop dice los espectadores tienen la necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla, activa al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada). Esta activación es vista además como emancipatoria, ya que es análoga al compromiso del espectador con el mundo. Así pues, se plantea una relación transitiva entre “la condición de espectador activada” y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico. (Bishop, 2011)

La perspectiva renacentista, como dijo Erwin Panofsky en 1924, situaba al espectador en el centro del hipotético mundo representado en la pintura, esta se desplegaba en torno a él. En el siglo XX los artistas han intentado romper con este modelo, en los años sesenta y setenta, la teoría postestructuralista postula que cada persona “es un ser fragmentado, múltiple y descentrado, por deseos e inquietudes inconscientes, por una relación con el mundo interdependiente y diferencial, o por estructuras sociales preestablecidas. Como consecuencia, se considera que las múltiples perspectivas de las instalaciones han subvertido el modelo de perspectiva renacentista porque niegan al espectador ese sitio ideal desde el que contemplar la obra.” (Bishop, 2011)

Hay una doble ilusión arquitectónica o espacial, por un lado hay un primer espacio con pantallas y otro con un collage visual con paisajes italianos contemporáneos, con lo cual crea una introducción a las pinturas arquitectónicas de Leonardo Da Vinci y Paolo Veronese. A medida que el público ingresa, ve a un hombre semidesnudo que está bailando proyectado en una pantalla enorme. Luego está el espacio con las pantallas, como si fueran paredes, es allí donde comienza el prólogo.

En todas partes está ocurriendo algo, los espectadores abrumados por tamaño despliegue se mueven constantemente tratando de no perderse nada de lo que está pasando, imágenes y sonidos en simultáneo, es como si los sentidos humanos no fueran suficientes para apreciar la propuesta estética.

Estas experiencias de los espectadores de la obra de primera mano reivindican posturas de contenido político y filosófico, apoyadas en dos conceptos, la condición de espectador activada y la idea del sujeto descentrado. Dice Bishop: “Este argumento respalda el consenso ampliamente extendido entre académicos, artistas, comisarios y críticos del arte contemporáneo de que el descentrado de la subjetividad normativa (esto es, moderna) es hoy un hecho consumado.” (Bishop, 2008). La idea de que el espectador no tiene una posición privilegiada desde donde ver la obra sino múltiples puntos de vista, hace que el desplazamiento sea un hecho inherente a las relaciones internas de la obra. Al respecto la crítica Jean Fisher afirma con respecto a la obra **Empty Club** (1996) del artista mexicano Gabriel Orozco, que, puesto que los visitantes “no pueden ubicarse en un campo enteramente familiar”, “pierden las certezas y llegan a descentrarse” (Bishop, 2008). Ella hace una analogía entre el espectador de la obra y un observador políticamente correcto, como si la instalación de Orozco produjera en los espectadores una desorientación tal que se identificaran con una posición descentrada. En realidad el espectador de las instalaciones puede reconocerse como descentrado solo a partir de una posición de subjetividad centrada y racional; y a la vez “como un espectador distanciado, campo de la experiencia perceptiva”. (Bishop, 2008)

Las instalaciones ofrecen experiencias de centrado y descentrado, obras que necesariamente deben partir de una presencia centrada para poder tener la experiencia de descentrado, apuntando a que el sujeto que observa pueda experimentar la fragmentación de primera mano. Esta postura del espectador descentrado surgió como respuesta a la cultura del consumo en los años 70’s oponiéndose a que la obra de arte sea considerado una mercancía. “Esto se debe a que las instalaciones juegan con la ambigüedad entre dos tipos de sujeto: el espectador real que se adentra en la obra, y un modelo abstracto filosófico que se postula mediante el modo en que la obra estructura este encuentro.” (Bishop, 2008). Hay una contradicción aparente en el objetivo de las instalaciones de descentrar y centrar a la vez al espectador que es producto de la tensión entre el sujeto de la teoría postestructuralista, disperso y fragmentado, y sujeto observador autorreflexivo capaz de reconocer su propia fragmentación. Greenaway constantemente provoca a los espectadores mediante estímulos visuales y sonoros, y como en las instalaciones exige la presencia del espectador para someterlo a la experiencia del descentrado partiendo de una posición de observador centrado.

Al finalizar el prólogo se pasa a la siguiente sala para ver **La última cena** de Leonardo, la reproducción virtual exacta de la pintura se proyecta en un espacio similar a donde se encuentra la obra original en Milán. En el centro de la sala hay una mesa blanca con platos blancos, vasos, pan, pescado, iluminado puntualmente brillando en la oscuridad, ubicados bajo una perspectiva diferente. La mesa real, en sus tres dimensiones, aparece al frente y en forma perpendicular al cuadro de Leonardo, dando un sentido más profundo del espacio, y una rara oposición entre realidad e irrealdad. El juego asombroso de la luz sobre la reproducción de Leonardo descubre varios aspectos de la pintura, la fuente de iluminación, la atmósfera, la tonalidad, los colores, diversos énfasis en los retratos de cada uno de los doce discípulos, sus manos y gestos muy activos.

El director galés utiliza el factor temporal en la instalación de **La última cena** a través de la puesta de luces y la banda sonora. Sobre la réplica de la pintura proyecta un sistema de luces en forma de rejilla creando la ilusión de que esas luces entran por el ventanal, este es un recurso muy utilizado en la filmografía de Greenaway, es una forma de dividir la pantalla y a la vez fragmenta la imagen, haciendo hincapié en planos cercanos de Jesús y/o los apóstoles de la pintura. El espectador queda impactado ante el despliegue de luces, sonidos e imágenes proyectadas en alta definición que crean un espacio de una gran carga dramática.

“La réplica perfecta de Greenaway combinada con efectos de luz; cuestionan los límites entre las obras reales y su aspecto mágico, hechos artísticos (que también son ficciones) y este segundo grado de ficción, con intención o confusión involuntaria”. (La Red 21, 2013)

Por otra parte juega con las siluetas de los personajes, destacando luego solo las manos de los mismos, iluminando solo el fondo y sectorizando la luz en determinados sectores de la obra al compás de la música. En otro momento de la secuencia la luz se apaga y una imagen es proyectada dibujando el contorno de los personajes, luego nuevamente el efecto de luz en forma de rejilla pero la dirección es cenital moviéndose de tal forma que recorre todo el cuadro. Este efecto se repite pero si la primera vez la iluminación era cálida, rojiza, esta vez la luz es fría, azulada. Es como si la pintura cobrara vida, mixturando las imágenes proyectadas, los diferentes tipos y direcciones de las luces, los contrastes, las sombras, el claroscuro, es una fiesta escénica, técnica y artística. Al

final un haz de luz potente direccionada desde el fondo del cuadro y de atrás de Jesús ilumina toda la pintura proyectando rayos que generan un halo en torno de la figura principal.

Finalmente, los espectadores vuelven a la primera sala, en el epilogo cambia totalmente la iluminación, los sonidos desaparecen y hay una narración larga y compleja sobre **La boda de Caná** de Veronese. La réplica de la pintura del pintor veneciano aparece fragmentada por encuadres más pequeños, esto es un recurso muy utilizado por el director a lo largo de toda su filmografía. Como ocurrió con **La última cena** de Leonardo el cuadro adquiere movimiento mediante cambios de luces, por momentos sectorizando la luz en determinados personajes como si estuviésemos observando un primer plano cinematográfico, de esta forma recorre todo el cuadro; hay cambios en los colores de la iluminación con pasajes de luces cálidas a frías; con re-encuadres, recortando a diferentes personajes o situaciones dentro del encuadre principal; con una imagen proyectada que dibuja el contorno de los personajes de la pintura y la sensación de un movimiento de paneo de lo proyectado que va desde un plano general frontal a un plano general cenital; en otro momento de la muestra comienzan a dibujarse líneas rojas sobre la pintura resaltando la figura principal, luego la imagen pasa a un efecto de negativo filmico y comienza un juego de luces y proyecciones que pasan del color original de la pintura a un efecto de negativo cinematográfico a un efecto de lluvia sobre todo el cuadro. Luego la iluminación pasa a ser puntual sobre determinados detalles y acentúa el contraste de la imagen en general para finalmente encuadrar la figura de Jesús antes de que la imagen funda a negro.

El factor temporal en esta obra la dá la banda sonora y la voz en off narrando la historia de la pintura. Las pantallas laterales repiten de manera fragmentada distintos momentos y planos de la obra, y animaciones digitales completan la instalación dándole una forma tridimensional que les permite a los espectadores moverse por todo espacio buscando distintos puntos de vista.

Aparecen proyectados Jesús, sus discípulos y otros personajes. Es más bien una clase sobre historia del arte que una exposición, el contraste con lo anterior es muy evidente. El impacto visual inicial disminuye pero la impresión general es de confusión y asombro.

En conclusión, las instalaciones se han convertido en un arte de envergadura donde las proyecciones o fotografías ocupan toda la pared, esculturas enormes como si el único objetivo fuera abrumar más que inducir a la reflexión, tal como lo expresó el crítico James Mayer en la revista Artforum. Por su parte, el artista Liam Gillick dice que “el término instalaciones ha llegado a designar una producción mediocre, ‘seria’, de nivel intelectual medio y de contenido pseudo profundo. Esto ha sido agravado por el uso frecuente del término para indicar cualquier espectáculo reprimido en un contexto de galería de arte” (Bishop, 2008). Las exposiciones de Greenaway cumplen con lo expresado por Mayer en cuanto a la majestuosidad de las instalaciones, pero no cumplen con los conceptos señalados por Gillick porque este tipo de producciones acentúan ciertas ideas en el trabajo de los artistas contemporáneos, además hay un deseo de transformar al espectador en un sujeto activo y de fomentar la reflexión y una actitud crítica hacia el entorno que nos rodea.

De las convergencias entre el cine analógico y el digital o de la creación multimedia, planteadas por Jorge La Ferla y lo expresado por Claire Bishop, que “la revolución digital abre una nueva realidad desmaterializada, descrita y no comercializable de la cultura colectiva”, encuentro puntos en común con el trabajo de Greenaway en la búsqueda creativa y comprometida del autor, en la ética del trabajo, en la ruptura con las formas del espectáculo tradicional y en la necesidad de profundizar y analizar la noción de ‘cine expandido’ o cine fuera del cine, estudiando el lenguaje cinematográfico a partir del manejo de las técnicas digitales

Todas las exposiciones de Peter Greenaway están estrechamente vinculadas a su obra cinematográfica y a su idea del cine en tiempo real o al concepto de ‘cine expandido’; esto es trasladar ideas y conceptos del lenguaje filmico a otros medios, produciendo en los espectadores un cosquilleo constante que los transforma en sujetos activos que constantemente buscan el punto de vista ideal para apreciar lo que tienen delante de sus ojos.

La monumental muestra de Greenaway recrea teatro, música, cine, opera y oratoria. Es una exposición precisa desde todo punto de vista que logra combinar obras maestras de la historia del arte con las técnicas digitales más avanzadas. Produce una gran experiencia estética y mística única de la que nadie puede al margen.

El objetivo de Greenaway es adaptar las formas cinematográficas tradicionales, mediante el uso de las técnicas digitales, al cine fuera del cine, a las mega instalaciones con toda su parafernalia en la búsqueda de una obra de arte total, cercana a las ideas wagnerianas de Gesamtkunstwerk.¹

Referencias bibliográficas

Ferrer, Eulalio (1999) Los Lenguajes del Color, S.L. Fondo de Cultura Económica de España

Bishop, Claire (2008) “El arte de la instalación y su herencia”, en revista Ramona, Nro. 78, marzo. Buenos Aires: Fundación Start.

La Ferla, Jorge (2008) Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y el computador, Editorial Manantial, Buenos Aires.

Keska, Monika (2009) Peter Greenaway: un Ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas, Editorial de la Universidad de Granada, España.

Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway 2011,

Disponible en
http://www.armoryonpark.org/index.php/programs_events/detail/last_supper_peter_greenaway/

Bishop, Claire (2012) División digital: arte contemporáneo y nuevos medios, Artforum. Disponible en

http://www.corner-college.com/udb/cproob2RNIDigital_Divide.pdf

Carlos Paul Periódico La Jornada 2013,
disponible en
http://www.jornada.unam.mx/2013/03/14/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp&addcomment=true&id_comentario=430490

Congreso Aquine nro. 14 Cine y arquitectura 2013

Disponible en <http://www.arquine.com/cine-y-arquitectura/>

Galván, Luis Fernando (2015) Cine y Arte: 10 pinturas clásicas revisitadas por Peter Greenaway

¹ El compositor de ópera alemán Richard Wagner, acuñó el término Gesamtkunstwerk para referirse a un tipo de obra de arte que integraba 6 artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura.

disponible en
<http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-10-pinturas-clasicas-revisitadas-por-peter-greenaway>

Efectos Místicos: Instalación de Peter Greenaway en Nueva York,
disponible en
<http://www.lr21.com.uy/cultura/439018-efectos-misticos-instalacion-de-peter-greenaway-en-nueva-york>

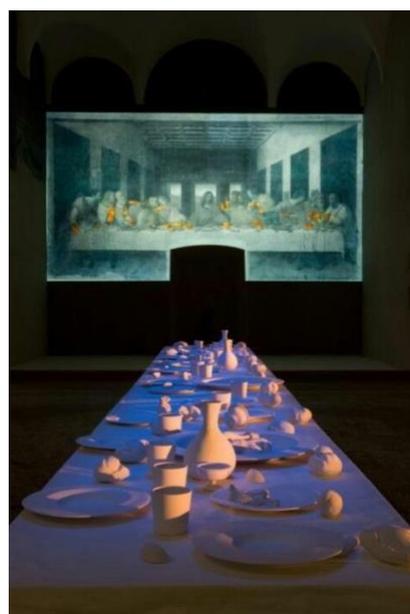
Cuaderno 2 Nociones básicas de diseño Teoría del color C/ Clapissa, 19 12580 -
Benicarló (Castellón - España)
disponible en
<https://www.coursehero.com/file/31355588/TEORIA-Y-PSICOLOGIA-DEL-COLORpdf/>

Anexo Fotografías y Videos

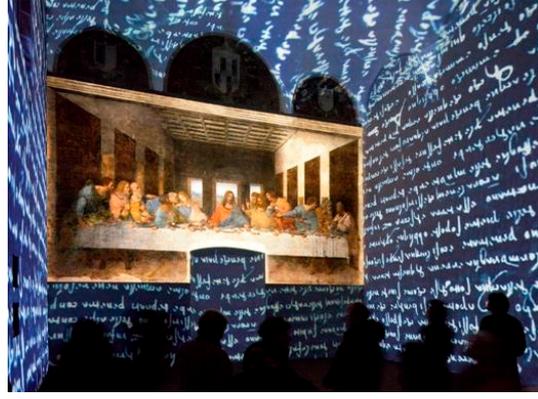
La Última Cena de Leonardo Da Vinci – Pintura Original



Instalación de Peter Greenaway de la Última Cena







Las Bodas de Caná de Paolo Veronese – Pintura Original



Instalación de Peter Greenaway de Las Bodas de Caná





Videos

La Última Cena de Leonardo una Visión de Peter Greenaway - Previa

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BTt7A9dnMEM>

Las Bodas de Caná por Greenaway

Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_CB2_msTGvg

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5cdisLPpWXk>

Muestra Peter Greenaway: "Nine Classic Paintings Revisited"

https://www.youtube.com/watch?v=plWSGEAuD_0

“Ana en otoño”

Cine por y para niños, nuestra experiencia en Francia.

(La didáctica de cine para niños)

María Olivia García Ibarra.

Universidad Cuauhtémoc Plantel San Luis Potosí, México

olygarcia.escolares@gmail.com

RESUMEN.

Lograr la participación de diez niños entre los 8 y 10 años de edad, ha sido una oportunidad para valorar con mayor cercanía el objetivo que desde hace 20 años se diseñó para el taller de cine infantil *Le cinéma, cent ans de jeunesse*, programa que hoy corre bajo la dirección de Nathalie Bourgeois, directora de la Cinemateca Francesa en París, Francia.

Dicho objetivo comprende generar un modelo metodológico para la educación cinematográfica, que combine el análisis de imágenes con la práctica de niños, para que capturen e integren todo el proceso de un cortometraje y puedan reproducir un material propio.

En la edición del presente año intervinieron 45 equipos de 14 países: Francia, Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Bulgaria, España, Finlandia, India, Japón, Lituania, Portugal, Reino Unido (Inglaterra, Escocia) y México, siendo “Guerreros Kids” de la Universidad Cuauhtémoc Plantel San Luis Potosí, quienes representaron al país en el continente europeo, de la mano de la asociación Edukino.

PLANTEAMIENTO.

Una de las características de la época actual es el desarrollo de un sin fin de contenidos que saturan las pantallas y por ende las mentes de la sociedad en lo individual, impactando en modelos generalizados para lo colectivo.

Las preguntas ante ello son: ¿De qué calidad es el contenido que día a día se digiere?, ¿Bajo qué parámetros se desarrollan patrones de consumo en el conglomerado de la

información al alcance?, ¿Qué impacto tiene empezar a formar una sociedad más crítica respecto a lo que consume?

Ante todas estas interrogantes que si bien no son nuevas, es importante resaltar la sinergia que como sociedad podemos alcanzar, por ello, es interesante lograr un trabajo en equipo, mismo que para esta ocasión se ha realizado entre la Universidad Cuauhtémoc Plantel San Luis Potosí a través de la coordinación de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Carambas Desarrollo del Pensamiento y la LCC Katia Méndez Best, líder de la Asociación Edukino, egresada de esta casa de estudios y actual socio cultural ante la Cinemateca Francesa.

Con esta vinculación se busca desarrollar un programa que promueva entre los niños potosinos una visión más crítica de lo que ven y cómo lo ven, lo anterior a través de una metodología que cada año se propone en un grupo conformado por los docentes representantes de los equipos de cada uno de los países involucrados, bajo la dirección de Alain Bergala, cineasta francés, quien ha sido redactor en jefe y director de colección en Cahiers du Cinéma (revista Cuadernos de cine), así como autor de numerosos artículos y obras sobre este tema, asesor de la materia en el Ministerio de Educación Francés y quien actualmente imparte clases de cine en la Universidad de París y en La Fémis.

Todos ellos en su conjunto buscan crear en la nueva juventud una conciencia más creativa, analítica, investigadora y crítica de lo que ven y cómo lo ven, por eso la relevancia de colaborar desde el mes de agosto hasta el mes de junio de cada año (considerando los ciclos escolares) en un proceso didáctico, científico y creativo en torno a la creación de un cortometraje cuya temática varía cada edición.

JUSTIFICACIÓN.

Por otro lado, es indudable el impacto de la historia del cine en México, misma que ha pasado por diversas etapas, unas altamente reconocidas a nivel mundial, que han incluso marcado un estereotipo del mexicano en el mundo; y otro periodo que la mayoría de la población prefiere evitar.

Sin embargo en los últimos tiempos, directores y personalidades del cine como Alfonso Cuarón, Carlos Reygadas, Amat Escalante, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Michel Franco, Emmanuel Lubezki, Guillermo Navarro, Diego García, entre otros,

han desarrollado una excelente reputación en el país y en el extranjero, cambiando la imagen del cine nacional y posicionándolo como uno de alto valor.

Ahora bien, ¿dónde se encuentran estas dos realidades? Un punto donde convergen las anécdotas de las personalidades antes citadas, es que todos de una u otra manera han comentado que la clave ha sido ver, desde niños, ver de todo, experimentar, crear, cuestionar, desarrollar el poder creativo con los elementos a su alcance, tratando de mostrar desde su punto de vista cómo interpretan o cómo podría verse cierta realidad.

Ahí radica el eje central del presente texto, pues una de las razones por la cuales en México se sigue presentando un alto grado de consumo del cine proveniente de Hollywood, es la falta de educación en imagen en la currícula educativa mexicana. La población está altamente expuesta a programas, series, películas, anuncios, entre otros materiales con producción del vecino país del norte, con un continuo contenido de mero entretenimiento, violencia y acción, dejando poco espacio para la reflexión, experimentación y observación.

Con ello se integra una *pasividad mental* fuertemente marcada en la población, dado que es más sencillo digerir ciertos productos audiovisuales; reforzando la necesidad de aprender a ver imágenes desde edades más tempranas, que den paso a analizar, apreciar y preservar una visión más pura y creativa de su entorno, del cine e incluso ir más allá, llevarlos al nivel de la creación.

Si bien la historia del cine en términos generales es sumamente amplia, el hecho de participar en un grupo didáctico de estándares tan distintos y reconocidos en el mundo como lo es el cine francés, se convierte no sólo en un reto, si no en una aventura por entrenar el ojo tanto de los niños participantes como de los docentes involucrados, pues ninguno escapa al proceso de aprendizaje que involucra toda una evolución comunicativa y creativa.

OBJETIVO.

El objetivo como cada año dentro del programa *Le cinéma, cent ans de jeunesse* es lograr que cada equipo participante cumpla con las “reglas del juego” donde se detallan las características que cada proyección deberá cumplir, entre las cuales se describe la temática, que para este ciclo fue **lugares e historias**, de igual manera se marca que cada producción no deberá exceder de 10 minutos de extensión, entre otros puntos a considerar.

Lo anterior obedece a un objetivo general del programa de la Cinemateca Francesa: promover en los niños y jóvenes la expresión de sus opiniones sobre el tema del año, así como permitir que realicen sus elecciones de escribir y escenificar sus intenciones, que los proyecte como pequeños y reales cineastas, teóricos y críticos de cine.

Tanto para Edukino, Carambas y para el grupo docente que participó en la edición 2018, la meta ha sido abrir un espacio de educación en la imagen.

Para el caso de Guerreros Kids el reto fue reunir a diez niños de 8 a 10 años de edad, provenientes de diversas instituciones educativas, para que conjuntaran sus ideas y en un esquema de trabajo en equipo, se generara un proyecto que además de cumplir con las “reglas del juego” marcadas por la Cinemateca, les permita ser conscientes de su alcance como observadores, críticos y creativos, que los hiciera sentir parte de un proyecto que puede traspasar fronteras territoriales y de idioma.

MARCO DE REFERENCIA.

Dicho lo anterior, cabe resaltar que actualmente en México, existen foros donde se realizan estudios de imagen enfocados al desarrollo cinematográfico, entre ellos podemos citar a las instituciones más reconocidas:

Institución	Creación	Características	Enfoque
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) <i>Ciudad de México.</i>	1963	Escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México.	Estudios universitarios.
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) <i>Puebla.</i>	1973	Licenciatura.	Estudios universitarios.
Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) <i>Ciudad de México</i>	1975	Formar cineastas .	Estudios universitarios.
Asociación Mexicana de Cineastas Independientes (AMCI) <i>Ciudad de México</i>	1993	Licenciatura. Institución privada.	Estudios universitarios.

Departamento de Imagen y Sonido de la Universidad de Guadalajara, <i>Jalisco</i> .	1997	Licenciatura, maestrías y diplomados.	Estudios universitarios.
ARTE 7 <i>Ciudad de México</i>	2001	Licenciatura, cursos y talleres.	Estudios universitarios.
Universidad de Tecnologías Avanzadas (UNIAT)	2003	Primera institución de diseño digital en México	Estudios universitarios.
Cinearte <i>Ciudad de México</i>	2007	Diplomados, talleres y cursos.	Estudios universitarios.
ITESM (1943) <i>Varios campus</i>	2007	Licenciatura ofertada en Guadalajara	Estudios universitarios.
Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas (IMICH) <i>Morelina, Michoacán</i>	2009	Licenciatura, maestrías y diplomados.	Estudios universitarios.

Como puede observarse los esfuerzos se enfocan a los estudios universitarios, lo mismo sucede con los planes de estudio de las licenciaturas en Comunicación, Ciencias de la Comunicación, Artes y audiovisuales, ofertadas por diversas instituciones públicas o privadas, que en su mejor versión brindan uno a dos semestres a la preparación cinematográfica.

En lo que corresponde a despertar la curiosidad en los menores de edad, algunas instituciones han realizado programas esporádicos, algunos ejemplos son los siguientes:

Institución	Creación	Características	Ciclo
Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) <i>Ciudad de México</i>	1975	Curso de cine de verano para niños, aprende a hacer una película.	2009
Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas (IMICH) <i>Morelina, Michoacán</i>	2009	Curso de verano para niños y adolescentes.	2012

Por otro lado existen otro tipo de instituciones encaminadas al desarrollo cultural que han diseñado cursos destinados para niños, tal es el caso de los siguientes ejemplos:

Institución	Creación	Características	Ciclo
Atlántico Media, proyecto cultural y de medios. <i>Ciudad de México</i>	2014	Film Summer Camp	2018
Escuela de Cine y Artes Visuales Guanajuato y el Festival Internacional de Cine de León	2012	Curso de verano para niños.	2018

Lo anterior es un breve panorama sobre la enseñanza del cine en México, ahora bien, después de este recorrido general, puede observarse que la oferta de educación cinematográfica en el país, está aún lejos de representar un punto importante en el proceso de aprendizaje en niños que ayude a ver el cine de manera diferente; para alcanzar el nivel de análisis, experimentación, creación y recreación es que se proponen talleres como el definido por la Cinemateca Francesa, mismos que puedan extenderse durante el año con alcance a niños y adolescentes en los países participantes.

Para el caso de San Luis Potosí año con año se han hecho algunos esfuerzos en la materia, por ejemplo este verano 2018 la oferta en educación sobre cine se presentó de la siguiente manera:

Institución	Actividad	Características	Enfoque
Museo Francisco Cossio	Taller sabatino	Niños de 6 a 10 años.	Curso de verano
Centro de las Artes	“Cronotrope” taller de cine para niños.	\$2,350 pesos 60 horas de trabajo.	Curso de verano.
Cineteca Alameda	Taller de cine mudo para niños.	25 horas de trabajo. Niños de 9 a 14 años.	Taller de verano.

Lo anterior es contrario a lo que se propone en la didáctica del cine propuesta por Alain Bergala, coordinador de la didáctica de *Le cinéma, cent ans de jeunesse*, en este caso los talleres han de tener una metodología más extensa. En el proyecto habitual propuesto por

él, comprende alrededor de 35 semanas, un equivalente a 70 horas de trabajo, más las horas que cada equipo considere necesarias para cada uno de los ejercicios y producción final, en un resumen podrían considerarse más de 100 horas, lapso que permite al alumno apropiarse de lo que observa, disfrutarlo y recrearlo para poder experimentar un acto de creación propia.

En lo que corresponde a Guerreros Kids, el tiempo invertido fue de 5 meses, con un aproximado de 18 semanas, equivalente a 6 horas cada una, 108 horas de taller más un aproximado de 50 horas de producción y postproducción, en total el taller giró entorno a un tiempo estimado de 158 horas, todas ellas sin costo alguno para los niños involucrados.

EL PROCESO.

Todo comienza en el mes de junio en las instalaciones de la Cinemateca Fracesa, después de una jornada de proyecciones de los cortometrajes realizados por los niños y adolescentes de los países participantes; los coordinadores de cada equipo, en conjunto con cineastas y directivos de la Cinemateca se reúnen para revisar de manera global las exposiciones del día, así como hacer mención de aquellas realizaciones que llamaron la atención por destacar en su realización.

Después de tres días de exhibición y reuniones que ocupan la jornada de las 9 de la mañana hasta las 7 de la tarde, en la última reunión se agregan las sugerencias del tema a trabajar para el siguiente ciclo escolar.

Los trabajos de capacitación se realizan durante los últimos días del mes de septiembre, con lo cual se da oportunidad a los coordinadores participantes de presentar a consideración películas o fragmentos de ellas que vayan acorde con la temática elegida, que ayuden a los estudiantes a abrir su panorama, que les permita desarrollar su visión e incluso que les generen la curiosidad por experimentar formas de *cómo hacer las cosas*. Con este inicio, los trabajos con los estudiantes se abren a partir del mes de octubre, generando un calendario de actividades que proponen una sesión de trabajo semanal con un promedio de dos horas, de ahí en adelante se habrá de tomar en cuenta las siguientes actividades:

- Observación y debate sobre los films presentados.
- Ejercicios de experimentación por parte de los alumnos.
- Revisión y retroalimentación de dichos ejercicios.

- Diseño de propuesta del cortometraje final.
- Ejercicios de captura de imágenes (fotografía y video).
- Ejercicios de desarrollo de guion y evaluación del guion.
- Desarrollo de un plan de grabación.
- Sesiones de grabación.
- Sesiones de edición.
- Evaluación final y en su caso corrección de detalles.
- Presentación final.

A lo largo de todo el proyecto, los equipos participantes, cuentan con un blog donde pueden compartir sus experiencias, motivarse unos a otros y aprender entre sí. Además de espacios para retroalimentación por parte del socio cultural.

Para el momento de la presentación al menos dos de los alumnos participantes en compañía de sus docentes y/o coordinador de grupo asisten al encuentro en París, Francia.

LA EXHIBICIÓN.

Durante tres días, alumnos y coordinadores de grupo se reúnen en la Cinemateca Francesa para ver cada uno de los proyectos realizados durante el año escolar. Al finalizar, los exponentes tienen la oportunidad de compartir sus experiencias personales y de grupo, las adversidades durante el ciclo, así como la metodología empleada para superar cada obstáculo.

Por su parte los expectadores, enriquecen el momento con la posibilidad de exponer sus opiniones e incluso realizar algunas preguntas a los expositores.

Las jornadas de cine se convierten en un panorama global para ver y analizar cómo es que cada equipo con las mismas “reglas del juego” y la misma temática, llevan hasta su reilidad su interpretación de la misma con momentos y detalles tan particulares que hacen de cada cortometraje una pieza única que denota un impacto particular en los espectadores.

LA EXPERIENCIA.

Para el grupo de Guerrros Kids, la experiencia se convirtió en un reto adicional, dado que representa a una institución universitaria, y el hecho de participar con estudiantes de corta edad fue una situación distinta, de la que se puede hablar con diversos retos a superar.

Reto 1: Inicio del proyecto.

Como se ha mencionado anteriormente, el ciclo habitual de este proyecto comienza en el mes de septiembre con la capacitación a los docentes coordinadores; en ese momento, la representación de México estaba en manos de otro grupo, conformado por niños y su respectivo coordinador, quien a mediados del mes de diciembre del 2017 decidió no seguir adelante.

Durante esas fechas la LCC Katia Mendez, representante de Edukino, a lo largo de una plática informal con la coordinación de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación se abrió la posibilidad de tomar el proyecto desde cero para llevarlo a cabo.

El reto sin duda abarcaba un retraso en el trabajo de casi cuatro meses, aunado a la falta de capacitación correspondiente en tiempo y forma.

Lo anterior sin contar que la Universidad Cuauhtémoc no tiene nivel académico con niños. Con la mitad del tiempo por delante para trabajar, se tomó la decisión de asumir el reto e iniciar las labores correspondientes.

Reto 2: Formar Guerreros Kids.

El grupo toma su nombre del *mote* que reciben los alumnos que estudian en la Universidad Guauhtémoc: *Guerreros*.

Dado que el grupo por el que se entró a suplir era un grupo infantil y dada la posibilidad de viajar a Francia para la presentación final, se hizo necesario buscar entre la planta docente al menos a 10 niños en su mayoría hijos de coordinadores de la universidad y de la planta docente de la institución para conformar el grupo y agilizar el proceso de convocatoria y llegado el momento facilitar los permisos para viajar a Europa.

En un lapso de dos semanas se armó el grupo, mismo que terminó por conformarse al cabo de un mes (enero), para tener el equipo completo formado por 10 elementos trabajando bajo el siguiente esquema de responsabilidades finales:

Participantes	Edad	Cargo	Colegio
Aranza Rodríguez García	8 años	Sonidista y amiga 2	Guadalupe Victoria
Daniel Eduardo Castañeda	10 años	Guionista y continuidad	Instituto La Paz
Diana Lucía Reyes Ramos	10 años	Dirección General	Instituto La Paz
Isabela Castañol Camberos	9 años	Guionista y musicalización	Montesori de San Luis
Jimena Leyva Cruz	9 años	Edición y amiga 1	Nuevo Ser
Joseph Arkángel Arias Reyna	8 años	Camarógrafo y escenografía	Tipo 21 de agosto
Leonardo Gael Cisneros	8 años	Auxiliar de edición	Esc. Prof. Fernando Vázquez

Max Vázquez Pérez	10 años	Auxiliar de sonido	Agnes Gonxha
Roberto Castañol Camberos	9 años	Camarógrafo y escenografía	Montesori de San Luis
Silvana Shirel Uresti Saldivar	9 años	Ana niña	Instituto Awenire

Reto 3: Cuerpo docente y el trabajo con niños.

Si bien el cuerpo docente que participó de primera mano con Guerreros Kids cuenta con un promedio de 20 años en el campo docente universitario, hablar del trabajo con niños se convierte en un reto que valía la pena intentar.

Dentro de los requerimientos de las “reglas del juego” se establece que los grupos participantes deben tener una sesión semanal para el trabajo en su taller de cine; sin embargo, debido al desfase en tiempo, el equipo inició con dos sesiones semanales de dos a tres horas cada una, los días jueves y sábados de cada semana, mismas que conforme se acercaba la fecha de producción aumentaron hasta llegar en el caso de los menores a jornadas de cinco a seis horas. En tanto el equipo docente y de apoyo llegó a alcanzar doce horas continuas de trabajo.

La dinámica infantil requiere por su naturaleza, trabajos en pequeñas dosis, donde intervengan actividades lúdicas, interactivas, de experimentación, observación y análisis, dinámica que empata con un proceso de investigación y generación de conocimiento vivencial con alto grado de asimilación por parte del alumno, lo anterior con intervalos de juego y descanso.

Para lograr esta tarea se contó con equipo docente donde intervinieron alumnos de la universidad a manera de apoyo general y en especial para brindar seguridad a los menores en un ambiente conformado por una comunidad de adultos, concluyendo en el siguiente orden de trabajo:

Participante	Cargo	Responsabilidad
Socorro Arlenn Mendoza Vázquez	Alumna LCC	Corresponsable del proceso de edición.
Diana Cecilia Ortiz Vázquez	Alumna LCC	Apoyo general al cuidado de los niños.
Zaira Denise Ruvalcaba Muñoz	Alumna LCC	Apoyo general al cuidado de los niños.
Jorge Osvaldo Castillo Ramos	Alumno LCC	Fotografías del proceso general.

Angélica Herrera Salazar	Ex alumna LCC	Protagonista
Janeth Morales Rangel	Ex alumna LCC	Asesoría especial a los niños.
Armando Josué Gallegos Álvarez	Ex alumno LCC	Asesoría especial a los niños.
LCC María Violeta Ramos Castro	Docente	Didáctica en imagen.
Efraín Ochoa Aguirre	Docente	Didáctica en sonido y musicalización.
LCC María Olivia García Ibarra	Docente	Didáctica en imagen y del proyecto en general.

Reto 4: Generar una didáctica para Guerreros Kids.

En un sentido amplio, la didáctica en la enseñanza comprende dos partes, la teoría y la práctica. Para lograr un aprendizaje significativo, las corrientes educativas de finales del siglo pasado dan fuerza al constructivismo, como una manera en la que el estudiante interviene en la construcción de lo que experimenta aprender, de ahí la importancia que se le da a técnicas como el juego, la pregunta, los ejercicios experimentales, el uso de materiales, la elección de diversos espacios, entre otros que permitan el desarrollo de un proceso dinámico, interactivo y participativo.

Como se ha dicho, la base de este taller es llevar al alumno participante a la creación de su propio cortometraje, después de un proceso de observación y ejercitación; durante las horas iniciales, pues es fundamental observar diversos fragmentos de películas, realizar algunos ejercicios que le permitan interactuar con los equipos de trabajo igual que con las ideas, sin dejar de lado el propio proceso evaluativo, de esta manera se busca que cada uno de los participantes integre el conocimiento no por memorización sino por construcción de un significado a partir de una experiencia personal y significativa.

Es así que se logra que el niño no requiera tomar apuntes y/o memorizar, dado que como bien señala Jean Piaget en sus teorías, el objetivo es construir el conocimiento a partir de la interacción con el medio; sin olvidar que como apuntan las aportaciones de Lev Vygotski, brindar al niño un entorno de creación, le permite que el medio social en este caso el grupo de trabajo, la temática y el entorno creado por la Cinemateca Francesa se integren de tal manera que le ayuden a realizar una reconstrucción interna y apropiarse del conocimiento de una forma más natural. De lo anterior da prueba los comentarios aquí presentes por parte del equipo de apoyo y de las mamás de los mismos alumnos.

LA VISIÓN DE LOS NIÑOS.

En todo proceso es indispensable contar con la visión de los principales actores de este taller, quienes en diversas ocasiones tuvieron la oportunidad de ver los trabajos de sus compañeros de otros países a través del blog en línea <http://blog.cinematheque.fr/>

A lo que ellos expresaron a lo largo del curso lo siguiente:

Aranza Rodríguez García (8 años): “Les quiero decir que les va a salir muy bien, que tengan mucho éxito en el trabajo que están haciendo”.

Daniel Eduardo Castañeda (10 años): “Me llamó la atención la participación de los diferentes países para hacer este trabajo, yo pienso que nuestra película no debe llevar muchas palabras porque tendríamos que traducirlas a muchos idiomas para que todos puedan entenderla”.

Diana Lucía Reyes Ramos (10 años): “Estamos trabajando en una película y algunos de mis compañeros son actores, otros dirigen, etc., nos intercambiamos los trabajos y cada uno de nosotros tiene ideas diferentes que aportar, eso es lo más importante”.

Isabela Castañol Camberos (9 años): “Yo pienso que es una buena idea este taller, porque es una opción para que los niños sepan cómo se hace una película y conocer cómo se trabaja”.

Jimena Leyva Cruz (9 años): “Me gusta venir porque me divierto actuando y me gusta convivir”.

Joseph Arkángel Arias Reyna (8 años): “Lo que más me gusta es que aprendemos diferentes tipos de tomas, acciones y cámaras”.

Leonardo Gael Cisneros (8 años): “Me encanta grabar a mis compañeros y ver cómo se hace todo”.

Max Vázquez Pérez (10 años): “Está *padre* porque es una manera de aprender cómo se hace el cine”.

Roberto Castañol Camberos (9 años): “De mis compañeros me gusta el esfuerzo que tienen y la colaboración de todos los países y todas las personas porque estoy aprendiendo cosas muy interesantes”.

Silvana Shirel Uresti Saldivar (9 años): “Yo les diría a mis compañeros de otros países que sigan esforzándose, que van a lograr las películas que están haciendo, se esfuercen y sigan trabajando. Me gusta ser parte de este equipo”.

LA VISIÓN DEL EQUIPO DE APOYO.

Como resultado se obtuvo un aprendizaje significativo en todos los niveles, pues la dinámica permitía que no sólo fueran los menores quienes estuvieran expuestos a un nuevo conocimiento; por su parte los alumnos de la licenciatura pudieron aplicar sus conocimientos de una manera distinta por medio de las asesorías e incluso de la observación, detonando en los siguientes comentarios por parte de ellos:

Socorro Arlenn Mendoza Vázquez: “En el primer ejercicio la palabra que más tenía peso en todos los niños era imaginación, cuando se les preguntaba por una historia que ellos imaginaran tenían muchas ideas las cuales dejaban volar, al haber hecho ya más ejercicios fueron poco a poco aterrizando sus ideas, combinando sus conocimientos básicos del cine. Curioso fue que después de que hicieron un ejercicio sobre tomas cinematográficas los niños comenzaban a utilizarlas, cuando siguieron creando historias al preguntar cómo las imaginaban en su cabeza sus palabras descriptivas eran *“esto con un plano medio”*. A pesar de que en los primeros ejercicios no le tomaban importancia y sus vídeos salían “movidos” poco a poco se fueron dando cuenta que un factor para que sus vídeos se vieran como en el cine era la estabilidad, cuando conocieron más equipo como el estabilizador y las herramientas de sonido, ya no se les notaba emocionados por ellos salir a cuadro si no por ellos ser los que manejaran la cámara y participar en todo el proceso de producción. Al hacer un pequeño ejercicio de stop motion donde se les pidió realizar un storyboard sencillo con personajes ficticios de una maqueta, hilaron ideas más sencillas y a la mano para poder realizarlo, a pesar de encontrar distracción en estar trabajando con objetos como plastilinas, los miembros encargados de grabar mostraron interés en ver cómo a través de fotos podrían crear una secuencia de imagen para hacer una historia”.

Zaira Denise Ruvalcaba Muñoz: “El taller de cine me parece muy enriquecedor para los niños que asisten, ya que aprenden y se divierten. Una cosa que llamó mucho mi atención de los niños es la rapidez con la que comprenden lo que se les enseña y su manera de retención. Tuve la oportunidad de asistir dos veces al taller y me asombró cómo es que se acuerdan de todo lo que han visto.

En el taller, los niños tienen que usar mucho su imaginación y eso es algo que me gustó mucho, porque desgraciadamente la tecnología y la educación que se les da en sus escuelas ya no permiten que un niño explote su imaginación. Es un proyecto demasiado interesante y divertido tanto para los niños como para los maestros, espero que siga creciendo y gracias por dejarme asistir”.

Angélica Herrera Salazar: “Yo fui parte de este cortometraje, fui el personaje de Ana grande, la verdad me gustó mucho participar con ellos, tener esa experiencia de trabajar con niños, de estar platicando, bromenado, jugando, disfrutando y sobretodo aprendiendo de cómo se hace un cortometraje, la producción y todo lo que conlleva a hacer un trabajo tan grande como este”.

Janeth Morales Rangel: “Fue una experiencia *muy padre* porque nunca había trabajado con niños y trabajar con ellos implica responsabilidad y a veces uno como adulto piensa que como son niños va a ser exageradamente difícil porque son pequeños y se pueden cansar más rápido o quizá quisieran jugar; sin embargo, fue una gran sorpresa y experiencia porque a pesar de su corta edad, estaban ahí aprendiendo, pusieron todo su esfuerzo durante las horas de grabación. En todo momento tomaron este proyecto con responsabilidad, con aprendizaje. Fue muy grato colaborar con Guerreros Kids y sólo puedo agradecer a los niños su trabajo”.

Armando Josué Gallegos Álvarez: “Muchas veces como adultos olvidamos la peculiar forma que teníamos para expresarnos con el resto de las personas, el famoso NO es el más evidente... Al trabajar con niños se puede uno dar cuenta de valores que perdimos en algún punto de nuestra vida: Su imaginación no es medible, pueden tener tantas ideas en sus cabezas que desean expresarlas. La opinión que tengan acerca de un tema la darán a conocer al instante y querrán ser los primeros en decirla, apenas llegue a su mente. No tienen miedo de decir que algo les desagrada de la actividad que están realizando, aún cuando sus palabras puedan ser hirientes hacia el adulto. Exploran otra perspectiva de pensamiento, siempre cuidando a su familia y al mundo que los rodea. Tratan de incluir a todos en el equipo, brindándose ayuda uno a uno. Cuando es necesario definir roles y es al azar, la mayoría de los niños no pone un “pero” de por medio, solo se dedican a realizar su parte y si puede, ayudar a sus compañeros. No necesitan tener habilidades para ser el mejor dibujante o pintor, ellos con su propia imaginación saben plasmar en

una hoja lo que quieren mostrar. Cuando algo se les dificulta piden ayuda, pero para que les enseñes, no que lo hagas... Pues quieren aprender cosas nuevas y su forma de realizarlas. Cuando se toma una decisión en grupo, pueden surgir diferentes opiniones, sin embargo saben ser tolerantes y escoger la que mejor les convenga, nunca cayendo en la envidia o enojo. Tienen una memoria impresionante, capaz de recordar cosas que para un adulto le costaría más trabajo. Cuando se trata de ser participativo, olvídate de no tener con quien trabajar, pues simplemente todos querrán hacerlo”.

LA VISIÓN DE LOS PADRES DE FAMILIA.

Generar empatía con los niños es una cosa, pero lograr la colaboración y compromiso con los papás es otra muy diferente, porque un proyecto nuevo, no sólo altera sus actividades de la semana, sino que también implica un compromiso por llevarlos en días de descanso, tales como los fines de semana y fechas no laborables como se marcan en el calendario en el país.

Todos ellos, junto con docentes e invitados, se dieron la tarea de comprometerse y sumarse al proyecto desde el inicio, acudiendo con sus hijos a los llamados, siguiendo las indicaciones en un grupo de conversación vía whatsapp.

Algunos expresaron de manera verbal su sorpresa al ver la transformación en el discurso de los niños cuando ven una película o programa de televisión, pues hoy en día, analizan las tomas, la continuidad e incluso las historias, y expresan sus comentarios respecto a si es creíble o no lo que ven.

Algunos de los testimonios enviados fueron:

Liliana Camberos Luévano: (mamá de dos alumnos participantes y mamá dentro del cortometraje). “Siempre mantuvieron atentos, expectantes y entretenidos a los niños. Aprendieron y se involucraron con el proyecto. ¡Les gustó mucho!”

Silvia Cristina García Ibarra: (mamá de Aranza). “El cambio que ha traído este proyecto a la vida de mi hija Aranza, ha sido sorprendente, pues no sólo tuvo la oportunidad de acercarse al cine en la creación del cortometraje, sino que también pudo experimentar viajar a París para representar a su grupo de compañeros. Sé que a partir de este proyecto su visión del mundo ha cambiado, y ahora se encuentra a la espera de su siguiente participación en otro cortometraje”.

Gloria Estela Pérez Alvelais: (mamá de Max). “Fue una experiencia única para Max, participar en los diferentes aspectos que conlleva una producción, amplió su perspectiva y ahora puede ver con otros ojos una película en cualquier pantalla. Gracias por compartir este espacio con Max”.

Silvana Saldivar: (mamá de Shirel). “Me gustó mucho que los niños se integraran tan bien al proyecto, en el caso de Shirel los conocimientos adquiridos los sigue aplicando al momento de ver una película, eso habla de lo magnífico del curso. Los jóvenes acogieron a los niños con agrado. Un detalle que noté fue que prestaba a confusión, cuando Ana grande recordaba a Ana chica, no se notaba la diferencia del tiempo, muestra de la gran integración entre ambas. Agradezco todas las atenciones y conocimientos hacia mi hija”.

LA VISIÓN DEL EQUIPO RESPONSABLE DEL PROYECTO.

Todo análisis requiere de una visión de 360 grados, que permita en la medida de lo posible, tener un panorama más completo de una situación.

Efraín Ochoa Aguirre: “Mi experiencia con los niños del taller Infantil de Cine de la UCSLP (Guerreros Kids).

Hace algunos buenos años, a finales de los años 70’s principio de los 80’s tuve mi primera experiencia en trabajar con niños menores de 12 años, siempre aprendí algo bueno de ellos, han pasado los años y hace poco he tenido nuevamente la oportunidad de trabajar con menores de 12 años, aquí no importa si eres niño o niña, simplemente son genuinos, son seres humanos en plenitud con muchas inquietudes, intereses, son sensibles y tienen una energía bárbara, pero mucha energía y hay que tener buena condición física para aguantarles el paso.

Todo inició con el proyecto de presentar un corto hecho por niños, no sabíamos de qué edad, para presentarlo en la Cinemateca Francesa; después de pocos días había un pequeño grupo de inquietos y entusiastas pequeños cineastas, ja ja ja ja ja, nadie sabíamos de cine, más que lo que habíamos visto en la tele o en una sala de cine (me incluyo con ellos, a pesar de que ya había trabajado en muchas ocasiones en hacer audio para radio, televisión y cine), así que nos dimos a la tarea de descubrir ese maravilloso mundo y de hacer historias que se puedan contar por medio de imágenes en movimiento y claro sonido, el sonido es muy importante y pues cada

uno de los adultos que formábamos el cuerpo de instructores nos dimos a la tarea de dividir las tareas, mis compañeras unas chicas sumamente profesionales y con unas ganas increíbles trabajaron muchas horas en sesiones algunas veces muy largas sobre todo en el análisis de algunos cortos y películas en enseñarles cómo se llaman los planos cinematográficos y esas cosas técnicas que parecieran muy aburridas pero no, no son aburridas.

A mí me toca la parte del sonido y como no teníamos mucho así que aplicamos la creatividad e hicimos historias solo con sonidos, descubrimos ese maravilloso mundo sonoro que nos rodea, también descubrimos que es posible decir mucho sin emitir una sola palabra, así entre risas, juegos (me encantó jugar con ellos y correr a la par) y algunas llamadas de atención hicimos cosas maravillosas. Fuimos creciendo en el arte de utilizar la tecnología que teníamos a nuestro alcance, ah, decía arriba aplicamos la creatividad y nos inventamos una caña, ya saben este artefacto que es muy importante y útil para poder registrar el sonido en vivo, después de algunos ejercicios, ya se imaginaron a los niños en los pasillos de la Universidad, unos con la cámara, otro con audífonos, otro con el cable para que no lo pisen, pasaron días y de repente ¡zazzzzzz! que llega el gran día; mucho calor, polvo y disciplina mostraron en la locación, ya había llegado el momento de aplicar lo que habían aprendido, simplemente lo hicieron de la manera más normal y natural que se puedan imaginar para llevar a buen término el proyecto. Un honor para quien escribe esto que me hayan incluido a trabajar tal vez con los próximos ganadores de un Oscar, porque de que hay talento lo hay”.

LCC María Violeta Ramos Castro: “Los niños participaron con expectativa al inicio, tenían muchas dudas sobre la actividad a realizar, conforme pasaron los días, Diana incorporó a su lenguaje, todo lo referente al audiovisual, al grado de comentar y criticar lo que veía en cine o televisión, durante la fase final su curiosidad creció en cuanto a cómo quedaría el cortometraje y que pensarían de él, su felicidad fue mayor cuando supo de los comentarios favorables que “ANA en Otoño” recibió en Paris”. Considero que todos los niños deben recibir cursos de lenguaje audiovisual y apreciación cinematográfica para que sean más críticos y exijan mejores contenidos audiovisuales”.

LCC María Olivia García Ibarra: “Diseñar procesos de aprendizaje donde intervienen alumnos adultos encierra en sí mismo un grado de complejidad, pues el objetivo es lograr un aprendizaje significativo, es decir *que sirva para algo*; sin embargo, diseñar un proyecto enfocado a niños para que desarrollen un proceso creativo del cine por y para ellos, es un tema que salía por completo de mi área de expertis.

Para este caso, el proceso fue un aprendizaje continuo para todos los involucrados, aprendizaje que en todo momento se centró en una metodología constructivista, tomando como base el juego. No sólo los niños aprenden jugando, para los adultos que intervenimos se convirtió en una nueva forma de trabajo que mezcla la actividad constante-juego-experimentación-creación con valores como la responsabilidad y el trabajo en equipo.

En un punto de vista personal, el cortometraje “Ana en otoño” superó las expectativas, mismas que incluyen los favorables comentarios en la sala de proyección de la Cinemateca Francesa, el destacado comentario del cinesta Alain Bergala, quien puntualizó la fuerza que se encierra en las imágenes, aunado a la falta de palabras en el cortometraje, centrando todo en las últimas líneas de la protagonista, misma que le dan a este trabajo un toque distintivo a todo lo presentado en el encuentro de *Le cinéma, cent ans de jeunesse* en su edición 2018, lo anterior sin dejar de lado el proceso mismo de cada uno de los niños”.

LA EXHIBICIÓN DE ANA EN OTOÑO.

Después de varios meses de trabajo, dos alumnas representantes de Guerreros Kids, Diana Lucía Reyes Ramos y Aranza Rodríguez García, viajaron a París, Francia, en compañía de dos de los docentes a cargo, así como la alumna Socorro Arlenn Mendoza Vázquez para la presentación final del cortometraje.

El cierre de un año escolar de trabajo para todos los equipos y medio ciclo para los alumnos de México, fue la oportunidad para ver más que una serie de 16 cortometrajes por jornada, fue el marco de referencia para apreciar el desarrollo del discurso de cada uno de los trabajos, todos con las mismas indicaciones, con la misma guía, con “reglas del juego” iguales y con contextos y experiencias tan distintas que hacen posible una diversidad en los trabajos.

Al término de cada exposición los representantes de equipos tienen la oportunidad de comentar su experiencia, retos y métodos, así como responder a preguntas por parte de los asistentes. Esta dinámica permite además de apreciar la diversidad de idiomas en una misma sala, dar el espacio para analizar la diversidad de enfoques, culturas, mitos y estrategias para llegar a generar emociones similares en el grupo de espectadores.

La retroalimentación y el cuestionamiento de quienes observan se convierte más que en una herramienta de crítica, en un momento de crecimiento, reflexión y aprendizaje por el trabajo realizado, es ahí donde todas las diferencias que pueda haber de un país a otro se disuelven y se convierte en un aprendizaje colectivo.

A lo anterior se suma la propia experiencia que implica viajar a otro país con distinta cultura e idioma no sólo a presentar un trabajo, sino a conocer cómo se es ahí, cómo se vive y qué ofrece al visitante extranjero. Ante ello la experiencia del cine por medio del programa *Le cinéma, cent ans de jeunesse* ofrece a los participantes un antes y un después.

VOLVER A EMPEZAR.

Para finalizar, durante la última sesión de trabajo entre los docentes coordinadores de los equipos, se establecen las propuestas para el siguiente ciclo y la experiencia se vuelve un ciclo de aprendizaje continuo.

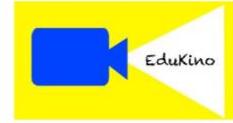
Para la próxima edición 2018-2019, el objetivo es retomar el taller con niños a través del Grupo de Divulgación Carambas, Desarrollo del Pensamiento, dado que es importante dar seguimiento a los alumnos del grupo anterior que deseen continuar con su aprendizaje, así como integrar a nuevos miembros, pues con la experiencia aquí plastada pudo observarse que la diversidad de métodos de estudio al provenir de diversas escuelas no fue un factor determinando para el aprendizaje, por el contrario fue justo la diversidad de pensamiento e ideas lo que promovió un trabajo efectivo.

Por su parte Carambas como grupo, pertenece a la Red de Divulgación de la Ciencia y la Tecnología en el Estado de San Luis Potosí, México, y cuyo objetivo es desarrollar el pensamiento en todos los aspectos posibles, pues se es conciente de que a mejor manejo de emociones y mejor evaluación de los pensamientos, se dará una mejora en la toma de decisiones en todos los aspectos del ser humano.

El plan de trabajo comienza a finales de septiembre del 2018, para dar inicio al ciclo del taller en octubre del mismo año, de esta forma se busca cubrir con el ciclo habitual de trabajo.

Como última etapa, resta evaluar la percepción del espectador local, oportunidad que se dará el 23 de septiembre, en el Museo Francisco Cossio y 4 de octubre en el foro del Instituto Potosino de Bellas Artes del presente año.

Para dar inicio a la nueva etapa de crecimiento de este proyecto de educación, investigación y creación de la imagen por niños y para niños.



Elaboración de zootropo



Poniéndonos de acuerdo



Creación de un stop motion



Lluvia de ideas para el guion



A jugar y un rato



Ejercicios previo el gran final



Checkando sonido



Cámara, acción



Revisando escena



Cámara, acción



Llegando a París, Francia



Presentación en Cinemateca

BIBLIOGRAFÍA.

Cinemateca Francesa. (2017-2018). Rencontre à Mon Ciné avec l'atelier du collège Stendhal de Grenoble. *Le cinéma, cent ans de jeunesse Des lieux et histoires*. Recuperado de: <http://blog.cinematheque.fr/100ans20172018/>

Centro de Capacitación Cinematográfica. (16 Julio 2009). Curso de Cine de Verano para Niños. Centro de Capacitación Cinematográfica. Recuperado de : <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/noticias-y-prensa/noticias/215-curso-de-cine-de-verano-para-ninos>

Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas. (10 de julio 2012). Curso de verano en el Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas. Ahuizote.com. Recuperado de: <http://www.ahuizote.com/2012/07/10/curso-de-verano-en-el-instituto-mexicano-de-investigaciones-cinematograficas-y-humanisticas/>

Ángeles. M. A. (7 DE JUNIO DE 2018). Film Camp. Centro Horizontal. Recuperado de: <https://centro.horizontal.mx/curso-de-verano-de-cine-film-camp-2018-cdmx/>

Instituto Cultural de León. (22 de junio de 2018). Instituto Cultural de León. Curso de verano de cine para niños. Recuperado de: <http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/6104/Curso-de-verano-de-cine-para-ni-os#.W2CuIdVKjIU>

Rodríguez, G. (2017, junio). Vinculación de entidades de enseñanza y difusión cultural, *CineToma*, No. 50, pp. 51-53

Mantecón, A. R. (2017, septiembre). Construir la relación con los públicos, *CineToma*, No. 51, pp. 12-21

PIAGET Jean, A DÓNDE VA LA EDUCACIÓN, Colección Hay que saber, Tomo 8, Ed. Teide, 3ª edición, México, 1991.

GOMEZ Margarita Palacio, Ma. Beatriz Villarel, Laura V. González, EL NIÑO Y SUS PRIMEROS AÑOS EN LA ESCUELA, Secretaría de Educación Pública, México, 1995.

Propuestas para un Modelo de Análisis de la Actuación Cinematográfica.

Karina Mauro

(CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA)

karinamauro@hotmail.com

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas que legitiman su establecimiento como objeto de indagación teórica y apreciación estética, además de constituir un componente insoslayable en buena parte de la producción cinematográfica, tanto por sus implicancias artísticas como comerciales. Sin embargo, los estudios cinematográficos se han desarrollado profusamente careciendo aun de una indagación teórica acerca del desempeño actoral. Este trabajo se inserta en una investigación más amplia que se propone instaurar a los Estudios sobre la Actuación como un campo autónomo de reflexión académica, a partir de la indagación teórica e histórica sobre las dimensiones ontológica, técnica, metodológica, formativa, patrimonial, estética y ética de la actuación, así como de las condiciones laborales y de producción que condicionan el ejercicio de la misma en todos los medios y soportes.

Nuestro objetivo en este trabajo es introducir algunas herramientas conceptuales para la elaboración de un Modelo de Análisis a utilizar en estudios de caso y en el discurso crítico sobre la actuación en los filmes, así como para planificar una formación para la actuación y para la dirección de actores en cine teóricamente fundamentada y no reducida a la mera extrapolación de metodologías de actuación teatrales. Para ello nos proponemos abordar las características de la situación de actuación y de la acción actoral en cine, y las etapas del desempeño actoral en función de las condiciones de producción del medio, de la dirección de actores y de la aplicabilidad y pertinencia de metodologías específicas de actuación provenientes del teatro, como el realismo stanislavskiano-strasbergiano.

El surgimiento “en dos tiempos” de la actuación cinematográfica

Si la actuación teatral es la manifestación primigenia del arte actoral, porque es allí donde éste adquiere sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño, es notable observar que los mismos no sufrieron alteraciones significativas hasta la aparición del cine. No obstante, la actuación cinematográfica propiamente dicha no surgió inmediatamente a partir de la creación del denominado “aparato básico” (Gaudreault, 2007), sino luego de un trayecto técnico, estético y simbólico que los actores debieron realizar del teatro *hacia* el cine.

Consideramos que dicho trayecto se realizó completamente durante el período comprendido entre el pre-cine y el cine silente, y que sucedió en dos tiempos. En efecto, fueron dos las características fundamentales que adquirió el arte actoral en su aplicación al cine. En primer lugar, la invención de la cámara tomavistas produjo la necesidad de desempeñarse *en ausencia* del público, y, en segundo lugar, el posterior desarrollo del cine como lenguaje promovió la exigencia, también novedosa, de fragmentar el cuerpo y descomponer la acción. Estas transformaciones acontecieron en momentos bien diferenciados durante el pre-cine y el cine silente, y en estrecha relación con las peripecias que experimentó el dispositivo (y que desembocarán en la integridad narrativa y la “institución” cine). Sólo luego de estas transformaciones, es que podemos hablar de actuación cinematográfica propiamente dicha.

El primer paso para la constitución de la actuación cinematográfica consistió en que los actores pudieran desempeñarse en ausencia del espectador. Este es un hecho sin precedentes en el arte actoral, dado que la esencia de la actuación teatral es la exhibición del cuerpo y de la acción ante la mirada de un espectador. La emergencia de un artefacto que permitía filmar y proyectar su desempeño, colocó a los actores ante el desafío de actuar *frente a y para* la cámara. Actuar sin público y frente a la cámara requirió del desarrollo de una nueva habilidad. Por esta razón, consideramos que no puede afirmarse que el cine de los primeros tiempos fuera simplemente teatro filmado. La ausencia del espectador en la producción de vistas animadas es un rasgo suficiente para plantear el surgimiento de un nuevo tipo de actuación y, por consiguiente, de un nuevo tipo de actor. En el inicio de este proceso, los actores tuvieron que aprender a desempeñarse para la cámara sin dudas o interrupciones que retrasaran el rodaje.

Ante este desafío, la experticia de los actores del teatro popular y de los espectáculos de variedades fue de gran importancia en el denominado “cine de atracciones” (Gaudreault, 2007). La razón radica en que, en tanto formas de expresión opuestas al teatro erudito, este tipo de espectáculos no estaban basados en textos escritos. Por consiguiente, los artistas populares podían desarrollar frente a la cámara un tipo de actuación basado en su enorme capacidad de expresarse con todo el cuerpo sin necesidad de la palabra.

Algunos de estos actores, fundamentalmente los que provenían del espectáculo de variedades, tenían habilidades especiales altamente valoradas en el cine de atracciones, determinado por el denominado “principio numérico”. De acuerdo con este principio, los cortos se basaban en el puro exhibicionismo, buscando la atención del espectador mediante efectos visuales, persecuciones y bufonadas.¹ Thomas Elseasser (2011) afirma que el principio numérico supone la influencia de la programación y la exhibición sobre la producción. De hecho, estos films eran exhibidos como parte de espectáculos en los que se combinaban vistas animadas con números en vivo.

Esto comenzó a cambiar a medida que los films aumentaron su duración. Tal como lo afirma Charles Musser (1986), el incremento del metraje de los films ayudó a elevar el status del cine y, consecuentemente, de sus actores. Esto reside en el hecho de que los films de cuatro o cinco bobinas necesitaban del desarrollo de una historia. En otras palabras, los films comenzaron a producir una narración. Como consecuencia, los largometrajes se convirtieron en la atracción principal en el programa de exhibición. Además, este nuevo tipo de películas necesitaban de un actor capaz de componer personajes con mayor complejidad y matices, que pudieran ser desarrollados a lo largo de una historia con alternativas, lo que promovió que el principio numérico comenzara a ser abandonado. Así, la capacidad de exhibir movimientos o habilidades inusuales fue paulatinamente reemplazada por la de realizar gestos que comunicaran emociones o sentimientos. Sabine Lenk (1994) afirma que en los films narrativos silentes, los gestos deben estar conectados por relaciones de causa-efecto, y deben ser fácilmente comprendidos por el espectador.

¹ Lo cual determinó el surgimiento de un género específico, conocido como *slapstick*.

Con la integración narrativa llegará el segundo tiempo del surgimiento de la actuación cinematográfica y su constitución como un modo de desempeño actoral totalmente diferenciado del teatral. En efecto, la escala de planos en función del montaje exigirá una determinada estructuración de lo profilmico y, por consiguiente, un desempeño actoral especializado. A la capacidad para actuar en ausencia del espectador y frente a cámara, se le agregará ahora la exigencia de fragmentar el cuerpo y descomponer la acción. En el cine institucionalizado, el cuerpo del actor se convertirá en un “cuerpo ilusorio”,

en cualquier momento puede separarse de su voz, o recibir una voz prestada; en cualquier momento el encuadre puede aislar fragmentos, la línea del cuadro puede cortar la curva de los hombros, ampliar inesperadamente una mirada, una sonrisa, el montaje puede articular planos de escala variable en combinaciones efímeras. (Nacache, 2006, 18).

Como contrapartida a esta sustracción de su cuerpo, el actor conseguirá su instrumento de individuación más flagrante: el primer plano. Éste será la meta a alcanzar por todo actor que comience a desempeñarse en el medio y constituirá el paso obligado hacia la condición de estrella. Consecuentemente, sobrevendrá la exigencia de atenuación gestual, que pasará a entenderse como una eliminación de todo vestigio teatral en la actuación y por consiguiente, como la necesidad del surgimiento de un nuevo tipo de actor especializado en el medio. Según Nacache,

No sólo se trata de eliminar el teatro en cuanto referencia cultural obligada, sino de imponer la idea de que el cine exige un nuevo tipo de actores; en consecuencia, aquellos que provienen del teatro deben cambiar sus hábitos. La obsesión de la época radica en evitar todo asomo de expresión grosera: la búsqueda de la naturalidad ha comenzado inadvertidamente y ya no cesará (2006, 29).

Así, la integración narrativa se erigió como principio normalizador de la irrupción del cuerpo y de la acción en el enunciado filmico, al someterla a un esquema logocéntrico que es potestad del director, organizador y responsable último de la película.

Características específicas de la actuación cinematográfica

En este apartado nos proponemos analizar dos conceptos que, a nuestro entender, constituyen el fundamento de la actuación cinematográfica: acción actoral y situación de actuación.

La actuación ostenta profundas diferencias respecto de otras “artes interpretativas”, como el canto, la danza o la interpretación musical, dado que mientras éstas exigen un desempeño específico, suponiendo sujetos entrenados en habilidades que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Por consiguiente, no es la realización de acciones específicas lo que define a la actuación como fenómeno artístico.

Dicho fundamento radica en la circunscripción de un contexto espacio temporal en el que el sujeto se posiciona para llevar adelante su accionar ante la mirada de otro. Denominamos al mismo, situación de actuación.² Consideramos que lo que distingue a la situación de actuación de otras situaciones posibles, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, excepto por el hecho de no poseer más motivación que producirse ante la mirada de otro. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto no carece de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización para ser vista.

Dado que no requiere ningún desempeño específico, la actuación no admite legitimaciones externas a la relación actor-espectador, por lo que ni el texto dramático ni el sentido son suficientes para justificar la acción en escena, como tampoco lo es el título profesional de actor o la preparación que el mismo pueda esgrimir haber realizado para llegar a ese momento. Simplemente, el sujeto acciona porque es mirado por otro y esa razón es suficiente para legitimar su posicionamiento *como* actor en el escenario. Como corolario, en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar.

² Concepto elaborado a partir de Merleau Ponty (1975). Para profundizar, ver Mauro, 2015 y 2010.

Debido a que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. El actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (actor y espectador) se verían compelidos a realizar otros desempeños. Por consiguiente, la preservación de la situación de actuación está por encima de la calidad artística.

En el teatro, la acción actoral (el desempeño del actor en situación de actuación) coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece al público. Si bien la actuación teatral se produce dentro de un enunciado más amplio (la puesta en escena), cada desempeño actoral constituye una obra de arte atribuible a un sujeto. Esto se debe a la naturaleza misma del hecho teatral, que se produce en un aquí y ahora inmanente e indeterminado. De este modo, aunque el director tenga un rol preponderante, el contexto espacio temporal en el que se desarrolla lo teatral determina al actor y al espectador como únicas presencias necesarias en un aquí y ahora marcado por una dimensión de riesgo siempre latente.

Pero si podemos realizar estas afirmaciones para el caso del teatro, no es posible en el de otros medios donde la actuación se desarrolla. Es necesario entonces analizar qué sucede con las categorías de acción y de actuación en el desempeño actoral en cine, y cómo se constituye la situación de actuación teniendo en cuenta las particularidades del dispositivo cinematográfico. Si, tal como hemos desarrollado, la acción del actor no difiere de la cotidiana excepto por realizarse ante la mirada de otro sujeto, es necesario explicar qué es lo que legitima el desempeño actoral durante el rodaje, en el que el espectador se halla ausente.

La primera particularidad de la acción actoral en cine es que el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto, la cámara. Por consiguiente, en el cine la acción actoral no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara y grabada o impresionada en la película. Podemos afirmar entonces que la situación de actuación cinematográfica se circunscribe al instante de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en movimiento. Ese es el momento de la acción actoral, dado que una vez que la imagen ha sido tomada, el actor deja de intervenir en su actuación.

Ahora bien, ¿es suficiente el accionar del actor para producir la imagen impresionada en la película? Philippe Dubois (1986) define a la fotografía como una imagen producida por un acto, en tanto involucra la cuestión del sujeto. El estatuto indicial de la fotografía supone a la imagen como la huella física de un referente único e irrepetible, pero también de la relación cuerpo a cuerpo del fotógrafo con el aparato. El referente no se reduce entonces a la “cosa” o “ser” fotografiado, sino a una relación entre el referente y el operador. La imagen implica psíquica y corporalmente al sujeto que la capta y al que es captado. Consideramos que también en el cine la imagen es el resultado de la acción del actor y del sujeto que opera la cámara, por lo que el acto que genera la imagen cinematográfica los implica a ambos. La imagen entonces es la huella de un accionar realizado *alrededor de* la cámara por dos sujetos, por lo que la acción actoral en esa situación de actuación le corresponde al actor y al camarógrafo.

No es posible afirmar, entonces, que en el cine la acción actoral se reduce exclusivamente a los gestos, desplazamientos o al mero cuerpo inmóvil del actor, dado que el encuadre y el movimiento de cámara imprimen un ángulo y un recorrido que van a determinar en la misma medida a la imagen resultante. De hecho, es común que sean los movimientos de cámara los que dan como resultado una acción que en realidad el actor no realizó, pero que va a ser percibida como suya. En este sentido, el actor debe adaptar su propio accionar al del camarógrafo y viceversa, al punto que este último puede relevarlo de accionar. Esto no quita que determinadas acciones requieran la intervención de otros técnicos en el momento de la toma, por lo que bajo la categoría de “camarógrafo” u “operador” pueden encontrarse reunidos varios sujetos que deberán ajustar sus desempeños al del actor y viceversa. En definitiva, la toma es el acto en el que quedan físicamente implicados todos aquellos que accionan *alrededor de* la cámara durante la situación de actuación, y cuya huella va a quedar impresionada en la película.

Ahora bien, ¿cuál es el rol del director en la situación de actuación? Si bien el director es ajeno al acto que da como resultado la impresión de las acciones en imágenes (así como el director teatral se halla ausente en la situación de actuación), mientras en el teatro el director puede no existir, en el cine esto no es posible. A pesar de su no intervención en la situación de actuación y en la acción actoral, el director ejerce un rol decisivo en la actuación cinematográfica. En efecto, en el cine es el director quien terminará de construir la actuación a partir de la manipulación del

material obtenido en la situación de actuación, esgrimiéndose así como el mediador entre la acción actoral y la actuación. Esta es la diferencia sustancial entre el arte actoral en teatro y en el cine. Mientras en teatro, acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitoria. Por consiguiente, la actuación cinematográfica será el resultado del montaje, realizado por un tercero, de los fragmentos de movimientos y acciones captados durante el rodaje.

En definitiva, lo que el dispositivo cinematográfico le impone al actor es la renuncia a producir actuación tal como lo hace en el teatro, en favor de aportar *elementos para la construcción* de una actuación. Denominaremos a los mismos, *trazas de actuación*. Por consiguiente, el actor cinematográfico debe brindar la mayor cantidad de trazas de actuación de calidad para que la construcción final redunde en beneficio de la totalidad de la película y de su propia carrera, lo que determinará en parte la continuidad de su trabajo. Esto significa aumentar la posibilidad de construir una actuación de calidad, así como también de aumentar su tiempo en pantalla, obteniendo tanto una mayor cantidad de planos como planos más cortos. Será el director quien, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo, convierta las trazas de actuación obtenidas por la impresión filmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador. Por tal motivo, afirmamos que la dirección de cine es la instancia mediadora entre acción actoral y actuación.

Esto no implica que la intervención del director en la actuación se reduzca a la etapa posterior al rodaje. El dispositivo cinematográfico exige decisiones, fragmentaciones, selecciones y combinaciones anteriores, simultáneas y posteriores al rodaje que conciernen a la actuación y que deben ser asumidas por el director en cada una de las instancias de un proyecto filmico. Por consiguiente, es el director quien debe organizar el trabajo y disponer todos los recursos a su alcance para que las trazas de actuación obtenidas durante el rodaje sean las mejores. En contextos muy industrializados, la injerencia del director disminuye, en favor del productor y de áreas o departamentos específicos, pero aun en este caso, quien ejerce la dirección deberá trabajar con las premisas y los materiales que le vengán impuestos, y que influirán en el

vínculo que debe establecer con la actuación. Lo mismo puede decirse respecto del montaje, momento en que tiene lugar la construcción definitiva de la actuación.

Por consiguiente, la dirección de cine también debe procurar conseguir del actor trazas de actuación de calidad. Desde una perspectiva tradicional se estima que el director debe lograr que el actor conozca y prepare a su personaje, es decir, que el actor acceda a los aspectos semánticos que la ficción pretende producir y comunicar al espectador. Si bien esto no la presupone necesariamente, la referencia al realismo como metodología privilegiada para una preparación del personaje en estos términos resulta innegable, dado su énfasis en la interioridad y la causalidad psicológica del personaje. Para lograrlo, el director debe, en primer lugar, saber y conceptualizar aquello que el personaje debe transmitir, para poder luego comunicárselo al actor de manera clara y sencilla, para lo cual debe tender previamente un puente de confianza que promueva la apertura y entrega del mismo.

Disentimos con esta perspectiva. Consideramos que para conseguir trazas de actuación de calidad, en las que el actor pueda desplegar su creatividad y talento, al tiempo que respetar las indicaciones y los requerimientos del rodaje, el director debe asegurarse de que el actor se desempeñe correctamente *en función de la cámara*. La preparación de un personaje con profundidad psicológica, despliegue de matices, emociones y sentimientos no garantiza por sí misma el buen desempeño frente a la misma. Hasta incluso podría ser inconveniente, teniendo en cuenta el tipo de plano y su utilización posterior en el montaje. Por tal motivo, la dirección de los actores en cine no puede reducirse a la filmación de la interpretación de un personaje elaborada mediante la implementación de una metodología de actuación teatral.

Si según lo desarrollado hasta aquí la situación de actuación en el cine no determina por sí misma la actuación, esta suerte de alienación del actor respecto del producto de su trabajo requiere de la puesta en práctica de saberes y destrezas particulares por parte del mismo (y por parte del director), que van más allá de la acción actoral desplegada en el estricto momento de la toma, aspecto en el que profundizaremos a continuación.

Las etapas del desempeño actoral y el rol del director en las mismas

Dadas las características del dispositivo y de las condiciones de producción en el cine, consideramos que es metodológicamente operativo establecer una segmentación detallada de las etapas en las que el actor se desempeña. Las mismas requieren de la aplicación de diferentes saberes, habilidades y procedimientos, algunos de los cuales son compartidos con el actor teatral, mientras otros son específicos.

Dado que la instancia directorial es de extrema importancia para la actuación cinematográfica, es fundamental que director y actor trabajen en conjunto. Precisamente por ello, ambas instancias deben reconocerse mutuamente como profesionales y basar en dicho reconocimiento su interacción. Tal como lo plantea Mónica Discépola (2012), es fundamental que el director comprenda que su tarea no es enseñarle a actuar al actor.³ Creemos que para pensar la instancia directorial en relación con la actuación cinematográfica debe partirse de la premisa de que dirigir actores en cine implica producir, en complementariedad con el actor, actuación de calidad teniendo en cuenta y utilizando las posibilidades que brinda el dispositivo cinematográfico. También por este motivo consideramos necesario establecer conceptualmente cuáles son las especificidades que adquiere el ejercicio de la actuación a partir de su confrontación con las condiciones de producción en cine, para a partir de allí indagar en el rol que el director puede y/o debe asumir en relación con la misma, decida ejercerlo o no.

Si bien en algunos contextos muy industrializados no es el director quien tiene la decisión y el control final sobre los aspectos económicos, ideológicos y estéticos del film (los que recaen en la producción), aún en ese caso quien ejerce la dirección no puede desconocer a los diversos agentes presentes en el set, los recorridos que cada uno

³ Circula en los escritos dedicados a la dirección de actores, así como también en las instancias de formación para la misma, la suposición de la existencia de una falencia comunicacional crónica entre dos roles que parecieran desconocerse mutuamente, pero que, aún a desgano y merced a las exigencias del modo de producción cinematográfico, se encuentran en la obligación de trabajar juntos. Por consiguiente, la dirección de actores en cine muchas veces se plantea como una suerte de ejercicio afectivo que los directores deben realizar para aceptar invertir su escaso tiempo en establecer un vínculo comunicacional con sujetos con un excesivo narcisismo y una autoconfianza dudosa, a los que no conoce, no comprende, que exigen de él respuestas que no posee a preguntas que no entiende y a los que acaso preferiría evitar. Debemos agregar que las enormes exigencias que le plantean al director las condiciones de producción y la responsabilidad de coordinar la totalidad de las áreas intervinientes en un film, generan el escenario apropiado para que su atención deficitaria hacia los actores se vea justificada. Abonan estas ideas, los estudios de caso sobre vínculos famosos entre director-actor y los trabajos prescriptivos acerca de cómo encarar el trabajo con los actores, en muchos de los cuales subyace cierto paternalismo.

de los mismos realizó hasta llegar allí y el devenir que sufrirán sus respectivos desempeños, aun cuando su injerencia en estos derroteros sea parcial, relativa o nula.

Para procurar que el actor logre el mejor desempeño frente a la cámara en función de proporcionar trazas de actuación de calidad, la dirección debe intervenir durante todo el proceso de producción del film. De este modo, la actuación cinematográfica presenta un significativo incremento, respecto del teatro, de la importancia de la relación que el director logre establecer con el actor desde el proceso de selección, en el rodaje (aun en las condiciones limitadas por las exigencias del mismo) y, fundamentalmente, de cara al montaje, instancia en la que la actuación será completada.

Las etapas establecidas, y los respectivos elementos a analizar en cada una de ellas, son los siguientes:

1. Antes del rodaje. Se refiere a todo desempeño actoral anterior y externo al trabajo en el set de filmación. Esta etapa se subdivide en:

1.a. Antes del proyecto. Se refiere a todo desempeño actoral anterior a un proyecto cinematográfico concreto, pero que condicionará a este último de alguna manera. Este punto se subdivide en:

1.a.1. El nombre propio del actor. Se trata de la imagen o historia profesional que el actor porte consigo a través del desarrollo de su carrera, constituida por el relato acumulado a través de sus trabajos anteriores. Se incluye en el mismo todo lo referente a la condición de dicho actor dentro del campo cinematográfico: aquí tienen relevancia las investigaciones sobre las nociones de “texto estrella” y de *star system*; las características físicas, rasgos de carácter e incluso posicionamientos ideológicos, es decir, todo aquello que permita inferir un repertorio de roles que el actor pueda asumir y otro repertorio que le está vedado, y en este caso, adquirirá peso su deseo de reforzar o romper con su propio verosímil; la relación del actor con los medios de comunicación, el grado de establecimiento de su figura mediante su vinculación con la prensa, las productoras, la situación política, y otros agentes del campo cinematográfico como directores, directores de reparto e instancias legitimantes, como la crítica, entidades otorgantes de subsidios o de premios, etc.

1.a.2. La preselección. Se refiere al desempeño actoral de cara a conseguir su inclusión en un proyecto determinado. Incluye el análisis de las destrezas o saberes que el actor debe desplegar en el *casting* para la obtención del papel, el establecimiento o aprovechamiento de su relación con el director si la misma preexiste al proyecto, el establecimiento o aprovechamiento de su relación con instancias mediadoras (representantes, empresas seleccionadoras tercerizadas, Director de Reparto y/o Director de Actores, si estas instancias existen en el proyecto, lo cual dependerá de las condiciones de producción del mismo).

Es posible que en esta etapa el director establezca su primer vínculo con los actores. Partimos de la premisa de que el tiempo que el director dedique a la actuación y a los actores antes del rodaje, disminuirá la atención que deberá prestarle durante el mismo, lo cual reducirá tiempos y costos, así como también optimizará recursos y capacidades al disminuir las tensiones propias del trabajo en el set. El primer vínculo entre la dirección y la actuación es el que se genera entre el director y el actor que imagina o desea para el personaje. Es posible que aquel actor imaginado esté disponible y pueda ser contratado para el proyecto, aunque en la mayoría de los casos no es esto lo que sucede. Por consiguiente, en cualquier caso estas ideas previas serán confrontadas con la realidad durante el proceso de selección y contratación de los actores. Es en función de estas expectativas previas y de las frustraciones que llevan aparejadas, que muchos directores consideran que en la elección del actor se juega la mayor parte de la dimensión actoral del film, otorgándole mayor peso a una aspiración inicial que al trabajo creativo que podría promover el encuentro con un actor impensado⁴.

Cuando el director opta por un actor, está eligiendo también un nombre propio con una historia previa. La utilización del verosímil de un actor puede no sólo asegurar el favor del público, sino también facilitar la construcción de un relato o un efecto de sentido utilizando menos recursos técnicos y/o narrativos. Pero esta repetición también puede ser riesgosa, al igual que la ruptura de dicho verosímil. Consideramos que el director debe compartir este riesgo con el actor dado que, aunque no lo quiera, eso repercutirá en el resultado final de su película. En definitiva, cuando un director elige a un actor indefectiblemente se asocia con él y con su historia (pasada o inexistente).

⁴ Al respecto, Federico Fellini plantea: “A veces la elección, por ser irracional, es desafortunada. Entonces trato de aprovechar ese error. Abandono el personaje que tenía en la mente y lo busco en el actor o la persona elegida”. (Cit. en Discépolo, 2012, 10).

Más allá de los objetivos semántico-referenciales y/o plástico-visuales, el director puede conformar un elenco en función de los vínculos interpersonales. De este modo, podemos encontrar directores que trabajan con un número acotado de actores, que se repite de film a film. Sin duda, la reiteración de elencos tiene repercusiones estéticas y semánticas en el resultado final, que el director debe conocer para hacerlas actuar en provecho del mismo y no en su perjuicio.

Independientemente de las variables estéticas y semánticas vinculadas al actor elegido, hay un aspecto fundamental en relación a la selección de actores que el director no puede pasar por alto. Si opta por actores con experiencia en el medio cinematográfico, la dirección ganará tiempo y ahorrará costos. En efecto, el actor sabrá cómo fragmentar su cuerpo y descomponer su acción en función de la posición y los movimientos de la cámara. En este caso, el director tendrá que estar dispuesto a brindar con precisión toda la información técnica, estética y semántica que el actor le requerirá en el momento oportuno. Si se opta por actores sin experiencia en el medio, la información y el apoyo aportado por la instancia directorial deberán ser aún mayores y más intensos.

1.b. La preparación para el rodaje. Se refiere a todo desempeño actoral anterior y/o externo al trabajo en el set, pero que se realiza estrictamente de cara al mismo. Esta etapa se subdivide en:

1.b.1. Vinculación del actor con el proyecto. Se refiere al establecimiento inicial de la relación del actor con las diversas áreas intervinientes en el mismo, específicamente con el director y/o con la producción (instancia que puede incluir también al resto del elenco). En este punto se torna fundamental el conocimiento y aprovechamiento de las condiciones de producción del film. Esto determinará también el grado de acompañamiento que el actor tendrá para la preparación del papel (si habrá ensayos, si habrá algún tipo de profesional o personal asistente, etc.).

También en esta etapa el director debe asumir su responsabilidad de guiar la vinculación del actor con el proyecto así como de la preparación de su intervención mediante la caracterización interna y externa del personaje. En contextos industrializados estas tareas son encaradas por áreas específicas dentro de la producción, aunque el director suele tener opinión o incluso la última palabra.

Generalmente, el primer vínculo del actor con el proyecto involucra entrevistas y charlas con el director, quien lo introduce en las características semánticas y estéticas del guión. Esto suele reducirse a las características del personaje, por lo que es aquí donde la extrema vulgarización de la metodología realista de base stanislavskiana-strasbergiana muestra toda su influencia. Consideramos, sin embargo, que hay tres aspectos fundamentales que deben formar parte del vínculo director- actor desde el inicio. En primer lugar, el director debe decidir si el actor establecerá vínculos, y de qué tipo serán los mismos, con el resto de los actores y/o con los responsables o miembros de las diversas áreas de producción de un film, y hacérselo saber con claridad. Es inusual que el director considere que el actor deba tener contacto previo con el equipo técnico, aunque se pretende que todos trabajen en equipo durante el rodaje. Es responsabilidad del director promover la conformación de un equipo de trabajo que también incluya a los actores en igualdad de condiciones.

En segundo término, el director debe decidir y comunicarle al actor todos los aspectos referentes a la planificación del rodaje. Esta información, que no tiene que ver con la caracterización del personaje en términos semánticos, referenciales y/o estéticos, es sin embargo, fundamental para el desempeño actoral en cine. Por último, y en función de las condiciones de producción, el director deberá determinar y comunicarle al actor qué grado de acompañamiento tendrá para la preparación del papel: si habrá ensayos, quiénes participarán de los mismos, si habrá algún tipo de profesional o personal asistente, etc.

1.b.2. Preparación del papel propiamente dicha. Incluye la imagen exterior, para cuyo diseño y/o preparación el actor debe establecer relaciones con diversas áreas: dirección y/o producción, vestuario, maquillaje, etc., así como también con profesionales especializados en habilidades determinadas, como por ejemplo, ejecutar un instrumento musical o realizar ciertas destrezas físicas, en el caso de que el personaje así lo requiera. También se incluye aquí la caracterización interior. Es en este punto donde suelen entrar en juego metodologías específicas de actuación, siendo la más extendidamente aplicada la realista de base stanislavskiana-strasbergiana⁵. Hay dos

⁵ “Cuando los directores hablan del temor a la pérdida de la espontaneidad, de la frescura, como consecuencia de los ensayos, están hablando como si la única forma posible de ensayar fuese repetir, una y otra vez, la escena que va a filmarse. Sin embargo existen otros modos de ensayar que operan sobre la

aspectos imprescindibles para analizar en esta etapa. Por un lado, el tipo de ensayos realizados (si esta instancia está contemplada en el proyecto) y los sujetos intervinientes en los mismos (el director, los compañeros de elenco, etc.). Para ello, es fundamental la decisión o el conocimiento del director en lo que respecta a quién conducirá los ensayos, quiénes participarán en los mismos y cuáles serán las actividades que se desarrollarán.

Por otro lado, es necesario indagar en la implementación de profesionales especializados en la preparación actuarial para cine: el *coach* (profesional que se dedica particularmente a asistir a un actor, rol muy utilizado en sistemas de producción de características industriales, para los roles principales y/o para actores de mucho renombre) y el Director de Actores (profesional que se dedica a preparar a todo el elenco o al grupo principal del mismo⁶). Si bien estas figuras suplantán al director en la preparación del personaje, se desempeñan en estricta observancia de sus indicaciones, y suelen retirarse durante el rodaje, momento en el que el actor debe guiarse sólo por la palabra del director.

2. Durante el rodaje. Se refiere a todo desempeño actuarial que se realice en el set de filmación durante el rodaje. Esta etapa se subdivide en:

2.a. Antes de la situación de actuación. Se refiere a todo desempeño actuarial que se realice en el set antes o después de la situación de actuación, es decir, antes o después de la toma. Es importante destacar que este desempeño se realiza estrictamente de cara al momento del rodaje, por lo que se halla en función de la situación de actuación. Este punto incluye todo lo referente al vínculo que el actor logre establecer con los factores presentes en el set: director, productor, equipo técnico (fundamentalmente, el camarógrafo, pero también equipo iluminador y de sonido), producción, maquillaje, vestuario, personas presentes, etc. Podemos destacar dos aspectos a tener en cuenta en esta instancia. Por un lado, el desempeño actuarial en relación al tiempo, es decir, el aprovechamiento de la espera en función de la situación de actuación que se prepara. Por otra parte, y en estrecha relación con lo anterior, el

escena profunda sobre las redes vinculares, sobre lo que no se verá en la película y sin embargo sostiene a los personajes, a sus cuerpos, a sus imágenes y a su emoción.” (Discépolo, 2012, 15)

⁶ Este novedoso rol, que inicialmente fue adoptado para el trabajo con no-actores o con niños, con los años se ha ido adoptando en proyectos de diverso tipo, incluyendo films documentales, y cuenta ya con un incipiente desarrollo metodológico propio realizado, entre otros, por la Directora de Actores brasileña Fátima Toledo (Ver Cardoso, 2014).

conocimiento respecto del espacio de la acción y del tipo de plano a filmar (es importante que el actor domine los aspectos técnicos del lenguaje cinematográfico), lo cual puede incluir la planificación y/o ensayo de los movimientos y acciones.

Es el director quien debe procurar que el actor conozca el tipo y la duración del plano a filmar, la posición de la cámara y sus movimientos durante la toma, así como todos los aspectos concernientes al lente utilizado, a la iluminación y a la toma del sonido. Es conveniente además que el director propicie el trabajo conjunto entre actor y equipo técnico durante el rodaje. También es necesario que la dirección prevea un tiempo de ensayo con el actor en el set. Si el actor tiene experiencia previa y sabe desempeñarse en el medio, exigirá tanto la información que necesita sobre el tipo de plano a filmar, como su tiempo de ensayo. Si se opta por actores sin experiencia en el medio, la información y el apoyo aportado por la instancia directorial (el director mismo o sus asistentes) deberán ser aún mayores y más intensos. Ni en uno ni en otro caso el director puede desentenderse de estas obligaciones respecto de los actores, aunque el tiempo y las obligaciones lo apremien, dado que el tiempo que se escatima en la preparación de la toma prolonga la situación de actuación, lo cual implica pérdidas mayores.

Existen algunas propuestas directoriales que, por razones estéticas, requieren del escamoteo de la información respecto a los requerimientos técnicos del tipo plano a filmar o de la posibilidad de ensayo. Por ejemplo, durante el rodaje de *Mash* (1970), el director Robert Altman no les informaba a los actores qué tipo de plano filmaría, proponiendo que todos actuaran al mismo tiempo y dijeran sus líneas superponiéndose, con el fin de lograr un efecto coral en los planos (lo que también se replicaba en la narración). Otra variante que podemos incluir dentro de esta tipología es la del rodaje totalmente supeditado a la actuación, en el que la posición de la cámara y sus movimientos responden exclusivamente a las acciones llevadas a cabo por los actores. El caso más renombrado dentro de esta tendencia es el de John Cassavetes. No obstante la existencia de propuestas puntuales, la falta de información y/o de preparación de la acción actoral en el set no puede ser resultado del descuido o el desdén de la instancia directorial respecto de la actuación. Y aún en el caso de que la falta de información responda a una decisión estética, esto debe ser convenido previamente con los actores.

De todos modos, en última instancia, y en el caso de no contar con la posibilidad de planificar y/o de ensayar en el set, o de no contar con la guía del director, el actor deberá poseer herramientas para resolver esta falta.

3. Situación de actuación. Se trata de la acción actoral propiamente dicha que, como señalamos, se realiza con el sólo objeto de ser tomada por la cámara y grabada o impresionada en la película.

La situación de actuación en cine es, por definición, fragmentada y se compone de momentos muy breves. Al igual que en el teatro, la premisa es que la situación de actuación no sea interrumpida por responsabilidad del actor, aunque en el caso del cine esto se debe a motivos económicos. De hecho, todos los apremios temporales, como el aprovechamiento de la luz en exteriores o la necesidad de obtener lo buscado por el director en la menor cantidad de tomas posible, se deben en última instancia a evitar mayores costos de producción. Por consiguiente, aunque por diferentes razones, también en el cine la acción no se interrumpe hasta que el director ordena el corte.

Para preservar la situación de actuación, el actor debe saber desempeñarse en el medio. En primer lugar, jamás debe olvidar la presencia de la cámara, dado que si lo hace no será capaz de adaptar su acción a la misma y al camarógrafo, lo que conducirá a la interrupción de la situación de actuación, con todos los problemas que esto acarrea para la producción del film y para su propia carrera profesional. El actor debe adquirir una precisión gestual y de movimientos tal, que le permita ajustar su desempeño a la cámara y a quien la opera, en definitiva, a las condiciones que plantea el hecho de que lo que haga debe quedar impresionado en un soporte externo como imagen y sonido. Para ello, el actor debe conocer todos los aspectos del encuadre, la fotografía y los movimientos de cámara que determinarán su campo de acción en función del espacio y la duración, la fragmentación de su cuerpo y los desplazamientos, acciones y gestos que la toma requiere. Además, debe ser capaz de sugerir una representación continua allí donde la acción actoral ha sido fragmentada.

En función de las trazas de actuación que se vayan obteniendo, el director y/o productor indicará las repeticiones necesarias y las modificaciones requeridas para las mismas. Aquí entran en juego diversos factores que van desde la capacidad de propuesta y/o de negociación del actor, lo cual tiene que ver con su trayectoria e importancia (es

decir, con lo que hemos denominado su “nombre propio”⁷), las circunstancias de la producción que condicionarán la cantidad de tomas posibles, el desempeño de los técnicos intervinientes en la situación de actuación, el estilo y/o forma de trabajo del director y/o productor, la presencia o no del *partenaire* según el tipo de plano, la importancia del/los otro/s actor/es participantes en la toma o en la escena, su capacidad actoral para proponer y/o reaccionar, etc.⁸

Como ya mencionamos, el objetivo último del actor es brindar la mayor cantidad de trazas de actuación de calidad para que la construcción final redunde en beneficio de la totalidad de la película y de su propia carrera (lo que determinará en parte la continuidad de su trabajo). En efecto, dado que en el cine, acción actoral y actuación no coinciden, lo que el actor haya podido aportar durante el rodaje constituirá el material que será seleccionado, combinado y manipulado por otro sujeto (el director, el productor, etc.), quien será el encargado de construir su actuación. Por ello, el actor debe lograr, en primer lugar, que lo que quede impresionado en la película sirva a los fines del director, ya sea porque se ajusta a lo que éste le pidió o porque propuso algo nuevo (la posibilidad de hacerlo dependerá de las condiciones de producción). Por otra parte, y estando garantizado lo anterior, el actor puede desempeñarse para lograr que lo que quede impresionado en la película sea susceptible de promover que su actuación crezca lo más posible en calidad y en cantidad, a partir de la manipulación posterior de lo que ha ofrecido en su acción actoral. Por lo pronto, debe evitar que la actuación se reduzca respecto a lo planificado (o incluso que desaparezca por completo), pero también puede intentar ampliarla (obteniendo, por ejemplo, mayor cantidad de “planos de reacción” que los pautados inicialmente).

4. Después del rodaje. Se refiere a todo desempeño actoral posterior y externo al trabajo en el set. Esta etapa se subdivide en:

⁷ Para profundizar en la identidad actoral, ver Mauro, 2014.

⁸ Alberto Miralles consigna el siguiente ejemplo: "La actriz francesa Sophie Desmarets cuenta una anécdota muy ilustrativa <<¿Conocéís la historia de la escena en que Marcel Carné hizo repetir a Arletty en *Les visiteurs du soir* un respetable número de veces? Pues la única y según parece muy valiosa razón que tenía para ello era mejorar la calidad de un pequeño vaso colocado cerca de la actriz>>. Bien está la necesidad de enfocar un vaso, sobre todo cuando los objetos tienen importancia: el vaso con una huella, la tijera asesina, el anillo comprometedor. Pero Carné podía haberle dicho a Arletty en el momento de interrumpir la toma: <<Paciencia, cariño, tú lo estás haciendo muy bien; es ese maldito vaso que se me resiste>>." (Miralles, 2000, 52).

4.a. Montaje del film. Se refiere al grado de injerencia que posea el actor en el montaje final, ya sea por lo pautado contractualmente, como por el peso de su nombre propio, o por la posibilidad de participar personalmente del proceso. En este punto incluimos también todos aquellos desempeños que se requieran para completar y/o modificar el material obtenido durante el rodaje (repetición de planos, doblaje, etc.). Tal como lo establecimos anteriormente, es en esta instancia cuando las trazas de actuación se convierten en una actuación propiamente dicha. Por consiguiente, es necesario destacar que la importancia del actor dentro del enunciado filmico final puede no corresponder con el desempeño del mismo durante el rodaje, para lo cual será definitoria la intervención del director y/o productor, además de la del montajista. En efecto, el director será el responsable, en diverso grado según las condiciones de producción, de velar por su trabajo y fundamentalmente por el bien de la totalidad del film. Al respecto, Alberto Miralles consigna que

El director es el único que sabe qué plano se está haciendo, cuál de las tomas es la válida, el concepto general de la película y, mediado el montaje, el que tiene el poder de solucionar ritmos, aunque para ello tenga que sacrificar momentos de interpretación que al actor debieron de costarle un gran esfuerzo (2000, 51).

4.b. Publicidad del film. Se refiere al desempeño actoral en la etapa de promoción y publicidad del proyecto, que incluye entrevistas, viajes, presentación a festivales e incluso realización de acciones “no convencionales” (por ejemplo, difusión de la “vida privada”). Aquí demuestran toda su relevancia los condicionamientos que acarrea el nombre propio que el actor porte con anterioridad al proyecto en cuestión o el que intente proyectar de cara a producciones futuras, así como su capacidad de negociación en la planificación publicitaria, la relación establecida con los medios, con el público, con las instituciones legitimantes del campo cinematográfico, cultural, etc. Es necesario destacar que el rol del actor en la estrategia publicitaria de un proyecto cinematográfico puede no ser correlativo con su desempeño dentro del rodaje o su importancia en el propio enunciado filmico. Es posible que el director también intervenga en la publicidad y promoción del film, por lo que debe asumir que en esta instancia el actor puede cobrar mayor protagonismo y que incluso el rol de éste en la

estrategia publicitaria puede no corresponderse con su importancia en el enunciado que él mismo ha construido.

4.c. Resultado del film. Se refiere a las repercusiones culturales, económicas y simbólicas desencadenadas por el film, y que repercuten en el actor en tanto nombre propio, condicionando así su carrera. Esto no sólo puede expresarse en términos de mejora o deterioro (lo cual determinará la posibilidad y las condiciones de trabajo futuras), sino también en la ampliación, reiteración o reducción del imaginario asociado al actor, lo cual repercutirá en el tipo de trabajos a los que podrá acceder en adelante. También en este punto podemos considerar la existencia y disponibilidad del material fílmico en el que el actor se desempeñe (las trazas de actuación utilizadas o desechadas en el film) y que eventualmente pueden dar lugar a futuros montajes y a nuevos enunciados, virtualidad abierta hacia un futuro indeterminado, a la que el actor está sujeto sin tener injerencia alguna y que pueden producirse hasta incluso después de su desaparición física.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos introducido algunos ejes para la elaboración de un Modelo de Análisis de la Actuación Cinematográfica fundamentado teóricamente, y susceptible de ser utilizado en el análisis de casos, así como también para sentar las bases conceptuales de la formación para la actuación y para la dirección de actores en cine.

Para ello abordamos, en primer lugar, el surgimiento de la actuación cinematográfica como resultado de un trayecto técnico, estético y simbólico que los actores debieron realizar del teatro *hacia* el cine, acompañando a su vez el derrotero seguido por el propio dispositivo. En segundo término, profundizamos en las características específicas de la actuación cinematográfica una vez constituida, en el seno del cine ya institucionalizado. Por último, caracterizamos los diversos saberes y destrezas que se ponen en práctica en el desempeño actoral en cine, en función del dispositivo cinematográfico, de las condiciones de producción del medio y del vínculo establecido con el director.

Como resultado, podemos extraer algunas conclusiones que promueven líneas de reflexión futuras. En primer lugar, en el cine la condición de actor se adquiere más por el ejercicio del oficio que por la formación previa. En efecto, la experiencia en el set es irremplazable e imposible de reconstruir o recrear en la instancia formativa, por lo que necesariamente el sujeto debe enfrentarse a la práctica con los rudimentos actorales obtenidos mediante una formación no específica o sin formación alguna. Consideramos que esto motiva la preeminencia y aceptación de ciertas metodologías de actuación teatrales, como el realismo de base stanislavskiana-strabergiana.

En segundo término, el oficio actoral en cine se halla conformado por un repertorio de conductas, presupuestos y estereotipos tendientes a generar el máximo grado de autonomía del actor respecto del contexto. Esta autonomía llega a su máxima expresión en los medios cinematográficos altamente industrializados, en los que la división de las tareas y de las áreas intervinientes en una producción, generan el aislamiento del actor y la exigencia de desempeñarse de forma autónoma. Consideramos que si bien esta exigencia puede variar, el relato colectivo actoral en el cine prepara al sujeto para los contextos de mayor adversidad.

Por otro lado, la segmentación propuesta hace posible analizar el rol que el director puede jugar en cada instancia de desempeño actoral, decida ejercerlo o no. Pero en este último caso, el esquema planteado permitiría analizar entonces de qué manera el relato colectivo actoral logra suplir aquello que no es aportado por el director. También en este caso encontramos un abanico de posibilidades que va desde la omnipresencia del director en cada instancia de desempeño actoral hasta su total ausencia, restringiéndose sólo a indicar los cortes en las tomas. Es en este sentido que debe considerarse la eventual formación para la dirección de actores, así como las propuestas de incluir sujetos o áreas de producción enteras dedicados a este rol.

Por último, consideramos que la metodología específica de actuación realista de base stanislavskiana-strabergiana muestra su operatividad en momentos muy específicos del desempeño del actor en un proyecto cinematográfico. Más exactamente, pareciera monopolizar el trabajo en el punto 1.b.2. (Preparación del papel, Antes del rodaje). De este modo, su aplicación es acotada, más allá de que en el relato colectivo que conforma el oficio actoral en cine, su papel se vea magnificado. Esto se explica por

una ventaja operativa: la posibilidad de tender un puente comunicativo entre actor y director (y esto puede extenderse a todas las otras áreas de producción de un film), al brindar una serie de términos cuya extendida vulgarización permite manejar un lenguaje compartido, o que al menos lo es en apariencia. Por consiguiente, si bien la metodología realista de base stanislavskiana-strabergiana no se adecúa totalmente a todas las etapas de desempeño actoral en cine, la misma brinda un imaginario y un vocabulario que, en ausencia de herramientas más específicas, permite la comunicación entre el actor y el resto de los participantes en el proyecto.

No obstante, en este punto persiste un problema: una vez preparado el papel a partir de la utilización de la metodología de actuación realista, ¿cómo logra el actor traducir el material obtenido a la acción frente a cámara? ¿El realismo aporta herramientas propias para hacerlo o es necesario recurrir a otras destrezas? ¿De dónde provienen las mismas? ¿Cómo la preparación del papel en términos realistas colisiona con los condicionamientos que presentan los géneros? Consideramos que estos interrogantes plantean líneas de investigación futuras.

Referencias bibliográficas

- Caine, M. (2003). *Actuando para el cine*. Madrid: Plot
- Cardoso, M. (2014). *Fatima Toledo. Interpretar a vida, viver o cinema*. Sao Paulo: LiberArs.
- Discépola, M. (2012). “La dirección de actores”. *Enfoco* (5), 28-33.
- Dubois, Ph. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós
- Elseasser, Th. (2011). “Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales”. *Imagofagia* (3), 1-31
- Gaudreault, A. (2007). “Del cine primitivo a la cinematografía-atracción”. *Secuencias* (26), 10-28.
- Lenk, S. (1994). “L’art de l’acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914)”. En Ch. Hamon-Sirejols *et al.*, *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas.
- Mauro, K. (2015). “Acción actoral y situación de actuación en cine”. *Imagofagia* (11), 1-15.

Mauro, K. (2014). “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica” *telondefondo* (19), 137-156.

Mauro, K. (2014). “El Yo Actor. Identidad, relato y estereotipos”. *Aura* (2), 102-124.

Mauro, K. (2010). “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”. *Afuera* (IX), 1-11.

Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península

Miralles, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.

Musser, Ch. (1986) “The Changing Status of the Film Actor”. En J. Leyda *et al.* (Eds.), *Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*, NYC: AFA.

Nacache, J. (2006). *El actor de cine*. Barcelona: Paidós

La narrativa seriada ficcional televisiva: los cambios ocasionados por las plataformas virtuales.

María Virginia Morazzo

GIRAT - Facultad de Arte – UNICEN

virginiamorazzo@gmail.com

En la actualidad, dentro del mundo audiovisual regido por la industria hollywoodense, hay un auge de la narrativa seriada, en especial, la series de ficción. Lo narrativo en el audiovisual es extra cinematográfico ya que está vinculado, principalmente, con los estudios literarios. Según Jorge Carrión (2011) primero el modelo de relato fue la novela (siglo XIX y gran parte del siglo XX), luego el cine tomó, modificó y amplió los mecanismos narrativos de la literatura (mitad del siglo XX) y hoy puede decirse que ese lugar lo ocupa la televisión (siglo XXI). Según Emilio de Gorgot (2014) “El punto inicial de la actual Edad de Oro se suele situar en el momento en que la cadena HBO se decidió a producir sus propias series dramáticas de larga duración (...), abriendo para otras muchas cadenas el melón de una ecuación aparentemente simple: que una serie de calidad gustará al público porque lo que el público busca son series de calidad.”¹

Desde la Semiótica se ha estudiado la narrativa, sus componentes, sus estructuras, etc, por medio de la llamada Narratología² y en lo concerniente al lenguaje audiovisual su estudio estuvo y aún está centrado en lo cinematográfico, más que en lo televisivo seriado. Carlos Scolari sostiene que “Desde una perspectiva semiótica se puede sostener que la hipertelevisión expande las historias y, en el mismo movimiento, multiplica los programas narrativos” (2008:6).

¹ <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>

² Este término fue acuñado por Tzvetan Todorov.

Las prácticas sociales intervienen en el discurso y lo atraviesan, lo conforman de acuerdo a convenciones propias de una época y una sociedad. En el presente siglo, los avances tecnológicos, la multiplicidad de pantallas, la revolución digital han marcado cambios en las condiciones de producción (tanto escrita como audiovisual) y en el reconocimiento de los discursos sociales, sobre todo aquellos vinculados al quehacer audiovisual.

Como dice Castro (2004), refiriendo a Michel Foucault, debe considerarse que el discurso (en este caso discurso televisivo seriado ficcional), remite a su tradición, a aquello que ha permanecido, pero también a la interpretación de aquello no verificable o no explorado aún, aquello que excede lo dicho – no dicho. Es decir, las lógicas narrativas cada vez muestran más que no sólo responden a los esquemas prefijados por la narrativa de estructura clásica, ni de la industria hollywoodense del cine, sino que aspira a una variedad más amplia, en la cual conviven las diferencias.

Así, la televisión impulsó otro tipo de producción y circulación de productos audiovisuales que expandió la posibilidad laboral de aquellos profesionales en el mundo audiovisual, pero las reglas del juego han cambiado ya que “la televisión (...), en razón de su voraz programación continua, se ha basado en la serialización de sus productos audiovisuales, a partir de la redundancia de lo que ya es familiar y que constituye "lo mismo, pero cada vez distinto" (modelo en el cual "lo mismo" es lo confortablemente familiar y querido y "lo distinto" es lo sorprendente y nuevo en aquel ámbito familiar).” (Gubern, 2000:32)

Si bien en estos últimos diez años, principalmente, se ha hablado del fin de la televisión, se puede afirmar que realmente se produce el advenimiento de otra televisión: la narración transmedia y la audiencia errante y dispersa se combinan en un nuevo modo de hacer/ver televisión.

En su momento fue complejo adaptar los estudios sobre narrativa de la literatura al cine, dado que se trata de dos lenguajes diferentes y por ende con características distintas. También fue complejo aplicar los análisis del relato cinematográficos a la narrativa seriada de ficción y tratar de armar un lenguaje específico con características y componentes específicos. Este estudio se complejizó porque, en las series de televisión,

no se trata de un producto audiovisual único (como lo es una película), sino de productos múltiples, estructuras dentro de otras estructuras (un episodio, el cual es una pieza dentro de una temporada y, a su vez, las temporadas son piezas dentro de la totalidad de la serie). Y, además, como lo manifiesta Carolina Fernández Castrillo, “ante una realidad sumamente heterogénea y cambiante, tampoco en este caso se ha logrado homologar el discurso televisivo a un sistema de signos cerrados como el del lenguaje verbal.” (2011: 194)

Alejandro A. Totaro (2012) sostiene que la distinción fundamental en la estructuración narrativa de las series televisivas se halla en la fragmentación. Una fragmentación se evidencia en la división de bloques en el episodio, en la distribución de episodios por temporada, en la segmentación por temporadas de la serie completa y, también, en el corte en medio de la temporada (llamada *middle season*). Este procedimiento, que es exclusivamente televisivo y de la narrativa seriada, se apoya en el éxito de mantener cautivo al espectador. Si bien en la actualidad con el auge de las plataformas virtuales este último recurso ya no es tan necesario, es primordial que narrativamente se privilegie la intriga o el llamado “gancho”, ya no entre pausas publicitarias, pero sí entre episodios, temporadas e, incluso, dentro del mismo episodio dado que la posibilidad de cambiar de serie está al alcance la mano, dada la amplia propuesta de las plataformas virtuales. Antes la propuesta de series televisivas era y aún es prolifera en la pantalla televisiva; pero la oferta de las plataformas como Netflix es casi una fuente inagotable donde la oferta cubre una demanda prácticamente individual y, además, de visionado a la medida de cada espectador, en el momento y lugar que así lo quiera.

Por otra parte, ya no se trata de respetar un tiempo de duración por episodios o de episodios por temporadas, sino que se juega con ello entre las diferentes series y en el interior de las mismas. Y esto se debe particularmente a que los productos seriados no deben ocupar una grilla de programación televisiva y respetar un tiempo determinado de duración interna y externa, es decir, del episodio en sí mismo, de la cantidad de episodios y de las temporadas. Por ejemplo, una serie como *Sherlock* (Reino Unido, 2010-2017) donde cada episodio cuenta con 90 minutos de duración (lo mismo que un largometraje), tiene solamente temporadas compuestas por 3 episodios. El caso de *Breaking Bad*

(EE.UU., 2008-2013) es distinto, si bien respeta los tiempos estipulados por la industria televisiva norteamericana donde cada episodio de una hora televisiva debe durar en bruto (sin cortes publicitarios) unos 47 a 52 minutos; sus cinco temporadas son fluctuantes en número de episodios: la primera posee 7 episodios, la segunda, tercera y cuarta tiene 13 episodios y la quinta está compuesta por 16 episodios. Cuando se habla de industria televisiva norteamericana se hace referencia a, por un lado, episodios de entre 24 y 26 minutos reales para series televisivas de media hora y capítulos de entre 47 y 52 minutos reales para series de una hora, teniendo en cuenta los cortes publicitarios; y, por otro lado, a temporadas compuestas por 12/13 episodios ó 24 episodios, dependiendo del presupuesto de producción.

Asimismo, el cambio de formato (pasar del cine a la televisión) permite el desarrollo no sólo de una trama de estructura más extensa e imbricada privilegiando el relato de estructura progresiva, sino también la evolución más detallada y multiplicación de personajes, su aparición y desaparición de manera natural contribuyendo a la verosimilitud del relato. Tal como lo manifestó Jorge Carrión (2011), refiriéndose al protagonista de la película *Origen* (EE.UU., 2010), un personaje por más desarrollo que posea, resulta insuficiente. Hoy el espectador está acostumbrado a ver un personaje que subsiste durante muchas temporadas de varios episodios y el cual crece emocional, psicológica e, incluso, físicamente. Esto ha puesto en evidencia una nueva lógica en la recepción, signada por la producción seriada.

Vale aclarar que en televisión, en relación a las series, se habla de series de estructura recursiva (por ejemplo, *CSI*) o de estructura progresiva (por ejemplo, *The fall*). Con respecto al primero, la importancia está en el relato repetitivo (en el caso de este policial en los casos a resolver en cada episodio) con una metodología narrativa similar y donde no se privilegia la continuidad narrativa, sólo queda en un segundo plano, y no tiene relevancia real para el espectador que quiera ver la serie de forma desordenada. En vínculo al segundo, la relevancia está dada por la progresión de la historia y su importancia radica en la estructura narrativa y su desarrollo.

Pero más allá de ello, la mayor parte de los estudios sobre televisión no están focalizados desde la Narratología, sino más bien desde la Sociología.

Tal es el caso de Carrión (2011), quien analiza las series que considera más destacadas de la televisión de los últimos años y su impacto en el visionado. Este autor opina que “en ciertos momentos de la historia del arte el apoyo del poder o de la industria ha sido imprescindible para la consecución de ciertos logros fundamentales. Sin el mecenazgo, la protección real o el favor del público no se entienden las grandes tragedias isabelinas, las novelas por entrega del siglo XIX o algunas de las mejores películas de la historia de Hollywood. (...) La ficción popular necesita de una estructura industrial de producción y distribución.” (2011: 50-51). Sin embargo, no menciona a la recepción como una variable importante a tener en cuenta a la hora de pensar la producción/escritura de una serie. Tal como lo afirma Mónica Dall’ Asta en su ensayo “Para una teoría de la serialidad”, “...un texto serial “funciona” sólo si tiene un público que, interactuando con él, hace posible su supervivencia, su duración en el tiempo...” (Bernini y otros, 2012: 82)

Con esto queda en claro que el discurso televisivo tiene una práctica diferente a la del discurso filmico, siempre pensando en la ficción y, en el caso de la televisión, la ficción seriada. Con lo cual, pensar el relato audiovisual, escribir el relato audiovisual, requiere de prácticas distintas para una película que para una serie, incluso para un videoclip o una publicidad. Dado que aunque se analice el relato clásico de estructura aristotélica no se puede pensar dicha estructura, ni sus personajes, ni el punto de vista de una manera idéntica. Por eso, no es factible aplicar la misma lógica del relato y sus componentes a estos formatos.

Cuando se habla de análisis estructural del relato, la mayor parte de los teóricos apuntan a hablar de la narrativa de idéntica manera para cine que para televisión. Así es el caso de Jorge Maestro y Pablo Culell³ que analizan lo que es escribir, entre otras cuestiones, para cine y televisión de manera indistinta. También lo hace Irwin Blacker⁴ y cuando habla de estructura (uno de los elementos claves de la narrativa), generalmente refiriéndose a películas, agrega tangencialmente información sobre la estructura narrativa televisiva. Sostiene que la distinción del relato televisivo con el cinematográfico radica en el epílogo o tag agregado al primero, como si esto fuese la única diferencia sustancial entre ellos.

³ *Nacidos para contar. Escribir y producir para TV y cine* (2015).

⁴ *Guía del escritor de cine y televisión* (1993).

Gerald Kelsey⁵ si bien analiza la escritura para la televisión, en el desarrollo de su libro se involucra con este formato en lo referente a variados aspectos, sobre todo de producción, y no repara en diferencias sustanciales con respecto a la construcción de tramas para series televisivas. Sería justo aclarar que sí refiere un poco más extensamente a la estructura del episodio de una serie (explicando la importancia de los “ganchos” debido a los cortes en la trama por las pautas publicitarias), pero no a la estructura general de una temporada, por ejemplo. Se puede decir que este caso se trata más de una serie de experiencias y consejos generales para el escritor. De la misma manera, Madeline DiMaggio⁶ analiza la escritura para televisión, lo hace de manera más clara en cuanto a la diferencia entre escribir una sitcom, una telenovela, una película, pero cuando se repara en la estructura, nuevamente se puede observar que se profundiza (en este caso) sobre el episodio y no sobre la estructura general de la serie. Por su parte, Luis García Fanlo⁷ también realiza un estudio sobre la producción/estructura de las series de televisión, como elementos concatenados pero no se focaliza en la macroestructura, sino en la microestructura.

Por otro lado, está Rosa Schrott con su libro *Escribiendo series de televisión* (2014), el cual abarca todos los elementos de la narrativa seriada: sus pasos desde la idea al guión, los personajes, los géneros, los diálogos, la estructura del episodio y la estructura de la temporada. Como guionista en Estados Unidos, el análisis en su texto está basado netamente en el relato clásico que caracteriza a la narración hollywoodense. Así, esta autora analiza series televisivas de temporadas de 13 episodios donde la trama de la misma se basa en la estructura clásica de los tres actos explicada detalladamente por Syd Field⁸. He aquí el inconveniente, en la actualidad, la mayor parte de las series poseen episodios diversos en sus temporadas (pueden ir de 3 episodios en serie *Wallander*⁹ a 24 episodios en la serie *24*¹⁰), lo cual acarrea una adaptación de esta estructura que analiza Schrott.

⁵ *Escribir para televisión* (2004).

⁶ *Escribir para televisión* (1992).

⁷ *El lenguaje de las series de televisión* (2016).

⁸ Field, Syd (1996) *El manual del guionista*, cap. 2-3.

⁹ Reino Unido – Suecia, 2008 – 2016.

¹⁰ EE.UU, 2001 – 2010.

Otro punto a destacar es que en todos estos casos se refieren a los ganchos comerciales y a las pautas comerciales como componentes primordiales para la estructura de las series televisivas, pero con el auge de plataformas online habría que evaluar cuál sería ahora su relevancia. Tal como lo expresa Agustín Muñiz, los recursos de la televisión de narrativa clásica se reestructuran: “Los denominados “ganchos” para atraer al público están presentes, pero son varios y se distribuyen de manera dispar a lo largo de todo el episodio. Cada episodio dura poco más de 52 minutos, siguiendo las últimas tendencias del formato, más cercano a las series del cable, y finaliza con un “gancho” central para el siguiente episodio.” (2014: 910)

Dentro de los cambios que ha ocasionado la aparición de las plataformas virtuales, nos detendremos a analizar las series ficcionales con respecto a su estructura recursiva o progresiva. Para hacer el siguiente análisis tomaremos como eje comparativo las series de género policial norteamericanas exhibidas en las pantallas televisivas en lo que va del año 2018 y las nuevas producciones norteamericanas de género policial para Netflix.

Antes de hacer referencia a la elección del género, es importante decir a que nos referimos cuando hablamos de policial. Tal como lo menciona Fabián Mossello

“Verdad, ley, detective, conflicto y enigma definen a todo policial. Indudablemente, lo que caracteriza al policial es la existencia de una muerte, aunque en muchos casos sólo haya un robo. Pero ese crimen, ese delito, es una anomalía en la sociedad, algo extraordinario. Así se articula la red discursiva que liga un crimen con la verdad a la que no pueden llegar las estructuras del control y la vigilancia del Estado, y justifican la presencia de un agente particular, el detective.” (2007:9)

La selección radica, más allá de un gusto personal, en el furor del policial o series sobre crímenes en los últimos años. Tal como lo describe el escritor británico Michael Bond para la BBC “Una de las explicaciones más provocativas del atractivo de los asesinos en serie es que cumplen una función social, permitiéndonos satisfacer nuestras

fantasías más vengativas sin tener que actuar y, cuando el criminal es arrestado, sin tener que sentirse culpable.” (2016)

Por su parte, el periodista y escritor argentino Enrique Lacolla (2012), refiriendo al libro *El crimen delicioso* de Ernest Mandel, explica que: “la atracción que ejercen el thriller, la novela de espionaje y las historias policiales se vincula al misterio en que, para la generalidad de la gente, se envuelven las decisiones económicas y políticas globales que parecen ya escapar al ámbito de la volición popular considerada en forma colectiva y, a una escala aun mayor, al deseo de los individuos singulares en el sentido de vivir una existencia armónica”.¹¹

La opción de la nacionalidad se debe, simplemente, a considerar a Norteamérica como la meca de la producción audiovisual, tal como lo expresa Lacolla (2014) “Estados Unidos, país líder en el campo de los medios de comunicación de masa y poseedor un prodigioso caudal de experiencia en el campo de la industria cultural, está en la punta del cambio a que aludimos. No podía ser de otra manera, dado que Hollywood fue una fábrica de historias y de técnicas audiovisuales, que hoy se ve aún más potenciada por la tecnología digital...”¹²

Ahora volviendo al punto de análisis, consideremos tres canales televisivos especializados en exhibición de series como AXN (1999), Sony Channel (1995) y Universal Channel (2004). Los dos primeros propiedad de Sony Pictures y el último, propiedad de NBC Universal.

En este año podemos encontrar en sus grillas de programación las siguientes series policiales:

UNIVERSAL CHANNEL:

- *Shades of Blue* (serie progresiva)
- *La Ley y el Orden: Unidad de Víctimas Especiales* (serie recursiva)
- *La Ley y el Orden* (serie recursiva)

¹¹ <http://www.enriquelacolla.com/sitio/busqueda.php?busq=crimen+delicioso>

¹² <http://www.enriquelacolla.com/sitio/notas.php?id=386>

- *Rookie Blue* (serie progresiva)
- *Elementary* (serie recursiva)
- *Grimm* (serie recursiva)
- *Chicago P.D.* (serie recursiva)
- *Lucifer* (serie recursiva)

SONY CHANNEL:

- *Lecciones del crimen* (serie progresiva)
- *La trampa* (serie recursiva)
- *Agente Carter* (serie progresiva)

AXN:

- *Mentes criminales* (serie recursiva)
- *NCIS* (serie recursiva)
- *CSI Cyber* (serie recursiva)
- *CSI Las Vegas* (serie recursiva)
- *CSI Nueva York* (serie recursiva)
- *CSI Miami* (serie recursiva)
- *Castle* (serie recursiva)
- *La lista negra* (serie progresiva)
- *Hawai 5-0* (serie recursiva)
- *Mentes criminales: sin fronteras* (serie recursiva)
- *Scorpion* (serie recursiva)
- *Quántico* (serie progresiva)
- *Inolvidable* (serie recursiva)

En primer lugar, vale aclarar que en Sony /AXN no aparecen denominadas como series de género policial sino como “series de crimen”. En segundo lugar, éstas son las series que aparecen en la web más allá de que en este momento estén o no en pantalla. Finalmente, sobre un total de 24 series, podemos decir que 18 series son de estructura

recursiva y 6 son de estructura progresiva. En todos los casos, las series recursivas tienen en cada capítulo en primer plano la resolución de un caso y en segundo plano se desarrolla la historia progresiva. Por ejemplo: en *Inolvidable* Carrie Wells, quien posee síndrome hipermnésico, se une a una estación de policía como experta en solucionar asesinatos sin resolver, pero su mayor reto será el caso de su hermana (esto atravesará todas las temporadas en una segunda línea narrativa).

En cambio, si comparamos con las últimas producciones norteamericanas de series policiales de ficción visualizadas en Netflix son todas de estructura progresiva (*Altered Carbon* (2018), *El alienista* (2018), *Seven seconds* (2018), *Manhunt: Unabomber* (2017), *Mindhunter* (2017), *The sinner* (2017)). Esto sin contar que la gran mayoría en su haber también lo son y más allá de su nacionalidad y año de creación: *Dark* (Alemania, 2017), *Trapped* (Islandia, 2015), *Safe* (Inglaterra, 2018), *Marcella* (Inglaterra, 2016), *Paranoid* (Inglaterra, 2016), *La mantis* (Francia, 2017), *Fallet* (Suecia, 2017), *Borderliner* (Noruega, 2017), etc. Incluso documentales tales como *Making a murderer*, *The keepers*, *Genio del mal* (2018), entre otros.

Hasta aquí se ha realizado un breve recorrido de algunos de los estudios más significativos en torno a la narrativa audiovisual ficcional seriada.

Sin atarse a las continuidades históricas, Michael Foucault suponía como relevantes las rupturas radicales y las discontinuidades entre un período y otro. De esta forma, “todo régimen de prácticas está dotado de una regularidad, de una lógica y de una razón propias, irreductibles a los discursos que lo justifican.” (Romero y Giménez, 2003:6) Tal como lo considera Carlos Scolari la televisión ha cambiado y por ende las características de su gramática. Hoy se habla de multiplicación de programas narrativos (complejidad de las interacciones entre muchos personajes), fragmentación de la pantalla, aceleración del relato para contar muchas historias en el mismo tiempo, narraciones en tiempo real (simulación de transmisión en vivo), relatos no secuenciales (uso de flashback y flashforward), expansión narrativa (transmedia). Todo esto no sería factible si en los últimos 15 a 18 años los receptores no hubiesen tenido experiencias hipertextuales, ya

que la hipertelevisión se está refiriendo a los televidentes que han transitado entornos interactivos.

Según Scolari “teniendo en cuenta la crisis del broadcasting, la atomización de las audiencias y el avance de una televisión reticular y colaborativa, marcada por las experiencias interactivas de sus nuevos televidentes, proponemos el concepto de hipertelevisión para definir esta nueva configuración del medio televisivo” (2008, 20). Este no es un detalle menor a la hora de pensar cómo narrar series ficcionales para la televisión (más allá de su soporte), ya que aparecen características que cambian las reglas del análisis: ahora las series de televisión ya no se rigen, solamente, por la lógica del soporte televisivo y sus pautas televisas exceden este medio técnico.

Así, las prácticas discursivas mantienen una regularidad, un carácter recurrente y, a su vez, “exigen además que se considere sistemáticamente el dominio de las prácticas, es decir, que se tome en consideración el eje del saber (las prácticas discursivas), del poder (las relaciones con los otros) y de la ética (las relaciones del sujeto consigo mismo) en lo que tienen de específico y en su entrelazamiento.” (Castro, 2004: 426)

Básicamente, la intención de este artículo es la de demostrar que el cambio en el modo de visualización, trajo aparejado un cambio en el modo de producción de series televisivas. Por un lado, la televisión no permite un visionado de series a demanda, es decir, tienen un día y horario específico (más allá de las repeticiones), no podemos verlas cuando queremos. Por otra parte, las plataformas virtuales como Netflix nos proporcionan contenidos a demanda, es decir, podemos ver lo que queremos, cuando queremos. De esta manera, es mucho más accesible para el receptor ver series recursivas en la televisión y series progresivas en las plataformas virtuales dado que las primeras no requieren un visionado cronológico y las segundas, sí. En definitiva, hoy las series (sea cual sea su género, documental o ficción, nacionalidad o año de producción) recursivas son terreno fértil en la televisión y las series progresivas son casi exclusivamente de las plataformas virtuales. Quizá se podría vaticinar que en el futuro estarán claramente, exclusivamente separadas.

De esta manera, se puede decir que las prácticas discursivas sobre el discurso audiovisual seriado de ficción y su vínculo con los cambios socio-culturales permitirán

reflexionar sobre la propia práctica social, para continuar elaborando un discurso actualizado sobre las series ficcionales de televisión. Un discurso incompleto y en constante formación, marcado por las prácticas y procesos culturales.

Referencias bibliográficas

Bernini, Emilio y otros (2012) *Series y cine contemporáneo*. Revista Kilómetro 111 N°10. Buenos Aires.

Blacker, Irwin (1993) *Guía del escritor de cine y televisión*. EUNSA: España.

Bond, Michael (2016) *A qué se debe la fascinación con los asesinos en serie*.

Disponible en:

http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160402_finde_salud_sociedad_cultura_p_or_que_fascinan_asesinos_en_serie

Carrión, Jorge (2011) *Teleshakespeare*. Errata Naturae Editores: Madrid.

Castro, Edgardo (2004) *El vocabulario de Michel Foucault*. UNQ: Buenos Aires.

De Gorgot, Emilio (2014) *¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?*

Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>

DiMaggio, Madeline (1992) *Escribir para televisión*. Paidós: Barcelona.

García Fanlo, Luis (2016) *El lenguaje de las series de televisión*. EUDEBA: Argentina.

Gubern, Roman (2000) *El eros electrónico*. Taurus: México.

Kelsey, Gerald (2004) *Escribir para televisión*. Paidós: Barcelona.

Lacolla, Enrique (2012) *Las series policíacas en la televisión*. Disponible en:

<http://www.enriquelacolla.com/sitio/busqueda.php?busq=crimen+delicioso>

Lacolla, Enrique (2014) *Las series de TV: un nuevo espacio narrativo*.

Disponible en: <http://www.enriquelacolla.com/sitio/notas.php?id=386>

Maestro, Jorge y Culell, Pablo (2015) *Nacidos para contar. Escribir y producir para TV y cine*. Grijalbo: Argentina.

Mossello, Fabián Gabriel (2007) *El policial negro transformaciones mediales y nuevas subjetividades*. Disponible en:

<http://sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2007Momossello.pdf>

Muñiz, Agustín (2014) *La TV Online: los nuevos modos de reproducción y producción. El ejemplo de Netflix y House of Cards*. Disponible en:

www.asaeca.org/aactas/mu_iz_agustin.pdf

Romero, Alicia y Giménez, Marcelo. *Arte: ¿Práctica o Discurso?*, en Instituto Universitario Nacional del Arte (Buenos Aires). II Jornadas de Intercambios Artísticos. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”, 2003 [Buenos Aires, Museo de Telecomunicaciones, 25-27 de junio de 2003]

Schrott, Rosa (2014) *Escribiendo series de televisión*. Manantial: Bs. As.

Scolari, Carlos (2008) *This is the end. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión*, Revista La trama de la comunicación, Volumen 13. Argentina.

Totaro, Alejandro A. (2012) *La cinematografía de la televisión*. Tesis de grado. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1674.pdf

Cine para niños desde la construcción del discurso de los niños

Ramos Castro María Violeta

Profesor Investigador de la Universidad Cuauhtémoc, San Luis Potosí, México

violetaramos2001@yahoo.com.mx

RESUMEN

Palabras clave: cine para niños, educación audiovisual infantil, creación del discurso de los niños

La investigación se realiza durante el proyecto de cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française, en París. Conjuntamente con la Universidad Cuauhtémoc San Luis Potosí, México. En la realización del cortometraje producción de los niños de 8 a 11 años, se marca los objetivos de: identificar las prácticas discursivas en la creación audiovisual y contextual que los niños, desarrollan y expresan al contar historias desde su visión. Analizar el proceso pedagógico, expresivo/artístico. Utilizar el cine como una herramienta didáctica y divulgación de la ciencia, en el proceso de enseñanza aprendizaje.

Los antecedentes de la investigación se dan al participar en el taller para niños, en donde 14 países siguen una metodología durante el periodo escolar, expresan sus opiniones y crean historias entorno al tema del año, durante este proceso se realizó el análisis discursivo y estudio de casos.

En el marco teórico de la investigación se estructura en dos grandes apartados: 1) Sobre el cine y el discurso audiovisual y 2) Cine, prácticas audiovisuales, educación, estrategias de enseñanza aprendizaje y divulgación de la ciencia a través del cine.

La investigación se enmarca dentro de las perspectivas cualitativas interpretativas. La metodología del análisis del discurso. El estudio de casos se desarrolló con un diseño de enfoque progresivo. Se utilizó el diario de campo.

En conclusión los niños interpretan el mundo de forma diferente al adulto, expresan más sus emociones, hacen un trabajo colaborativo cargado de imaginación.

1.- INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación se realiza en un periodo de Enero a Junio del 2018 durante la participación en el proyecto de cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française, en París. Conjuntamente con la Universidad Cuauhtémoc San Luis Potosí, México. En este participan 8 regiones de Francia y 14 Países. Francia: Gran Oriente, Ile-de-France, Midi-Pyrénées-Languedoc-Rosellón, Provenza-Alpes-Costa Azul, Ródano-Alpes-Auvernia, Córcega. En el extranjero: Martinica, Guadalupe. Alrededor del mundo: Argentina, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Finlandia, Alemania, India, Japón, Lituania, México, Portugal, España, Reino Unido (Inglaterra, Escocia).

Desde 1995, el CCAJ ha permitido a jóvenes de 7 a 18 años vivir una experiencia cinematográfica única que combina el descubrimiento y la práctica del cine. En Francia, pero también en varios otros países, los talleres se desarrollan en torno al mismo tema, cada grupo es organizado conjuntamente por un profesor y un profesional del cine, y trabajan al mismo tiempo, realizando las actividades marcadas. Los jóvenes ven fragmentos de películas, hacen ejercicios para comprender el lenguaje audiovisual y así llevarlo a la práctica en la realización de un cortometraje que presentan en La Cinémathèque française, en París, en junio.

Parte importante de este proyecto, es la reflexión, comprensión, de las producciones audiovisuales que los niños y jóvenes reciben del adulto en donde se marca e impone como comprender el mundo, comportarse y vivir por lo que marca la sociedad, sin embargo el niño al tener la oportunidad de contar sus historias, desarrolla su creatividad imaginativa, es ahí en donde expresa su visión del mundo al crear el guion del cortometraje a producir y presentar en París.

El CCAJ es también una red internacional de socios culturales que participan tanto en la reflexión sobre el proyecto educativo como en su coordinación a nivel local (región, país). En la encrucijada de varios proyectos educativos europeos, esta plataforma abre un espacio para la reflexión y el intercambio.

Los docentes representantes de los equipos de cada uno de los países involucrados, trabajan bajo la dirección de Alain Bergala, cineasta francés, quien ha sido redactor en jefe y director de colección en Cahiers du Cinéma (revista Cuadernos de cine), así como

autor de numerosos artículos y obras sobre este tema, asesor en la materia del Ministerio de Educación Francés y quien actualmente imparte clases de cine en la Universidad de París y en La Fémis.

En la actualidad nos encontramos con la expansión de un fenómeno que ubica a la infancia en otra posición, los niños y niñas pasan de ser espectadores a ser también productores, creadores de material audiovisual.

Existen una gran cantidad de asociaciones, programas de gobierno, escuelas y universidades que realizan talleres de apreciación cinematográfica, creación de guion, cursos de lenguaje audiovisual, producción de cortometrajes, con el fin de que los niños y niñas, conozcan, desarrollen su creatividad y diseñen nuevos contenidos audiovisuales, porque queremos nuevas generaciones más críticas que exijan que los adultos cambien la fórmula del entretenimiento y a la vez utilizar este medio como una estrategia de enseñanza aprendizaje.

El crecimiento actual del número de proyectos vinculados con la creación audiovisual se da en un entorno social atravesado por la disponibilidad, el abaratamiento y la accesibilidad funcional de los dispositivos tecnológicos que permiten la creación audiovisual, aún a edades muy tempranas. Sin embargo, esta condición contextual es sólo una parte del fenómeno.

Junto con la posibilidad técnica se activan propósitos formativos, estrategias de enseñanza, maneras de trabajo grupal colaborativo, formas narrativas y una amplia gama de opciones para la creación infantil. La posibilidad de crear audiovisuales reaviva además el interés, ya existente, por la imagen en movimiento, el universo sonoro, la narración, el juego y la fantasía.

1.2 TEMA, JUSTIFICACIÓN E INTERÉS ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

La Época de oro del Cine Mexicano es un período comprendido entre los años 1936 y 1959. Estos años fueron cuando la industria fílmica mexicana alcanzó los más altos niveles de calidad de producción, además del éxito económico, su amplia

distribución y por supuesto el reconocimiento internacional de la crítica. Pero también “enseño al mexicano a ser mexicano” ya la gente se comportaba como lo marcaba la película, el hombre debería ser borracho, mujeriego, jugador, mientras que la mujer era la sumisa que todo lo soportaba en silencio, el hijo era el obediente que todo hace por su madre, así, los niños aprendieron el discurso y por años lo imitaron, recibiendo las películas infantiles donde el adulto marca como debe ser su mundo.

En términos psicológicos (subjetivos), el interés y el gusto por el movimiento de las imágenes se manifiestan tempranamente en el desarrollo humano, y en este caso también son múltiples las búsquedas y estrategias expresivas que implementan los niños/as pequeños para generar y mostrar movimiento en sus dibujos (Eisner, 1995). En contextos educativos, la cuestión del movimiento de las imágenes (de producir o simular movimiento) se asume desde la Educación Infantil mediante diversos contenidos y actividades que - atendiendo a su generalización, probado éxito y su valor formativo - ya son parte del repertorio clásico de tareas en esa etapa escolar. Entre las mismas cabe mencionar el teatro de sombras, los títeres planos articulados, las representaciones gráficas de secuencias emparentadas con el cómic. Estas propuestas abordan el movimiento y ponen en juego las dimensiones temporales y narrativas vinculadas con la imagen.

Abordar la tríada audiovisual - infancia - educación en la actualidad propone un menú amplio y heterogéneo de cuestiones a considerar. En un mundo globalizado y de alta disposición tecnológica los niños y niñas consumen las producciones que los adultos realizan para ellos en todo tipo de pantallas, a todas horas y en numerosos sitios. Este escenario plantea problemas y cuestionamientos educativos atravesados fuertemente por dimensiones sociales, culturales y políticas (Bergala, 2007). Asimismo, en las sociedades de la información contemporáneas, los niños nacen y crecen en entornos con amplia accesibilidad tecnológica en los que, por ejemplo, les resultan habituales los dispositivos móviles que ofrecen la posibilidad de realizar registros en vídeo, editarlos e incluirlos en canales de circulación con relativa facilidad.

Numerosas prácticas en relación con lo audiovisual se transmiten en la socialización primaria, los mayores muestran - de manera más o menos consciente -

cuándo se hacen vídeos, para qué, para quién, qué merece ser registrado y mostrado. Así, desde edades muy tempranas las prácticas ligadas al universo audiovisual configuran una base de saberes “previos” a la formación sistemática en este campo (Buckingham, 2008).

La creación audiovisual infantil es una temática contemporánea, que incluso podría inscribirse en el campo de la innovación educativa, pero la cuestión tecnológica - que facilita y promueve el desarrollo de proyectos y acciones ligadas a lo audiovisual - es insuficiente para dar cuenta de este fenómeno y comprenderlo en términos conceptuales, creativos y formativos. La creación audiovisual infantil, en el marco de propuestas educativas, encuentra algunas de sus raíces en el pasado, por esto en la presente investigación se asume como una actividad heredera de otras prácticas de educación artística y emparentada epistemológicamente con campos de saberes que cuentan con siglos de tradición como la filosofía, la didáctica, la teoría y la historia del arte entre otros.

Así mismo existen muchos estudios sobre cine para niños, desde diferentes perspectivas; “desde la creatividad”, “creación”, “enseñanza aprendizaje”, “Usos del lenguaje audiovisual”. Sin embargo el interés de realizar esta investigación está marcado por el análisis y seguimiento de la construcción de su discurso, al momento de crear historias, y cómo a lo largo del desarrollo del curso-taller de “cine para niños, cien años de juventud” de la Cinémathèque française, que se realizó en la Universidad Cuauhtémoc, San Luis Potosí, con los niños del proyecto “Guerreros Kids” durante el periodo de enero a junio, en este tiempo se buscó observar el proceso de cambio de estructura narrativa que el niño va desarrollando al tener conocimiento del lenguaje audiovisual, y su nivel de creativo, crítico y de exigencia ante los contenidos y producción de cine que ahora recibe, la pregunta es ¿realmente el niño/niña, ve el cine diferente, después de tener una enseñanza del lenguaje audiovisual? ¿Su visión del mundo es diferente a la que le muestra el adulto? ¿Cambiarán sus niveles de exigencia, al tener un conocimiento del lenguaje audiovisual? O ¿repite los modelos establecidos por el cine que ha visto desde su infancia? Estas son algunas interrogantes que motivan la realización de la investigación.

1.3 PLANTEAMIENTO DE HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis iniciales:

Los niños/niñas de 8 a 11 años que participaron en el taller de “cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française/ Universidad Cuahutémoc, San Luis Potosí”, desarrollan historias diferentes a los adultos, porque su visión del mundo es más creativa.

Cuando los niños/niñas de 8 a 11 años que participaron en el taller de “cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française/ Universidad Cuahutémoc, San Luis Potosí”, reciben una enseñanza del lenguaje audiovisual, los hace ser más críticos y exigentes de los contenidos en las producciones de “cine infantil”.

La investigación se plantea los siguientes objetivos:

Fomentar una estrategia de enseñanza aprendizaje de apreciación cinematográfica donde participen niños y niñas entre 8 y 11 años.

Caracterizar los contextos socio-educativos e institucionales en los que se desarrollan proyectos de creación audiovisual con niños y niñas.

Analizar sistemáticamente las realizaciones de los niños y niñas; identificar preferencias temáticas, estilísticas, sentidos y significados.

Construir categorías de análisis y diseñar herramientas metodológicas para el abordaje sistemático de la creación audiovisual infantil en el marco de diferentes condiciones y contextos educativos.

Identificar como los niños y niñas de 8 a 11 años construye sus historias desde su discurso infantil.

Antecedentes

En la última década se han realizado diversas investigaciones en torno a el lenguaje audiovisual, estudios de recepción, fomento a la estrategia de enseñanza

aprendizaje utilizando el audiovisual como herramienta, uso de dispositivos móviles y el lenguaje audiovisual, entre otros.

Para este trabajo tomamos como referencia dos, el primero da origen al proyecto de “Cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française/ Universidad Cuahutémoc, San Luis Potosí”, investigación realizada por Katia Méndez Best de la Université Sobornne Nouvelle-Paris 3 *Memorie final*, 2014 Títulada: “Didáctica de la imagen” en donde trata el contexto de la educación cinematográfica en México, las escuelas de cine en México, Actividades existentes relacionadas con la educación cinematográfica para el público joven, la experiencia en *Le Cinéma, cien años de juventud*, el establecimiento de un taller introductorio de cine para México, La creación de una asociación llamada Edukino, *El taller en México y la proyección final en la Cineteca Nacional*.

En la perspectiva de la alfabetización visual, el lenguaje audiovisual y los medios de comunicación se sitúa la tesis de Jacqueline Sánchez Carrero, “Pequeños directores: el documento audiovisual creado por niños” Universidad de Sevilla, 2007. En esta indagación la autora establece como marco de referencia teórica la perspectiva de la alfabetización audiovisual y la educación en medios y estudia su desarrollo en relación con la escuela, la familia y los medios de comunicación. Su trabajo procura establecer cuáles son los principios que rigen la interpretación audiovisual infantil y analiza la relación entre el niño la televisión y la escuela. Desarrolla la noción de “educación televisiva” e indaga lo que denomina documento audiovisual producido por la infancia y la adolescencia.

A partir del análisis de diferentes iniciativas en México, Latinoamérica y Europa, la investigación afirma que los estudios vinculados con la alfabetización audiovisual pusieron durante mucho tiempo su énfasis en la lectura crítica. Pero que, desde hace años grupos de niños de entre 8 y 12 años en distintas partes del mundo, han recibido con entusiasmo lecciones sobre los medios de comunicación audiovisuales. En ellos se ha instalado la curiosidad por conocer el paso a paso de los procesos de producción y el aprendizaje crítico frente a las producciones que día a día colman las pantallas del cine y la televisión. Señala que es importante no confundir entre niños que realizan documentos

audiovisuales con la presencia de niños frente a las cámaras y destaca que no en todos los casos en que los niños realizan documentos audiovisuales los materiales son sorprendentes.

MARCO METODOLÓGICO

En el marco de la perspectiva cualitativa interpretativa, la presente investigación adopta la estrategia metodológica del estudio de casos. El estudio de casos es un procedimiento de indagación sistemática y crítica de un fenómeno determinado, este es además un proceso de generación de conocimientos que se suman a los que ya son públicos sobre el tema en cuestión (Simons, 2011). Así, el estudio de casos tiene por objeto abordar la particularidad y la complejidad de un caso singular; se trata de un estudio específico, exhaustivo, interpretado en el marco de un escenario sociocultural concreto que, en las investigaciones educativas, asume su propia lógica y finalidad. En el campo de la educación los casos de interés suelen ser personas, programas, proyectos, instituciones. Cada caso cuenta con un funcionamiento propio y complejo y su estudio se caracteriza por ser holístico, empírico, interpretativo y empático (Stake, 2005).

El estudio de casos fue seleccionado como la estrategia metodológica más adecuada para aproximarse a la comprensión de lo no corriente, de lo no habitual de esta temática. El carácter singular de la creación audiovisual infantil como práctica educativa y como proceso en la elaboración del guion, requiere que se consideren las especificidades y las diferencias. Se trata de bucear, de adentrarse en los acontecimientos mediante la observación, la escucha atenta, el registro con variadas herramientas y el análisis del significado de sus particularidades de manera situada, atendiendo al contexto sociocultural del que forman parte.

En una segunda etapa de la investigación se desarrolló el estudio de casos (con trabajo en terreno) con un diseño de enfoque progresivo. El enfoque progresivo significa la focalización atendiendo a la relevancia y la significación de los factores de la realidad que aporta en trabajo en terreno. En la medida que no se pretende buscar regularidades, patrones y leyes universales; la estrategia de investigación interpretativa capta en el terreno aquellos acontecimientos que resultan significativos y por tanto merecen mayor

atención y profundización. El diseño de enfoque progresivo implica que, en el transcurso de la investigación, se producen sucesivas concreciones que ajustan el foco de acuerdo a la significación que van adquiriendo los diversos acontecimientos y/o factores (Sverdlick, 2007). Así, en el desarrollo del estudio de casos se: Observar el desarrollo de los niños y su participación en el proyecto de Cinémathèque française/ Universidad Cuahutémoc, San Luis Potosí” este consiste en:

- Observación y debate sobre los films presentados.
- Ejercicios de experimentación por parte de los alumnos.
- Conocimientos básicos de las cámara
- Lenguaje Audiovisual, (tomas, movimientos, planos, encuadres, desplazamientos de la cámara) tanto en apreciación cinematográfica, como en ejercicios creando las primeras historias.
 - Construcción de historias, storyboard, guion preliminar.
 - Levantamiento de tomas.
 - Grabación del Cortometraje
 - Edición del cortometraje
 - Presentación del cortometraje en la Cinémathèque française.

Atendiendo a la perspectiva general del estudio, para el análisis de la información empírica se empleó un procedimiento cualitativo, el método comparativo constante. Este procedimiento tiene por objeto generar, en el marco del interjuego teoría, empiria, un sistema de categorías conceptuales que permitan comprender el fenómeno en estudio. Las categorías se desarrollan a través de un proceso inductivo en el que conjuntamente se codifica la información y se la analiza (Glasser, Strauss, 1967). En este proceso, las categorías de análisis que se emplean para la interpretación de los datos fueran construidas tomando los enunciados interrogativos, el marco teórico y los resultados de la fase preliminar. Estas categorías iniciales luego se completaron y enriquecieron con las categorías emergentes a fin de abordar y comprender los datos en su multiplicidad.

MARCO TEORICO

Al abordar la relación teoría-cine, Deleuze (1996) sostiene que una teoría del cine no es una teoría “sobre” el cine, sino sobre los conceptos que el cine motiva, los que a su vez, están en relación con conceptos que corresponden a otras actividades. Deleuze postula entonces que la teoría del cine no trata acerca del cine, sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo. A fin de analizar esta compleja relación hace una comparación entre los artistas que realizan cine y los de otros campos del arte y afirma que en todos los casos son ellos mismos los que están en mejores condiciones de reflexionar acerca de lo que hacen. Pero, al hablar, se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos o en teóricos. Los conceptos del cine no constituyen pautas o postulados preestablecidos en el cine y por tanto, al preguntarse acerca del cine la pregunta deviene en algún momento en qué es la filosofía. El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, la filosofía hace su teoría en tanto práctica conceptual. Ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, resulta suficiente para establecer los conceptos del cine mismo.

La relación teoría –práctica, hacer– reflexión es parte también del pensamiento didáctico. La didáctica entendida como la teoría que asume como objeto la enseñanza se conforma desde sus inicios como una teoría normativa, fuertemente ligada a la práctica.

En términos generales, el conocimiento actual es producto de desarrollos interdisciplinarios, multi-profesionales, y todos los límites disciplinarios ya son difíciles de sostener. La didáctica se ocupa de la enseñanza y tiene un objeto, sin embargo las maneras de abordarlo, el tipo de discurso, el texto que construya, son los elementos que van a constituir el campo propio de la disciplina. Para ello utiliza aportes de variados campos, en razón de un movimiento de circulación de teorías y de conceptos de una disciplina a otra que se está generalizando actualmente en las ciencias sociales y no sociales. Según Camilloni, en la Didáctica este trabajo no es nuevo, pero el problema más difícil de resolver es la asincronía en el desarrollo de las teorías sociales y la elección de los criterios de integración a aplicar. El corpus teórico que se presenta a continuación da cuenta de las variadas formas que asume la díada teoría-práctica en las construcciones teóricas y de los procesos denominados de “trasvasamiento” entre teorías. Las

concepciones del mundo, de la acción humana, de los valores y del conocimiento tienen una posición privilegiada y circulan entre todas las disciplinas que se abordan.

La naturaleza misma del cine, su pecado original constitutivo es ser la expresión más masiva de la industria cultural. De allí su pretensión de ser un lenguaje universal tal como se dice de la música pero ¿cómo podría serlo habiendo palabras? es decir si se pone en juego una lengua. En relación con esta cuestión, Jean Luc Godard en la década de 1960 postula que no hay movimientos ni escuelas, sino cines nacionales. Esto refiere no solamente a las condiciones diferenciales de cada industria local o las tematizaciones de la realidad, se trata también de la singularidad que asume ese conflicto palabra/ imagen en cada lengua. El cine es por tanto nacional y también social. “El cine es un artefacto cultural que muestra –como la pintura– y que habla –como la literatura–: bien, es lógico que tenga vínculos incluso conflictivos, con la lengua, con los textos, los discursos, la cultura, en fin, de una sociedad dada.” (Grüner, 2006, p. 101).

En el marco de la presente investigación y atendiendo a las definiciones de Grüner, la infancia se considera como un componente de la sociedad constituido por individuos en crecimiento y formación. Los niños y niñas participan en este sentido de un proceso “no dado”, sino “dándose”. En línea con los enunciados de este autor, es posible postular la creación audiovisual como un “invento” que posibilita a los niños/as imaginarse su propio sentido durante el desarrollo.

Durante el último cuarto del siglo XX, el contacto entre el cine y el vídeo marcó un hito en el proceso creativo de combinación de tecnologías, la fusión entre lo fotoquímico y lo electrónico. En la actualidad, la desaparición de los soportes originales del cine y su conversión en simuladores digitales es una cuestión insoslayable. La conversión digital de todos los medios audiovisuales se inscribe en un proceso de cambio tecnológico en el que el ordenador se constituye en el soporte orgánico fundamental. Según Jorge La Ferla (2009), el cambio tecnológico ofrece parámetros para la creación en las artes y la comunicación y la posibilidad de una alteración radical a partir de la noción de convergencia entre el “cine (y) digital”.

La imagen filmica se caracteriza por tener dos dimensiones y estar limitada, estos rasgos son fundamentales para la aprehensión de la representación filmica. El concepto

de cuadro, que tiene su origen en la pintura, determina el límite de la imagen, define lo que es imagen y lo que está fuera de ella y juega un papel muy importante en su composición. Los espectadores (especialmente en el cine narrativo o representativo) reaccionan ante la imagen plana como si vieran una porción del espacio en tres dimensiones análoga al espacio real. Esta analogía, que se manifiesta vívidamente, conlleva una impresión de realidad que se evidencia en la ilusión del movimiento y la ilusión de la profundidad. El espectador reacciona ante la imagen filmica como una representación realista de un espacio imaginario. El formato del cuadro se ha definido históricamente por dos parámetros, el ancho de la imagen fotográfica y la relación entre las dos dimensiones del cuadro, la proporción estandarizada del cine es de 1,66 (Aumont et al., 2002).

Las normativas internacionales se denominan cortometrajes a aquellas películas que no exceden los treinta minutos de duración. El cortometraje surge con el cine, inicialmente estas películas se proyectaban una tras otra a lo largo de una función en las salas cinematográficas. Con el surgimiento del largometraje, los cortometrajes son desplazados de las salas cine y en la actualidad, salvo algunas excepciones, este tipo de películas, que se desarrollan según Ickowickz (2008) “en tiempos breves”, están marginadas de los circuitos comerciales de exhibición.

Pero en el campo de la educación audiovisual, y de la creación audiovisual con niños y niñas, los cortometrajes son protagonistas. Según Ickowickz (2008), el cortometraje sigue siendo un espacio privilegiado para la experimentación, el cine de animación, el cine de ensayo. El cortometraje es también una instancia de entrenamiento, de educación para quienes se forman en las diferentes áreas del quehacer cinematográfico. Los nuevos soportes permiten disminuir los costos y de esta manera aumentar el volumen de producción. En diferentes formatos y soportes, como resultado de diferentes contextos, propuestas experimentales y formativas todos los cortometrajes tiene en común su brevedad temporal.

La estructura narrativa. Se denomina estructura a un principio que ordena, coordina y unifica todos los elementos que intervienen en la narración; las imágenes visuales, la banda sonora, los hechos, las situaciones las acciones y sus desarrollos, los

diálogos, formando la unidad que es el relato. Debido a la estructura, imágenes, situaciones, escenas, secuencias, actos (planteo, desarrollo y desenlace) se van organizando y ordenando en una sucesión, produciendo sentidos y significados cada vez mayores a fin de desarrollar la idea base. De esta manera, es posible establecer que la estructura tiene dos funciones: coordinación y expresión. Para realizar y producir sentidos se emplean tres procedimientos: continuidad, contraste y analogía.

En las etapas de una narración, la estructura contribuye a crear y sostener la fluidez y claridad narrativa atendiendo a la idea base, esta estructura se va conformando en el acto de narrar. En lo narrativo, según el tipo de ordenamiento de los hechos de la historia, es posible definir algunas estructuras básicas del relato:

Lineal: el orden de la narración reproduce el orden cronológico de los hechos.

De flashback: cuando el relato comienza en un momento avanzado de la historia, que se interrumpe para contar hechos anteriores de la historia, hasta llegar a unirse con el tramo inicial interrumpido.

De flashforward: cuando el relato comienza en un momento avanzado de la historia, que se interrumpe para contar hechos futuros de la historia, hasta llegar a unirse con el tramo inicial interrumpido.

De contrapunto: la narración desarrolla dos o más historias que se van intercalando y finalmente concluyen en una única trama.

De fresco (por analogía con la pintura): la narración presenta un núcleo central y otros núcleos narrativos secundarios independientes que desarrollan distintos aspectos para ampliar el núcleo central.

Tiempo del relato, tiempo de la diégesis, elipsis El tiempo del relato es aquel que se corresponde con el tiempo real que dura el cortometraje, mientras que el tiempo de la diégesis es aquel que transcurre a los personajes en el universo ficcional. Se define como diegético a todo aquello perteneciente al mundo de la ficción, tiempo y espacio dónde se mueven los personajes.

Extradiegético es todo aquello que permanece por fuera aunque mantiene cierta relación con lo narrado, por ejemplo la música climática, los sobreimpresos, créditos, es decir, todo aquello que los personajes no pueden ver ni oír pero que contribuyen a dar sentido a la película y brinda información acerca de sus realizadores. Así, mientras que el tiempo del relato marca el tiempo del espectador, el tiempo de la diégesis hace referencia al tiempo de los personajes.

Se denomina elipsis al tiempo que se omite, por considerarse innecesario en la construcción de un relato. Se trata de un recurso narrativo que permite otorgar determinados ritmos a la narración omitiendo fragmentos temporales innecesarios.

Verosímil y género Un relato es verosímil cuando, dentro de su propia lógica, las acciones encuentran causas y efectos justificados, esta condición no se vincula (en la ficción) con la idea de verdad. El universo narrativo se configura en el marco de un género y por tanto las acciones resultan creíbles en ese contexto más allá de la lógica de la realidad. Se trata de la coherencia que se desarrolla en el marco del pacto creador-espectador que propone el cine y lo audiovisual. Se denomina explosión del verosímil o estallido del verosímil a una transgresión dentro del mismo relato, cuando se quiebra la expectativa impuesta por su género. En muchos casos esta ruptura puede constituir un componente innovador. El verosímil no es universal o inmutable, por tanto este concepto debe ser abordado de manera situada histórica y socialmente. Así, al analizar el concepto de verosímil resulta necesario considerar: las reglas internas de construcción (que no se atienen a la realidad), su carácter histórico, y su carácter cultural.

El concepto de género se encuentra estrechamente vinculado con el de verosímil, la credibilidad de una película depende en gran medida de las reglas del género a la que pertenece. El género, desde el punto de vista de sus contenidos, es una forma que comprende un número más o menos reconocible de elementos: personajes, ambientes, estructuras, temas, recursos visuales y narrativos. Esto conforma en gran medida una especie de estereotipo que posibilita al espectador conocer los rasgos que modulan lo que se cuenta en la pantalla. Los géneros no se encuentran en estado puro y son frecuentes las hibridaciones y creaciones de cruces, especialmente en lo que se denomina “cine de autor”. Por su parte se denomina “cine de género” a aquellas películas que no realizan

ninguna modificación en la matriz genérica. El género conforma un esquema de aprehensión tanto para el público, como para los creadores, pero además cumple un papel relevante en los procesos de distribución y promoción de las películas, especialmente en el caso de aquellos géneros que cuentan con probada eficacia narrativa en términos comerciales y abonan a la lógica del negocio que organiza al público en función de los géneros que consumen (Ickowicz, 2008).

El cine en la infancia En la infancia y en la adolescencia se configura la relación con el cine. Se encuentra en esta etapa de la vida con las películas esenciales, un número limitado de ellas que se llevarán a lo largo de toda la vida como “una especie de viático inutilizable”. Hay películas que marcan. El imaginario del cine no se conforma de modo continuo y homogéneo a lo largo de la vida, pero si hay un lote de partida que trazará un mapa con zonas de interés o desinterés. Hay películas que vistas luego del período de formación inicial a veces pierden el impacto determinante que hubieran tenido, llegan demasiado tarde. Y cuando la primera lista se cierra, ninguna película ya podrá entrar en ella.

Las películas que marcan el encuentro con el cine son aquellas que van por delante de nuestra propia conciencia de nosotros mismos y de nuestra relación con la vida, en el momento del encuentro uno se contenta con recoger el asombro, el enigma, recibir su golpe y capacidad para la emoción. El tiempo del esclarecimiento vendrá después, la película trabaja en sordina y su onda de expansión se extiende lentamente. Bergala cita a Philippe Arnaud en *Cet enfants de cinema que nous avons été* (1993):

En esa carestía simbólica de la infancia, toda imagen ilumina: no sólo la imagen misma, sino que, gracias a la anticipación instantánea de una instancia que nos es extranjera, lanza la prefiguración de una posibilidad de nosotros mismos que nos ha elegido: es una población de imágenes necesarias que nos designan y que componen una suerte de destino que nos espera, un saber desconcertante porque va por delante nuestro, marcados cada vez con una punzada irremediable por la que sabemos que eso nos concierne si saber por qué (Arnaud, 1993; citado en Bergala, 2007, p. 64).

Ahora bien, es posible enseñar, es posible aprender esta relación, este encuentro con el cine, Bergala sostiene que se puede obligar a aprender, pero no se puede obligar a

sentirse conmovido. Este encuentro, fuertemente emocional, vital, descrito más arriba se vincula más con una iniciación que con un aprendizaje, no se puede –desde la escuela– programarlo ni garantizarlo. Y como todo encuentro verdadero puede no producirse nunca, en el sentido de una revelación o conmoción personales. Desde esta perspectiva, la escuela juega un papel de importante en cuatro órdenes. 1º) Organizar el encuentro con las películas. 2º) Señalar, iniciar, hacerse pasador. 3º) Aprender a frecuentar las películas. 4º) Tejer lazos entre las películas.

Una pedagogía de la creación Alain Bergala (2007) propone una pedagogía que tome los componentes fundamentales del gesto de creación cinematográfica que incluyen: la elección, la disposición, el ataque. Entre estos elementos destaca: las condiciones reales de la toma de decisión del cineasta, la cuestión de la totalidad y el fragmento, el encuentro entre lo planificado y la realidad del rodaje, la negatividad que interviene en la creación.

Una pedagogía de la creación comienza antes del pasaje al acto, desde la aproximación a las películas. Hay otra manera de mirar las películas, de hablar de ellas que es la que Jean Renoir exigía a sus espectadores, para amar un cuadro, decía, hay que ser un pintor en potencia, para amar una película hay que ser un cineasta en potencia, hay que decirse pero yo habría hecho esto o lo otro. Hay que hacer las películas aunque sea sólo en la imaginación. En la misma dirección, y en contra del análisis de tradición científica universitario, Bergala propone lo que denomina análisis de creación, este se distingue del análisis clásico cuya finalidad es comprender, descifrar, leer la película. El análisis de creación prepararía o iniciaría para la práctica de la creación, es un análisis que tiene un carácter transitivo que lo diferencia del análisis clásico. El análisis es un paso, no un fin en sí mismo, es un pasaje a otra cosa.

Bergala propone abordar la creación cinematográfica comenzando por sus operaciones mentales antes que por sus operaciones técnicas. La creación en cine, como en todas las artes es, ante todo, como señalaba Leonardo Da Vinci, “cosa mentale”. La cadena de operaciones que conduce a una creación en cine es larga, múltiple, heterogénea y requiere de colaboradores y equipamiento de diferente tipo. Pero, desde el punto de vista mental pone en juego tres operaciones simples: la elección, la disposición, el ataque.

ESTUDIO DE CASOS

Instrumentos para la recolección de información empírica Para el estudio de los tres casos se diseñaron y aplicaron los siguientes instrumentos para la recolección de información empírica:

- Entrevista en profundidad.
- Observación participante.
- Relevamiento fotográfico sistemático (contextual y de actividades).

Los relevamientos fotográficos sistemáticos

El uso de la fotografía como registro en la investigación educativa se encuentra todavía tratando de lograr su legitimación, en la tradición de la investigación social algunos investigadores lo toman aún como una forma auxiliar o secundaria de registro (Augustowsky, 2007). En el presente estudio la toma de fotografías se utiliza como un medio para la recolección de información durante el trabajo de campo. Se trata de un modo de registro, una manera de levantar, de capturar datos. La toma fotográfica se emplea para el relevamiento sistemático de aspectos o cuestiones en los que otros modos de registro “clásicos” como la transcripción escrita de lo observado resultan insuficientes o inadecuados. El resultante de las tomas, las fotos, conforman un corpus de datos que posteriormente son analizados mediante las categorías elaboradas en el marco de la investigación.

DIARIO DE CAMPO

Durante el proceso de las actividades del taller de cine para niños de guerreros kids, se elaboró un diario de campo, analizando los discursos, los resultados se marcan en el siguiente cuadro.

NOMBRE DEL EQUIPO	HISTORIAS AL INICIA DEL CURSO	HISTORIAS DESPUÉS DEL VISIONARIO	HISTORIAS DESPUÉS DE LA DIDÁCTICA DEL CINE	HISTORIAS PARA EL CORTOMETRAJE
LAS BONITAS	Los columpios	Ayudar a otros en desgracia	Historias aplicando tomas y movimientos de cámara	Se unen asignando puestos según sus habilidades
LOS FUERTES	Súper héroes con poderes	Fantasmas	Aplican plano secuencia	Se unen asignando puestos según sus habilidades
LAS INTELIGENTES	El parque y la mamá	Cumplir el sueño de otros	Aplican aspectos del sonido al contar historias	Se unen asignando puestos según sus habilidades

CONCLUSIONES

Se confirmaron las hipótesis y se cumplieron los objetivos trazados

Hipótesis 1 Los niños/niñas de 8 a 11 años que participaron en el taller de “cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française/ Universidad Cuahutémoc, San Luis Potosí”, desarrollan historias diferentes a los adultos, porque su visión del mundo es más creativa.

Hipótesis 2 Cuando los niños/niñas de 8 a 11 años que participan en el taller de “cine para niños, cien años de juventud, de la Cinémathèque française/ Universidad

Cuahutémoc, San Luis Potosí”, reciben una enseñanza del lenguaje audiovisual, los hace ser más críticos y exigentes de los contenidos en las producciones de “cine infantil”.

Objetivos:

Fomentar una estrategia de enseñanza aprendizaje de apreciación cinematográfica donde participen niños y niñas entre 8 y 11 años.

Caracterizar los contextos socio-educativos e institucionales en los que se desarrollan proyectos de creación audiovisual con niños y niñas.

Se observa que los niños crean sus propias historias en base a lo que viven pero toma la estructura marcada por lo establecido del adulto en cuanto a la construcción del relato,

Su discurso cambia al tener conocimiento de la didáctica del lenguaje audiovisual, incorporan los términos a su vida cotidiana, esto lo hacen saber las madres de los niños/niñas participantes en el taller de cine para niños.

Actualmente los niños/niñas tienen un contacto con los dispositivos móviles, pueden grabar y tomar fotos que son compartidas la instante, reciben productos audiovisuales de muchas partes del mundo por medio del internet, lo preocupa, es si realmente tiene la capacidad de ser exigentes en los contenido, se considera que si el auditorio tiene conocimiento y apreciación cinematográfica será más selectivo así mismo exigirá trabajos con otra calidad.

Ante esto la propuesta es que en México se incorpore dentro de las asignaturas de primaria el análisis y apreciación cinematográfica y taller de cine para niños como una nueva estrategia de enseñanza aprendizaje. Así mismo se ha decidido crear un grupo llama do CARAMBAS en donde se continuará con la didáctica del cine y unirse a EDUKINO para trabajar en México y San Luis Potosí, con la finalidad de llevar a más niños a la creación libre de historias.



Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2004). *Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Ascott, R. (2009). Avances de la telemática y el arte interactivo. *En Arte, Ciencia y tecnología. Un panorama crítico*. Buenos Aires: Programa de Formación Espacio Fundación Telefónica.

Atkinson T. y Claxton G. (2002). *El profesor intuitivo*. Barcelona: Octaedro.

Augé, M. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

Bruner, J. (2002). *La fábrica de historias. Derecho, literatura y vida*. Buenos Aires: Fondo de

Cultura económica.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bayer, R. (1993). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beceyro, R. (2003). *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. (2008). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Blei, I. (2014). *Canadá cuadro a cuadro*. Buenos Aires: Wolkowicz editores
- Bosch, E. (1998). *El placer de mirar. El museo del visitante*. Barcelona: Actar.
- Bourriaud, N. (2009). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Carlón, M. (1994). *Imagen de arte/ Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.
- Hadjinicolau, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo veintiuno editores.
- Hargreaves, D. (1991). *Infancia y Educación artística*. Madrid: Morata.
- Hrenández Belver, M.; Moreno Sáez, C.; Nueres, S. eds.. (2005). *Arte infantil en los contextos contemporáneos*. Madrid: Eneida.
- Pérez Ornia, J. (1991). *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: RTEV-Serbal.
- Wassermann S. (1999). *El estudio de casos como método de enseñanza*. Buenos aires:
- Amorrortu. Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad el País Vasco.

**Entre o experimentalismo, a arte e a ciência na academia:
a adaptação do livro *Memória Impura* (2012)
para um roteiro de longa-metragem em uma tese de doutorado.**

REINIGER, Roberto

Universidade Anhembi Morumbi – UAM

roberto.reiniger@gmail.com

VADICO, Luiz

Universidade Anhembi Morumbi - UAM

Resumo

No universo do audiovisual, inúmeros são os autores que investigam novas mídias, linguagens e tecnologias. A produção independente e o experimentalismo agora estão ao alcance de todos. Dentro de convergências e conexões (Jenkins, 2008), não temos mais somente cineastas, e sim, realizadores audiovisuais, independentemente de suas formações profissionais. Neste estudo, propomos discutir como no Brasil as universidades, em especial, os cursos superiores de cinema, estariam na prática assimilando este novo cenário nas formações de seus alunos. Diante da teoria clássica do audiovisual, haveria efetivamente embasamento científico para análise deste novo escopo de produção? Seria este, passível de uma análise crítica enquanto obra de arte? No intuito de exemplificar tais questionamentos compartilharemos aqui relatos e impressões sobre a adaptação do livro de Luiz Vadico, *Memória Impura* (2012), para um roteiro de filme de longa-metragem, atualmente em desenvolvimento, enquanto projeto de doutorado.

Palavras-chave

Adaptação literária. Roteiro cinematográfico. Experimentalismo. Arte. Memória Impura.

Texto

A chegada da alcunha audiovisual no Brasil é relativamente recente. Trata-se de um trabalho iniciado em 2004 entre o MEC, o Ministério da Educação¹ e o FORCINE, o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, homologado enquanto lei, somente no ano de 2006. A partir de então, todo e qualquer curso superior de cinema deveria não só alterar sua grade horária, como também o seu nome. Não haveria mais cineastas, ou bacharéis em cinema, e sim realizadores audiovisuais. No intuito de legitimar esta alteração, logo no anúncio desta resolução, muitas instituições de ensino superior, públicas e privadas, trataram de aderir essas alterações em suas rotinas. Assim, disciplinas como a Hiperídia eram anunciadas como uma revolução, porém, para muitos alunos e professores, um futuro incerto, ou ao menos, desconhecido². Vale ressaltar que fora da realidade latino-americana, autores como Henry Jenkins já atentavam para estes novos horizontes científicos, sobretudo em publicações como o livro *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (1992).

Ao menos no Brasil, no início da década de 2000, uma certa babilônia científico-acadêmica era instaurada: ao passo que historiadores mantinham em seu conteúdo programático toda a cronologia dos fatos, e a exposição de registros filmicos como os de Méliès, Eisenstein, Godard, Mário Peixoto, Humberto Mauro e Glauber Rocha; teóricos da comunicação enveredavam por André Bazin e Jacques Aumont, conciliando-os com autores como Bakhtin e Adorno. Eram, acima de tudo, assuntos distintos, entretanto naquele momento, integrantes de uma confluente grade programática. Ainda chegavam neste cenário, enquanto docentes, cineastas, músicos, engenheiros de computação, eletricitas, cenógrafos, atores e técnicos - operadores de som, assistentes de câmera, assistentes de direção, montadores. Destes, muitos sem licenciatura, ou experiência didática. Mal vistos por seus colegas de trabalho, mas acima de tudo, venerados pelo corpo discente de muitas universidades.

¹ Poucos anos antes, o poder público brasileiro, a fim de estruturar as conquistas de seu cinema, advindas principalmente da década de noventa, fundou em 2001, a ANCINE - Agência Nacional de Cinema. Um órgão regulatório, aliado também ao Ministério da Cultura, que não só fornece políticas públicas para produção audiovisual em território nacional. Mas também, fiscaliza o seu desempenho econômico e legislativo em áreas correlatas, como televisão e a publicidade;

² Tomo a liberdade aqui de quebrar protocolos científicos e dizer em primeira pessoa: sou um sobrevivente desta época. Após quatro anos de estudo, tornei-me Bacharel em Realização Audiovisual em dezembro de 2006. E por assim ser, o embasamento teórico deste artigo não será necessariamente somente o conteúdo de outros autores, mas também, as experiências por mim vividas;

E neste dialogismo didático, a película e o digital conviveram por muito tempo. Havia espaço tanto para reviver o cinema clássico quanto para experimentar novos suportes e mídias que chegavam ao mercado. Mas, nesta excessiva confluência (Ramos, 2003), haveria embasamento teórico suficiente para o desenvolvimento deste novo horizonte científico? Ao passo que apagar, regravar na mesma mídia, ou tratar uma imagem digital causava um certo furor, comprar, filmar e revelar uma lata de negativo 16 ou 35mm, era o mais temido dos experimentos científicos. Decerto, pelo acesso à historiografia, parecia se reviver nesta época todas os principais marcos do cinema brasileiro em um único período: do seu auge na década de setenta, sua queda na década de oitenta e sua retomada na década de noventa. Entre experimentalismos, tentativas e erros, prejuízos financeiros e conquistas de prêmios, vivia-se o *glamour* de se fazer cinema, mas também, o anseio de se preparar para o mercado profissional. Cada vez mais era necessário não só ver o filme do outro, ou semiologicamente, saber o que uma imagem significa, mas também saber como o outro fez o seu filme, ou como preparar uma câmera para que ela produzisse uma imagem com o mesmo significado. Como conciliar o digital e o analógico? Como conciliar a nova velocidade da captação de áudio, do então recente sistema DAT da TASCAM, com a velocidade dos nostálgicos motores das câmeras ARRIFLEX? Gravando em 23,97 ou 24fps?

A teoria do audiovisual, sobretudo, a brasileira, gradativamente passou a pautar sua produção sobre a análise do discurso, esquecendo, porém, de como este discurso foi feito. Como este discurso poderia ser otimizado, livrando-o assim de uma futura crise de sua produção. Questiona-se aqui: neste período houve algum autor brasileiro que, por exemplo, tenha discutido o armazenamento ou a taxa de perda de negativo na manipulação de um motor de uma câmera 35mm?³ Ou que tenha ressaltado a importância do *down converter* nas etapas de telecinagem e *transfer*⁴ deste mesmo material? Tais recursos não criariam novos elementos estéticos na manipulação da imagem digital? No caso desta, após o auge e o barateamento dos custos, desde os formatos DV e MiniDV, que substituíram as fitas Beta, ainda assim, havia, e

³ A título de curiosidade uma lata de 35 mm rende em média quatro minutos de filme, porém, no processo de captação de imagem, perde-se um minuto por take entre o ligar e o desligar a câmera, o esquentar e esfriar de seu motor;

⁴ Nesta época, no auge desta polifonia entre teoria e prática, diversas instituições de ensino superior no Brasil cobravam que ao menos um filme de curta-metragem de seus alunos fossem entregue em película. Outras davam liberdade de escolha ao suporte de finalização. Os que optavam pela película deveriam ter em mente que os laboratórios de cinema, com desconto para estudantes, cobravam em média mil e quinhentos reais o minuto do *transfer*. Ou seja, neste período, um curta-metragem de quinze minutos, finalizado em película, não sairia por menos de vinte e dois mil e quinhentos reais;

ainda há, dúvidas práticas e teóricas sobre estas constantes transformações tecnológicas. Nem mesmo a prática e a legislação audiovisual, sobretudo, a adotada para as leis de incentivo da ANCINE foram incluídas nas grades programáticas propostas pelo MEC e pelo FORCINE, durante este período.

Muitos foram os filmes de conclusão de curso que levaram jovens profissionais sobretudo ao mercado televisivo e publicitário. Afinal eram realizadores audiovisuais e não mais cineastas. Infelizmente desses, então dotados de DRT⁵ pleno, muitos tiraram o emprego dos que anteriormente haviam estudado somente rádio e televisão. O mercado, nesta área, passou a exigir cada vez a mais a atualização de seus profissionais. De fato, apesar das adversidades, essa reformulação educacional no Brasil, no início da década de dois mil, trouxe um profissional ao menos atento para existência da transmidiatização no audiovisual. Coube a cada um destes buscar alguma alternativa para o seu posicionamento e firmação no mercado de trabalho.

Não há como negar que, ao menos teoricamente, a chegada do audiovisual no cenário acadêmico brasileiro, impulsionou ao menos o intercâmbio de informações com outras áreas, como a engenharia, a computação, o som, e até mesmo outras artes e formas de comunicação. Mas o que faltaria para consolidar esta realização artística enquanto ciência, o seu fazer enquanto teoria? Em diversas instituições universitárias do mundo todo é comum audições, ou as chamadas provas de habilidades específicas, para o ingresso no ensino superior de áreas como Artes Cênicas, Artes Plásticas e a Música. Esperam-se destes futuros artistas que os mesmos tenham o dom ou a ínfima intimidade com a arte que querem estudar. Mas porque no cinema, ao menos no Brasil, é cobrada a intimidade com o filme do outro? Não há interesse em saber se este estudante sabe fazer um filme, mas sim analisá-lo.

Nós brasileiros, formamos críticos cinematográficos, ou conforme legalmente averbado, futuros realizadores audiovisuais? Sabe-se que fazer cinema é caro, seja no Brasil, seja dentro dos principais conglomerados cinematográficos do primeiro mundo, há um montante de dinheiro envolvido que muitas vezes foge da realidade de seu país de origem ou não é bem

⁵ Documento emitido pela Delegacia Regional do Trabalho, agora legalmente obrigatório, para contratação de profissionais nos principais veículos de comunicação do país. Os antigos Bacharéis em Rádio e TV possuem DRT de radialistas, já os atuais Bacharéis em Realização Audiovisual, possuem DRT pleno, o que dá direto ao contrato nas diversas funções que compõem uma equipe de realização audiovisual, nos mais variados veículos de comunicação;

administrado. Neste caos surge um respiro, a tecnologia digital, que proporcionou o cinema independente, mas mesmo assim, pergunta-se aqui: porque, ao menos em solo brasileiro, mais vale a crítica dessa obra, do que teorizar suas etapas de produção?

Como dito anteriormente, eu, autor deste artigo, sou um sobrevivente deste período retratado. Posso alegar que todas as adversidades enfrentadas ao longo de minha graduação, enquanto Bacharel em Realização Audiovisual, levaram-me a sempre questionar a conturbada relação entre a teoria e a prática em meus estudos e projetos profissionais. Acredito que se o problema de se entrar em um *set* de gravação seja o custo - mesmo sabendo que hoje, um smartphone pode gravar um filme de longa-metragem - ao menos que se pautar a teoria do audiovisual na análise filmica também sobre suas etapas de produção, mas não somente na História, na Semiótica ou na Filosofia. Segundo David Bordwell “na conjuntura onde problemas técnicos concretos são vivenciados, encontramos as explicações mais precisas para as mudanças no estilo visual, e a concretização de uma estética autoral ao longo de uma trajetória filmográfica” (2008, p.55).

Em minha trajetória científica já havia questionado como a ausência teórica havia interferido na construção do gênero musical. Desde as adversidades que vivi no *set* do curta-metragem musical *A cena perfeita* (2005), até as adversidades que o próprio Pedro Almodóvar enfrentou em sua carreira. Para ele, dentro do processo de formatação estético-autoral bordwelliano, o uso de números musicais, constantemente em seu filmes, surge não por um gosto pelo melodrama, mas sim, pela falta de dinheiro em suas produções (Reiniger, 2016). Prova de que a teoria do audiovisual sofre ao não olhar para o processo de sua prática, foi que, neste meu estudo, concluí que pela falta de orçamento para a finalização de som, seu primeiro longa-metragem não seria *Pepi, Luci, Bom* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), e sim, *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978), diferente do que é divulgado por muitos críticos e pesquisadores, principalmente no Brasil.

Além de todas estas questões sobre o filme musical, sempre senti que o roteiro cinematográfico também passasse por algo semelhante. Há os chamados manuais de roteiro, que até propõem uma metodologia prática para escrita filmica e sua análise, mas, no universo acadêmico, esses são de baixíssima aceitação. Patrick Cattrysse (2010), no artigo *The protagonists goals, wants and needs*, exemplifica este embate:

Embora os manuais de roteiro, de um lado, e os estudos acadêmicos sobre a narrativa de outro, lidem com narração de histórias, o que os dois têm conseguido fazer é ignorar um ao outro por muitas décadas. Consequentemente, tantos os roteiristas profissionais quanto os críticos e teóricos têm perdido oportunidades para aprender uns com os outros. Podem-se supor várias razões para esta situação. Os manuais de roteiro servem a um propósito que é muito diferente dos perseguidos pelos estudos acadêmicos da narrativa. Como consequência, a terminologia desenvolvida tanto do lado prático como do lado teórico-científico de contar histórias é consideravelmente diferente. Do ponto de vista profissional, o jargão acadêmico é frequentemente muito sofisticado e nada prático. Do ponto de vista acadêmico, a terminologia do praticante é considerada imprecisa e confusa. No entanto, fazer a ponte entre teóricos e os profissionais beneficiaria ambas as partes (p. 84, tradução nossa).

Torna-se mais grave esta situação pela abordagem que estas obras fazem quanto à adaptação literária no roteiro. Autores como Syd Field (2001), David Howard e Edward Mabley (1999), tomam como senso comum o fato desta ser uma prática difícil, não propondo uma alternativa concreta para o desenvolvimento da mesma. Já autores brasileiros, como Doc Comparato (2000), nem ao menos chegam a propor uma solução para esta questão. Foi então, que em 2017, decidi investigar este tema. Propus ao Professor Doutor Luiz Vadico⁶, que já havia orientado minha dissertação de mestrado, a criar uma metodologia que acima de tudo equilibrasse teoria e prática neste processo de transposição textual. Para tanto tomamos com ponto de partida sua coletânea de contos, *Memória Impura*, publicada em 2012. Ofereci esta mesma proposta para outros programas de pós-graduação, em outras instituições de ensino, sobretudo, nas áreas de História da Arte e Ciências Sociais, que a aceitaram sem relutar. Mas preferi continuar com minha ideia inicial, fazer meu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, contando com Vadico como orientador deste projeto.

Até o momento, como esperado de um projeto de pós-graduação, que independente da área, requer ineditismo em sua abordagem, propormos traçar uma relação pouco explorada em um processo científico. Vadico é o meu orientador e autor do meu objeto de estudo. E entre erros e acertos, ao menos pretendemos checar se este é um caminho válido, ou não, para o

⁶ Mestre e Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Luiz Vadico traz em seu repertório inúmeros livros publicados, entre ficções e produções acadêmicas;

estudo da adaptação literária no roteiro cinematográfico. Tudo sem se abster dos protocolos acadêmicos: haverá a entrega de uma tese, acompanhada porém, de um roteiro de um filme de longa-metragem⁷. Apesar de até poder carregar a alcunha de criação artística, há uma metodologia científica planejada para este processo. Uma vez que será feita uma análise literalmente crítica e imagética de *Memória Impura*, algo que não difere da análise técnica que um assistente de direção faz de um roteiro no início da produção de um filme.

Se o fator monetário é intrínseco à produção cinematográfica, e conseqüentemente, a sua docência, porque não tomar a análise filmica como condutora desta estratégia? Neste projeto, no contato com a poética de *Memória Impura*, planejamos buscar conteúdos audiovisuais os quais me remetessem ao discurso de nossa matriz textual de origem. Investigando também, na medida do possível, os roteiros que deram origem a estes referenciais. Na temática da adaptação literária, ir além da relação de fidelidade entre um livro e um filme, é buscar novos horizontes para o lugar que essa já ocupa. Ressalto, a proposta do meu projeto de doutorado não é denegrir o trabalho de nenhum outro autor, é apenas adicionar mais um olhar às chaves conceituais já existentes e muito bem trabalhadas neste campo, como a historiográfica (Bluestone, 2003), a estético-autoral (Cardwell, 2002), ou a epistemológica (Gaudreault; Jost, 2009).

Para endossar este meu discurso, tomo como embasamento teórico os conceitos desenvolvidos por Robert Stam no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), e no livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da interpretação* (2008). Stam busca outros caminhos para falar da adaptação de romances no cinema. A fidelidade, ou não, de um filme ao seu livro de origem, bem como elementos externos de outras obras que lhe são acrescentados no seu processo de transposição textual, criam uma obra coletiva, de múltiplos autores, coexistentes à outras criações. Fato que permite uma análise narrativa aberta e longe de horizontes herméticos, que passa a ver a adaptação como uma matriz colaborativa sobre produções culturais então niveladas e igualitárias. Seu desenvolvimento é

⁷ Em um breve levantamento feito nos principais acervos das instituições, públicas e privadas, de ensino superior de cinema no Brasil, nos últimos vinte anos apenas duas teses de doutorado e um dissertação de mestrado chegaram próximas, mas não exatamente ao mesmo objetivo aqui discutido. Destes projetos surgiram: um roteiro com base nos estudos da obra de Shakespeare (Moreira, 2001), um roteiro com base na análise da narrativa clássica (2010) e um um roteiro com base na história das lutas de box (Maciel, 2011). Nenhum destes projetos trabalhou com a adaptação literária propriamente dita;

assim intertextual, interdisciplinar, e acima de tudo analítico. Em meus estudos realoco este trânsito de dados para a prática, para a construção de um efetivo roteiro cinematográfico.

A interdisciplinaridade marca sua presença no livro que tomo aqui como objeto de estudo. *Memória Impura* trabalha com uma coletânea de treze contos ambientados na Antiguidade. Neles, mais do que contextualizar, a História é empregada como *habitat* de suas personagens, as quais neste local, mostram ou confessam seus dramas e conflitos existencialistas ao longo de todo livro. Não há uma condução irrevogável ao final trágico, *Memória Impura* assim, é um “estilhaçamento do gênero épico” (Vadico, 2012). As dores e os sofrimentos são latentes e constantes, ainda que impuros, são oriundos de desejos e culpas do passado, ou de um futuro póstumo, aonde todos estes conflitos acabam presentificados no tempo narrativo que os cerca. Assim, reis, rainhas, servos e soldados dão lugar a seres humanos que se revelam e sobrevivem. Tratam-se de memórias intimistas que levam o leitor à experiência de ver e vivenciar em si as feridas abertas nos enredos, em uma fusão lírica e sensível, mas dolorosa, mesmo que somente após a leitura de todo livro tomemos consciência da catarse estética que o tempo, na literatura de Vadico, nos traz.

Antes mesmo de chegar ao final de *Memória Impura*, seu leitor já encontra interdisciplinaridades com outras áreas durante toda a narrativa. O projeto editorial do livro conta com obras do pintor *Sir Lawrence Alma-Tadema*, ícone do neoclassicismo europeu, representante das tendências estéticas do século XIX. Concomitante ao fato de que em sua contracapa, o livro revela que Augustus, imperador romano entre os anos 27 a.C e 14 d.C, é um de seus personagens. Ganham também espaço nas páginas seguintes inúmeras citações à Mitologia Greco-Romana, “Um pouco mais... Alguns murmúrios visitavam meus ouvidos: Nike!” (Vadico, 2012, p.16); citações à música, “Meus dedos, dolorida e sequiosamente, passavam pelas cordas da lira...” (Vadico, 2012, p.94); citações à marcos históricos, “Os espartanos não participavam do motim, mas naquele dia foi diferente. Achou-se um belo galo dourado entre os animais. Os atenienses ofereceram-no a Anfiteles (Vadico, 2012, p.55); além de citações à outras religiões, “Iochanaan estava lá no Jordão batizando. Jesus ouvira dizer que o batismo preparava para uma vida nova” (Vadico, 2012, p. 216).

A desconstrução das personagens, oriunda desta polifonia do discurso fez com que eu adicionasse ao meu embasamento teórico o conceito de ambivalência mímica, proposto por Homi Bhabha. Apesar de oriundo das relações entre os estudos culturais e a crítica literária, há

um alerta extremamente incisivo que este autor faz e julgo aqui ser de suma relevância, pois “não estaríamos presos aonde a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a do binarismo teoria versus política?” (Bhabha, 2013, p. 47). Até que ponto, em um filme oriundo de uma adaptação literária, somos obrigados a ver uma rainha fidedigna à História? Trazer esse dialogismo que Bhabha aponta entre o eu lírico e a descrição de seu entorno na literatura, para o silêncio ou uma catarse no espaço diegético do cinema nada mais é do que uma estratégia que ressaltará a impureza presente na poética do livro de Luiz Vadico.

Para ele, ficou o desafio em aceitar uma releitura de sua obra, não só com o uso de embasamento teórico, mas também relacionando-a com os mais diversos produtos audiovisuais da contemporaneidade. Desde a escrita deste artigo, o processo de adaptação do livro *Memória Impura* para um roteiro cinematográfico já teve o seu início, e ainda está em andamento. E posso adiantar, com toda certeza, que uma das palavras que pode resumir o que até então foi encontrado é a otimização. Entre a prática e a ciência que carrego em fazer cinema, encontrei a liberdade de inserir em minha escrita indícios da delimitação de meu espaço diegético, como nos filmes *Amarelo Manga* (2002), de Claudio Assis; *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), de Lars Von Trier; referências para sublimação de um único estilo de figurino com o objetivo de ressaltar e igualar as condições das personagens, como no videoclipe *Somos Anormais* (2017), do cantor Residente. E, gradativamente a cada tratamento do roteiro, tomar como referência outras obras as quais poderia apontar em minha escrita indícios de outros fatores como a montagem, aonde busquei como referencial os filmes *Amor?* (2011), de João Jardim, e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu.

Todos estes recortes e referenciais audiovisuais levam-me a crer que tais diálogos estabelecidos em um processo de criação cinematográfica não denigrem a qualidade artística do projeto em andamento. Pelo contrário, otimizam a escrita e podem já reverberar em outras etapas, como a pré-produção de um filme. Desde de que este projeto foi desenvolvido, núcleos de produções, como o do canal HBO Brasil, já demonstraram interesse pela organização operacional que este levantamento estratégico pode ofertar. Pelo fato de trabalhar também como preparador de elenco e assistente de direção cinematográfica, conversando com outros profissionais das equipes dos projetos em que participei, vi também no procedimento aqui construído a oportunidade de testar a funcionalidade cênica de minha escrita. Para tanto, contei

com o apoio efetivo do Studio Fátima Toledo⁸, responsável pela preparação de elenco de grandes títulos do cinema brasileiro, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). Sua equipe auxiliou-me a levar a seus atores em formação, trechos das cenas que estavam em processo de escrita, os quais encenávamos priorizando por colocar os atores nas situações em que as personagens foram criadas. Em um espaço híbrido, uma sala de ensaio de neutra, sem alegorias de cenografia, inserimos um elenco com figurino neutro, sem objetos que remetessem a qualquer estágio da criação cinematográfica já transposto.

Neste estágio, cada ator sem nenhum aparato fez do seu processo de criação e consequentemente, do teste de minha escrita, uma catarse no presente. A poética do discurso de Luiz Vadico provou sua funcionalidade e o seu potencial dramatúrgico ao oferecer o mínimo de informações, que por si só, já pudessem trazer a força e cada ponto alto da trama diante das câmeras. Este contato me fez ter certeza de que todos os recortes e referenciais audiovisuais levantados anteriormente foram colaborativos com meu processo de criação, necessitando o último tratamento apenas uma redução da quantidade de informações inseridas até momento. Dos trezes contos presentes em *Memória Impura*, quatro foram selecionados, não por isso deixando de manter em seu roteiro, o potencial audiovisual de sua matriz textual de origem. Esta seleção, ou redução narrativa, decorre também de que como o livro está dividido em contos, algo, audiovisualmente, próximo de micro núcleos dramáticos, pelo excesso de informação, havia uma tendência em ler o seu roteiro como uma série televisiva, algo que então, nesta redução fora solucionado.

Desenvolvi ainda, após esse ajuste final e temporal da trama, planilhas gráficas, que puderam me oferecer, enquanto meio macroscópico, uma visão do conteúdo narrativo construído como um todo: há uma visível indexação pendular em cada um de seus núcleos dramáticos; a alternância entre os conflitos, promovida pela montagem não-linear; além da efetiva constatação cíclica do início ao fim do enredo. O roteiro desenvolvido com a adaptação deste projeto tem um espaço diegético que surge delimitado, em um núcleo geográfico inserido entre fronteiras, em uma unidade temporal com começo, meio e fim. Uma tempestade de areia

⁸ Fátima Toledo tem sua trajetória construída ao longo da história do cinema brasileiro. Ela iniciou seus trabalhos com Hector Babenco no filme de longa-metragem *Pixote - A lei do mais fraco* (1981), mantendo até hoje o seu centro de estudos e treinamentos para novos atores, além de ainda prestar todo sua consultoria em preparação de elenco para novas produções do cinema nacional;

que passa, explana e some com toda a trama. Que cobre esta impureza que surgiu nesta fenda espaço-temporal.

Tempestade esta que ao descobrir todo este conteúdo, converte fisicamente o que estava até então somente na mente, daqueles que leram sua matriz textual, para então construir, ou ao menos apontar em indícios de imagens, que este projeto pode originar. O quinto, e até então, último tratamento do roteiro de *Memória Impura* não abre de seus conturbados personagens de origem. Nos contos selecionados para este experimento de transposição textual, *Folhas Secas de Outono*, *O Filósofo*, *Solidão Macedônica* e *Tarpeia*, seus protagonistas continuam inadequados ao mundo que pertencem, carregam um trauma do passado, ou ostentam uma aparência a qual não lhes condiz, a qual com a montagem não-linear, parece inflamar suas ambivalências mímicas (Bhabha, 2013) nesse espaço efêmero que a imagem cinematográfica lhes traz. O desejo e a morte são os principais valores que estas quatro tramas têm em comum, e foram também os responsáveis por enfatizar a assertividade da montagem até então, no roteiro sugerida.

Assumo que provavelmente o mais drástico que adaptação deste projeto tenha dado origem, seja o seu assertivo corte com a História. No livro, esta é inserida mesmo que gradativamente para ser reconfigurada. Não há como a dissociá-la do passado científico e profissional de seu autor, mesmo na autarquia mais impura e poética a qual ele tenha a colocado, fatos, marcos e mitologias estão presentes, em seu modo próprio. Neste caso, em resumo, fui mais afundo, mantive a poética da impureza, mas alocando-a na principal área de interesse deste projeto: o cinema. Recontei um passado dentro de minhas fronteiras, tal qual Luiz Vadico recontou este passado ao seu modo, e assim, ambas as escritas não desmerecem a História, são arte. Insisto, recontam um passado (Albuquerque Júnior, 2007).

A proposta deste artigo não é entrar no detalhe textual, ou na análise do discurso de *Memória Impura*. Tampouco, analisar os resultados do último tratamento de seu roteiro, até porque trata-se de um projeto que não está finalizado, e sim, em andamento, em meio a um processo aonde ainda ecoam as transformações vividas pelo ensino superior de cinema no Brasil. Este projeto abarca a área da ciência por ter um embasamento teórico definido. Mas também, abarca a área da arte, visto que um filme, ou qualquer outro produto audiovisual, surge de um processo criativo. Não posso deixar de confessar aqui: não se trata de um processo fácil, como o desenvolver de qualquer outro projeto de doutorado, mas tenho notado o quão crescente

são as críticas de alguns teóricos brasileiros, pela minha iniciativa em entregar dois textos - uma tese e um roteiro cinematográfico. Como dito anteriormente, pode ser que seja a primeira vez que alguém trace esse desenvolvimento metodológico no estudo da adaptação literária no cinema, mas outros roteiros já foram concomitantemente escritos com textos acadêmicos, tal como eu aqui, relato o meu desenvolvimento.

Os recortes audiovisuais, aqui, são uma amostragem da metodologia aplicada em minha tese. Estudo, cujo o qual não tenho como foco um autor, ou uma estética. Mas o trabalho de ver como o filme do outro, não só traz um referencial para o processo criativo a ser desenvolvido, como também pode otimizar custos de produção, viabilizando uma produção dentro da realidade de ensino, do mercado profissional e do consumo de arte e entretenimento no Brasil. Tais recortes audiovisuais, ao meu ver, também não fogem do senso comum analítico que conduz a construção da teoria do audiovisual brasileira. Proponho nada mais do que um outro olhar para esta tendência, um olhar colaborativo, uma proposta que considera o equilíbrio entre teoria e prática. Uma proposta que vê no cinema um processo de criação artística passível de ser estudado, tal qual áreas como a Música e as Artes Plásticas sempre fizeram.

Ainda busco uma resposta por que tanto incômodo em terras tupiniquins, o que acho mais interessante nesta trajetória toda é o fato de que outros campos que nem têm tanta relação com o cinema, demonstram uma maior receptividade para a temática aqui proposta. Reitero, outras instituições de ensino superior, com Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e História da Arte mostraram interesse por este desenvolvimento. Seminários e jornadas científicas de cursos de Literatura e Música, convidaram-me para ministrar cursos e palestras para seus alunos, além de publicar artigos meus em suas revistas. Mas e o cinema? O fato de ser Bacharel em Cinema me difere em que dos mais antigos e renomados teóricos do audiovisual brasileiro? O fato de saber carregar uma câmera 35mm? O fato de saber fazer logout em um Cartão CF utilizado para captação de imagens? O fato de ter filmes de longa-metragem, telenovelas, programas de televisão em meu currículo? Se fiz tudo isso, foi porque publiquei artigos, livros, participei de congressos. Utilizei da teoria sem denegrir o trabalho de ninguém. Nesta publicação, atento o quão dificultoso é fazer este caminho reverso, voltar da prática para o fazer ciência, e assim levantar uma possível teoria.

As críticas que recebi foram de alguns pesquisadores da área, em casos isolados e específicos, mas o modo como estas se propagaram assusta. Seria este um ponto a ser revisto

no ensino superior de audiovisual no Brasil? Digo isto pelo fato de além de receber apoio da iniciativa privada local, internacionalmente todas as questões resumidamente aqui apresentadas são compreendidas, debatidas e compartilhadas, não só por teóricos, como também por diretores e roteiristas de cinema, sobretudo nos Estados Unidos e na Argentina. Nesta em especial, os debates sobre roteiro cinematográfico promovidos por associações como a *AsAECA - Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, *Red INAV - Red Ibero Americana de Narrativas Audiovisuales*, e agora o *SCA - Simposio sobre Cine y Audiovisual*, levam-me a crer que há uma saída. Teoria e prática, arte e ciência podem sim conviverem juntos e gerar produções acadêmicas de suma relevância para o desenvolvimento científico brasileiro. Este, provavelmente, ainda precise de um tempo para adequar-se ao que a confluência do audiovisual (Ramos, 2003) trouxe para a sua teoria e sobretudo para os estudos de cinema.

Referências Bibliográficas

- Almodóvar, P. (1978). *Folle... folle... fólleme Tim!* [Filme cinematográfico]. Madrid.
- Almodóvar, P. (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Filme cinematográfico]. Madrid: Fígaro Films.
- Assis, C. (2002). *Amarelo manga*. [Filme cinematográfico]. São Paulo: Olhos de Cão Produções Cinematográficas.
- Babenco, H. (1981). *Pixote: A lei do mais fraco*. [Filme cinematográfico]. Brasília: Embrafilme.
- Bhabha, H. (2013). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation Revisited: Television and the classic novel*. Londres: Manchester University.
- Cattrysse, P. (2010) The protagonist's dramatic goals, wants and needs. *Journal of Screenwriting*, Londres. Recuperado a partir de <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=8446/>.
- Comparato, D. (2000). *Da Criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Dantas, L. A. (2010). *Roteiro cinematográfico: narrativa clássica, estudo e aplicação*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
- Field, S. (2001). *Manual do roteiro*. São Paulo: Objetiva.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB.
- Howard, D. & Mabley, E. (1999). *Teoria e Prática do Roteiro: Um guia para escritores de cinema e televisão*. (2a ed). São Paulo: Globo.
- Iñárritu, A. G. (2006). *Babel*. [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Jardim, J. (2011). *Amor?* [Filme cinematográfico]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções.
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Nova York: Routledge.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura de Convergência*. (2a ed). São Paulo: Aleph.
- Júnior, D. M. A. (2007). *História: A arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc.
- Maciel, D. (2011). *O Demônio do ringue: Pesquisa e desenvolvimento de roteiro cinematográfico*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
- Meirelles, F. (2002). *Cidade de Deus*. [Filme cinematográfico]. São Paulo: O2 Filmes.
- Moreira, R. F. (2001). *Deus Contra Todos*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
- Padilha, J. (2007). *Tropa de Elite*. [Filme cinematográfico]. Rio de Janeiro: Zaren Filmes.
- Ramos, F. (2003). O lugar do cinema. In: Fabris et al. (Org.). *SOCINE III, Estudos de Cinema*. (p.35-48). Porto Alegre: Sulina.
- Reiniger, R. (2016). *Almodovarianas: A função narrativa das encenações dos números musicais na filmografia de Pedro Almodóvar* (Dissertação de Mestrado). Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo.
- Residente (2017, 13 janeiro). *Somos Anormais (Oficial Video) [Explicit]*. [Youtube]. Recuperado a partir de https://youtu.be/Q4KqFIK_F2w.
- Rodrigues, R. (Direção). (2005). *A cena perfeita*. [Filme cinematográfico]. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.

Stam, R. (2006, dezembro). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis. Recuperado a partir de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>.

Stam, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.

Trier, L. V. (2003). *Dogville*. [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Trier, L. V. (2005). *Manderlay*. [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Vadico, L. (2012). *Memória Impura*. São Paulo: Novo Século.

**Reflexiones en torno a las herramientas audiovisuales y los adolescentes:
potencialidades de las experiencias formativas**

Angeles Sisti

Fac. Cs. Humanas – UNCPBA

angeles-sisti@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo esboza algunas reflexiones en torno a las herramientas audiovisuales como recurso expresivo para adolescentes y las potencialidades de los espacios formativos destinados a ellos. Imbuidos en la hegemonía audiovisual característica de los tiempos actuales, con acceso ubicuo a tecnologías que permiten generar contenidos, los adolescentes tienen indefectiblemente roles en tanto consumidores y productores de cultura audiovisual, de sentidos, vínculos y experiencias. Uso/consumo atado muchas veces a un acercamiento espontáneo, hilado en las tramas de sentido construido entre pares y atado a códigos generacionales que puede ser nutrido de herramientas de análisis para desplegar una mirada crítica más robusta, que permita deconstruir aquello que consumen y articular con mayor pericia aquello que quieren comunicar.

Las experiencias de talleres formativos en cine y audiovisual desarrollados en espacios educativos no formales permiten generar espacios de adquisición o profundización de los conocimientos técnicos, de exploración de conceptos asociados a la narración, entre otros aspectos. Estas propuestas se delinearán como ámbitos de encuentro dialógico, tensionado en ocasiones por el hecho de que los jóvenes están alfabetizados informalmente en la cultura audiovisual, y como tales producen, interpelan y experimentan con las potencialidades que existen en el universo audiovisual. Ello supone también un desafío para las propuestas educativas que se orientan a aportar conocimientos que alimenten la mirada crítica sobre aquello que se consume, y amplíen las posibilidades expresivas de aquellos jóvenes, sin desconocerlos como interlocutores y agentes productores de cultura.

Introducción

La reflexión sobre el impacto de la cultura audiovisual y sus diversas manifestaciones en la configuración de la cultura humana es un fenómeno estudiado hace décadas, en tanto proceso de transformación que ha suscitado reflexiones desde la segunda mitad del pasado siglo.

La novedad en las últimas décadas no es tanto la “hegemonía de lo audiovisual”, su omnipresencia en el ámbito de lo cotidiano, sino cómo esta se intensifica con la multiplicación de pantallas (Urpí Guercia y Vicente, 2008).

Pantallas que, con creciente frecuencia, vienen asociadas a otras tantas cámaras. No podemos desconocer que en la última década el acceso a dispositivos móviles y las reconfiguraciones de las pautas de comunicación, especialmente entre los más jóvenes, plantean reconfiguraciones estéticas, lingüísticas y narrativas que precisan ser tenidas en cuenta, entendiendo que los dispositivos no encierran en sí mismos el motor del cambio pero con su multiplicación y ubicuidad, han significado una ampliación del acceso al registro de imágenes fijas o en movimiento y con sonido, así como a formas de edición e intervención de esos registros (Álvarez, 2013).

En el caso del vínculo entre los jóvenes y la cultura audiovisual, éste ha sido analizado en las décadas precedentes, con frecuencia apuntando a los consumos y las implicancias de la exposición. Progresivamente, las claves de lectura han ido acercándose a miradas menos pasivas del sujeto, en su rol de espectador/lector/consumidor. En ese recorrido analítico, la orientación de la perspectiva ha mutado hacia la concepción de los jóvenes como agentes cada vez más activos, inclinados a la producción de contenidos con aristas cada vez más distintivas signadas por las nuevas tecnologías, la ubicuidad de los dispositivos y las condiciones de posibilidad, las nuevas pantallas y sus reconfiguraciones, las interrelaciones entre los contenidos publicitarios, artísticos, influencers y autogestionados a través de plataformas al abrigo de las cuales se han desarrollado fenómenos comunicativos y creativos que reclaman atención. En el presente trabajo nos proponemos esbozar algunas ideas en torno a estos elementos.

Transformaciones culturales, nuevas tecnologías y propuestas formativas

Como se mencionó más arriba, los dispositivos para captar imágenes fijas o en movimiento se han vuelto sustantivamente presentes en la cotidianeidad, ya sea en teléfonos móviles, tablets o cámaras de uso doméstico. Las transformaciones en las tecnologías de la información y la comunicación han aportado complejidades a la “presencia, consumo y desarrollo del mundo audiovisual” (Calvelhe, 2013:30). Dichas complejidades implican la redefinición de las audiencias de nativos digitales atravesadas por mediaciones que “nos hacen pensar en un espectador contemporáneo múltiple, intermitente y segmentado” (Acosta, 2014:213). Se abren nuevos escenarios comunicativos, en el que los contenidos hipermedias, las plataformas de exhibición y las construcciones discursivas de los nuevos medios tienen una injerencia que no puede ser soslayada (Álvarez, 2013). Al respecto, Marcellán-Baraze, Calvelhe, Agirre y Arriaga (2013) advierten que

son las formas culturales proporcionadas, principalmente, por las industrias mediáticas, las que están alimentando el lado creativo de jóvenes y adolescentes. De tal modo, es la lógica mercantil la que, en ausencia de las instituciones educativas, termina dando cierta formación, modelos y visibilidad a las creaciones de los jóvenes (p. 525)

Resulta importante entonces, tener presente las implicancias de las representaciones visuales “recibidas”, el rol que están cumpliendo esas formas culturales propias de la cultura visual que tamizan las interacciones (Mayugo Majó, Moix Puig, Ricart Masip y Reñé Cabezas, 2005). Pero evitando caer en explicaciones deterministas o verticalistas de las industrias mediáticas como constructoras unidireccionales de cultura, e identidad. Las nuevas formas estéticas en surgimiento, las modalidades que adopta la circulación, recepción, interpretación y resignificación/reutilización aún están siendo exploradas. Una comprensión cabal de estos fenómenos requiere reconocer y abordar la faceta productora y creadora de los jóvenes, las formas de interacción con las representaciones visuales dadas, las apropiaciones, resignificaciones y resistencias que se dan, puesto que nos encontramos ante sujetos cuya complicidad expresiva con los códigos de la tecnología audiovisual, trasciende su rol de receptor y lo convierte en productor autónomo de una gran diversidad de imágenes, tanto en formatos y soportes como en temáticas, en un entorno

lleno de estímulos y referentes audiovisuales (Marcellán-Baraze, Calvelhe, Aguirre y Arriaga, 2013:525-526)

Al hablar de los jóvenes como *consumidores* y *productores* podemos hallar estos términos como conceptos problemáticos, en tanto términos de tintes productivistas. Adoptamos en este caso, la perspectiva referida en Aguirre (2013) respecto a la utilización de estos en tanto necesaria “separación” a los fines de analizarlas, permitiendo acercarse a “esa articulación entre uso y creación y eso necesariamente conlleva separar para analizar” (Aguirre, 2013:13).

Al contemplar la medida en que los parámetros estéticos, narrativos y discursivos de la industria mediática permean las percepciones de los jóvenes, esto no implica una concepción monolítica de la “cultura visual” vigente, ni caer en una concepción determinista que se restrinja a la idea de influencia unidireccional y vertical. Como toda manifestación cultural humana, está atravesada por pluralidades subyacentes; particularmente “la juventud occidental/occidentalizada vive en comunas hermenéuticas caracterizadas por la multiplicidad de culturas audiovisuales y musicales” (Calvelhe, 2013:30). Las lecturas y los significados de lo percibido se negocian, y el sujeto receptor va adquiriendo un rol de creador, en la medida en que se ponen en tensión diversos elementos interpretativos (Acosta, 2014).

Es en este sentido que la apropiación y uso de los dispositivos tecnológicos que ponen a fácil alcance herramientas de captura de imagen y sonido, tiene su correlato en la producción cultural de amplios sectores sociales. El caso analizado por Barnes, Quintar y González (2014), sobre el cine de carácter comunitario desarrollado en Moreno y José C. Paz por organizaciones que promueven acciones culturales y educativas en los barrios, permite sopesar los alcances de la presencia generalizada de cámaras:

La gran difusión que tuvieron las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (...) favoreció el desarrollo de la producción audiovisual comunitaria en la medida que, al abaratar significativamente los costos del equipamiento y material necesario, permitió a amplios colectivos sociales apropiarse de esos avances y realizar sus propias experiencias. A su vez, cumplieron igual cometido las permanentes innovaciones que aumentaron, de manera significativa, las mejoras técnicas, posibilitando que jóvenes sin

experiencia previa en la materia pudieran adoptarlas para desarrollar sus producciones audiovisuales (Barnes, Quintar y González, 2014:4)

No sólo las formas de producir contenidos audiovisuales desde los “márgenes” se ha visto transformada, también se han desarrollado formas de circulación alternativas a las convencionales, intentando fomentar variadas modalidades de exhibición no tradicional dada la escasa presencia que tiene ese tipo de producción audiovisual en las pantallas accesibles al público masivo. (Barnes, Quintar y González, 2014:5)

Esto nos lleva a revisar qué tipo de propuestas formativas para adolescentes y jóvenes se han desarrollado en lo que refiere a la capacitación en el campo audiovisual. En nuestro país, espacios dedicados a formar pequeños y jóvenes cineastas datan de los ‘80.¹ Desde entonces, las iniciativas educativas se han multiplicado con formas y propuestas variables, con mayor o menor continuidad en el tiempo.

Aquello que se entiende por educación o alfabetización audiovisual, adquiere diversas manifestaciones en espacios educativos formales y no formales con sustanciales diferencias. En el primer caso las propuestas suelen estar más bien orientada a iniciativas de educación en medios, que buscan cumplir con algunos contenidos transversales de la currícula y abordar las herramientas interpretativas que hacen a la “lectura” de los contenidos audiovisuales con el objetivo de formar al espectador, o consumidor; se sustentan usualmente en proyecciones de material para su análisis; en el mejor de los casos, proponiendo desarmar la obra para abordarla y mirarla de nuevo, de formas nuevas, así como apreciar de forma crítica los contenidos mediáticos (Aguaded Gómez y Sánchez Carrero, 2013).

En el caso de los espacios formativos-creativos extra escolares, abarcan una diversidad de propuestas que podríamos agrupar en dos grandes conjuntos: aquellos que apuntan (en líneas similares a las iniciativas escolares) a brindar claves de lectura para entender las producciones audiovisuales, comprender la construcción del mensaje y las implicancias de los elementos que lo componen (ello incluye los espacios de proyección y análisis de películas por ejemplo); por otra parte, aquellos talleres que apuntan a la práctica, al aprendizaje del proceso de creación desde sus aspectos técnicos entendiendo

¹ Como el Taller de Cine “El Mate” creado en 1987 en Vicente López. Sobre los orígenes del taller y la propuesta pedagógica actual de la Escuela de Cine, ver: www.tallerelmate.com.ar/#!/-escuela-de-cine

las decisiones que existen detrás del proceso y poniendo a los jóvenes en situación de tomar dichas decisiones. Como señala Santiago Álvarez

En educación audiovisual se pueden mencionar dos grandes vertientes predominantes en las prácticas de los y las docentes. La primera está ligada a la tradición de análisis del discurso proveniente de la semiótica, que propone el análisis de las películas o cualquier producto audiovisual en tanto sistema de signos susceptible de ser leído y deconstruido en sus unidades de significado. (...) La segunda vertiente está ligada a las experiencias pedagógicas de las escuelas de cine abocadas a una emulación de la lógica de producción de la industria (aunque a pequeña escala) (Álvarez, 2013:206).

Existen disparidades entre la formación para la “lectura”, interpretación y análisis de los componentes que hacen al lenguaje audiovisual por un lado; y las capacitaciones orientadas al aprendizaje técnico, la creación y la práctica por el otro que suelen referir a ciertos resquemores de que la última tiende a una mirada menos reflexiva de la cultura visual, concentrándose en la dimensión técnica, mientras que la primera pareciera quedarse en una perspectiva que restringe el rol de los jóvenes al de consumidores.

Saberes previos y miradas alternativas

Experiencias contrastantes, con distintos objetivos y grados de formalidad, en espacios geográficos diferentes, apuntadas a públicos y contextos variados, con mayor o menor acceso a equipamiento y recursos. Todas nos interpelan y permiten echar una mirada que descubra la diversidad con la que las nuevas generaciones, los *prosumidores* se aproximan a esas dos funciones: producir y consumir contenido audiovisual: desde el aprendizaje “espontáneo” de la manipulación cotidiana del dispositivo móvil, hasta el aprendizaje más formalizado del taller de cine o inclusive del aula.

Ahora bien, tanto unas como otras propuestas formativas tienden a desconocer ese bagaje de saberes informales, incorporados en la práctica cotidiana y que abarcan desde los modos de utilizar las cámaras hasta los recursos narrativos y estéticos que han sido aprehendidos desde la espontaneidad, sin formalización (Mayugo Majó, Moix

Puig, Masip y Reñé Cabezas, 2005). Existen saberes y experticias desarrolladas en el “hacer” de las nuevas generaciones, identificadas como nativos digitales.

Son entonces estas instancias de capacitación ámbitos donde se tensionan aquellos lenguajes normados y estandarizados, con esos aprendizajes dados por el uso; aquellas miradas definidas por lo que se ve, se escucha, confrontadas con el ejercicio de analizar a través de nuevas herramientas presentadas en el espacio del taller. La perspectiva que se presenta es desafiante, puesto que, si se aspira a generar propuestas de alfabetización audiovisual potencialmente emancipadoras, resulta imposible soslayar dichos saberes previos que traslucen una constelación de aprendizajes asistemáticos e informales. Es en esa tensión que pueden emerger dispositivos pedagógicos enriquecedores para diseñar nuevas estrategias educativas para la representación de otras voces y la expresión de miradas alternativas, no hegemónicas, recuperando a las “actividades artísticas y culturales como ‘mediadoras contra la exclusión social’” (Moreno González, 2010:1)

Algunas experiencias han sido planteadas y desarrolladas en contextos de vulnerabilidad, para niños y jóvenes en situaciones de precariedad socioeconómica que han encontrado en estos lenguajes nuevos recursos para para visibilizar(se), para esbozar una mirada del mundo, en un mundo que escasamente les da protagonismo, y mucho menos en los términos de individuos con capacidad de agenciar, crear y proyectar: “el hecho de sentirse protagonistas o realizadores les brindó la posibilidad de lograr cambios importantes, en términos personales y sociales” (Barnes, Quintar y González, 2014: 3)

Otro fenómeno interesante es el de las disidencias sexuales. El caso estudiado por Calvelhe (2013) permite encontrar algunas claves para entender a partir del caso de un adolescente no heterosexual que explora y presenta, a través de su vlog, nuevas formas de representarse, distintas a las que están en la cultura hegemónica, identificando y oponiendo otras referencias que escapan a los estereotipos que la industria mediática. Es entonces en el contenido de este vlog creado como un ejercicio de expresión, en donde se plasman las tensiones, los cuestionamientos a los parámetros de la heteronormatividad que en muchos casos definen las representaciones del colectivo LGBT en la cultura *mainstream*. Como sostiene Calvelhe (2013) si bien han ido ganando representación en la industria audiovisual, esta visibilidad no está exenta de un

contenido muchas veces asociado a las formas hegemónicas de entender la sexualidad, es por ello que estas manifestaciones alternativas, desde los “márgenes” de nativos digitales familiarizados con las nuevas formas de comunicar y los recursos de vehiculización en internet, enuncien otros imaginarios, otras representaciones.

Por otra parte, Carías Pérez (2018) reseña el trabajo realizado en la Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Venezuela), en el dictado de capacitaciones destinadas a integrantes de las poblaciones originarias locales. Dichos cursos orientados a la formación audiovisual desde una perspectiva multicultural y consciente de la diversidad, han permitido problematizar también las identidades originarias, y han brindado una formación práctica en el uso técnico de equipamientos, así como en tópicos relacionados a las formas de comunicar, que ha resultado en el desarrollo de producciones audiovisuales que registran las manifestaciones culturales propias de nueve poblaciones indígenas. Ello no sólo ha permitido la preservación del legado de las poblaciones originarias, no con fines meramente “archivísticos” sino como sujetos que registran y proyectan desde la enunciación agenciada, entendiendo la educación en medios como una “forma de promoción, difusión y emancipación de los pueblos aborígenes y no como reproducción del mundo no indígena y el consumo estéril de los productos ofrecidos por las industrias culturales globales” (Carías Pérez, 2018:178).

Un horizonte a construir

El abordaje de las herramientas narrativas presenta desafíos insoslayables, que en estos espacios de empoderamiento comunicacional, hacen emerger tensiones entre adolescentes que tienen acceso a dispositivos móviles de registro y edición, que desarrollan prácticas autodidactas a veces, enmarcadas en las pautas que la industria de las redes sociales y sus parámetros estéticos marcan, pero pautas propias (o apropiadas) al fin. Es en este escenario de “caja de herramientas propia”, que aquellas propuestas formativas deben reconocer a la primera y definir mecanismos para recuperarla, resignificar y también nutrirla (puesto que implica un aprendizaje) de aquellos elementos técnicos, narrativos que la experticia de quienes están formados en la materia pueden aportar.

Las formas de narrar en la micro-temporalidad, lo efímero, la intervención sobre la imagen que suponen los filtros, su distorsión, la presentación de un yo social, un yo virtual, son elementos que están presentes en la producción audiovisual lega juvenil. Entendiendo a la comunicación como un derecho, es posible entonces pensar en diseñar espacios de aprendizaje de carácter horizontal, abierto a las disidencias, que proponga al sujeto como protagonista de los procesos comunicacionales (Marcellán-Baraze, Calvelhe, Agirre y Arriaga, 2013).

Cómo abordar este bagaje de conocimientos desde la mirada de la formación profesional, cómo generar espacios de aprendizaje y formación que reconozcan este bagaje, favorezcan su resignificación, su reutilización, su enriquecimiento a partir de la incorporación de herramientas analíticas, de conceptos y coordinadas para generar otras cosas, para comprender más cabalmente la trama del audiovisual, formalizando aquellas cosas aprendidas en la práctica de lo cotidiano, en la socialización con los pares. Para que se convierta en potencial de transformación, que multiplique las formas posibles conocidas de contar la realidad, de mirarla y mostrarla, de verla a través de los ojos de otros y compartir aquello que emerge, reconociendo la capacidad de los jóvenes de intervenir y crear cultura visual emancipada.

Referencias bibliográficas

Acosta, M. (2014). La hipótesis de alteridad en cine y educación: una propuesta de taller de cine con jóvenes de las grandes urbes. *Revista Toma Uno*, N° 3.

Aguaded Gómez, J.I. y Sánchez Carrero, J. (2008). Niños y adolescentes tras el visor de la cámara: experiencias de alfabetización audiovisual. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, N° 14.

Aguaded Gómez, J.I. y Sánchez Carrero, J. (2013). El empoderamiento digital de niños y jóvenes a través de la producción audiovisual. *adComunica*, N° 5.

Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.5.11>

Agirre, I. (2013) Introducción. En Edarte-Grupo de investigación (ed.) *Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?* Pamplona: Pamiela – Edarte (UPNA/NUP).

Álvarez, S. (2013). La producción audiovisual hecha por jóvenes como herramienta para el reconocimiento comunitario y la construcción de ciudadanía. La experiencia del proyecto “Mi mirada, Nuestra mirada” en Salta, Argentina. En Edarte-Grupo de investigación (ed.) *Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?* Pamplona: Pamiela – Edarte (UPNA/NUP).

Balardini, S. (2002). Jóvenes, tecnología, participación y consumo. Documento de Trabajo. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101023013657/balardini.pdf>

Barnes, C.; Quintar, A. y González, L. (2014). Las organizaciones sociales y los jóvenes: Nuevos modos de inclusión a partir de la producción audiovisual. *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. FAHCE - Departamento de Sociología.

Recuperado de:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4357/ev.4357.pdf

Calvelhe, L. (2013) Primeras reflexiones y conjeturas sobre la relación de l@s jóvenes no heterosexuales con la cultura visual y su papel como productor@s: el caso de GaPablo. Edarte-Grupo de investigación (ed.) (2013) *Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?* Pamplona: Pamiela – Edarte (UPNA/NUP).

Cariás Pérez, F. (2018). Los Medios Audiovisuales en la Propuesta Pedagógica Intercultural de la Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Venezuela). En Huertas Bailén, A. y Luna, M. (Eds.), *Culturas indígenas: investigación, comunicación y resistencias*. InCom-UAB Publicacions. Bellaterra: Institut de la Comunicació - Universitat Autònoma de Barcelona.

Gonzalvo Vallespi, A. (2013). Alfabetización audiovisual y crecimiento personal la experiencia del programa ¿Un Día de Cine? En *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura*. Salamanca: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España / Organización de Estados Iberoamericanos. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=549814>

Marcellán-Baraze, I.; Calvelhe, L.; Agirre, I. y Arriaga, A. (2013). Estudio sobre jóvenes productores de cultura visual: evidencias de la brecha entre la escuela y la juventud. *Arte, Individuo y Sociedad*, V. 25, N° 3, pp. 525-535. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/40752>

Mau Meléndez, J.D. y Rodríguez Utia, K.J. (2014). Efectos de la aplicación del Proyecto Audiovisual “La Creatividad No Discrimina” en la visión de su entorno social

y cultural en adolescentes estudiantes de la Institución Educativa “Nuestra Señora de la Salud”. Tesis de grado. Universidad Científica del Perú, Iquitos.

Mayugo Majó, C.; Moix Puig, M.; Ricart Masip, M. y Reñé Cabezas, S. (2005). Representación mediática y producción audiovisual adolescente. *Comunicar*, N° 25.

Moreno González, A. (2010). La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, V. 52, N° 2.

Sánchez Carrero, J. (2009). Garabatos en un story board: los primeros pasos para comprender la narrativa audiovisual. *Admira*, N° 1. Recuperado de:
<https://hdl.handle.net/11441/76060>

Sulbaran, E.; Arreaza, E.; Ávila R. E. y Márquez, V. (2004) Educación para el uso crítico de los medios audiovisuales en el sistema escolar. *Revista Quórum Académico*, Vol. 1, N° 2. Recuperado de:
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199030265009>>.

Urpí Guercia, C. y Vicente, J. (2008). La formación en la cultura audiovisual. Un taller de cine como propuesta pedagógica. *Estudios sobre Educación*, Vol. 14. Recuperado de: <<http://hdl.handle.net/10171/9109>>.

“El intersticio en el espejo”

Sosa, Catalina

CEHis (FH) / FAUD (UNMdP)

catasosa@gmail.com

Ponencia audiovisual

Descripción

Registro de una obra de cine expandido, una instalación audiovisual multipantalla interactiva que trabaja hibridando el viejo material de archivo familiar personal (fotográfico y documentación), con material autobiográfico grabado en video por la artista.

De esta manera, desempolvando el archivo, sacándolo del cajón cerrado y haciéndolo convivir con el cine a través de las máquinas de imágenes, se habilita un momento en el presente para el descubrimiento de los orígenes y la autocomprensión.

Texto curatorial

Una sala como una caja oscura. Imágenes de una mujer rubia acompañadas de frases inconclusas que resuenan e inundan todo el espacio. Datos fragmentados en diversas pantallas que en su recorrido nos proponen la reconstrucción de un tiempo pasado.

A través de las distintas instancias que componen la instalación, y partiendo de la búsqueda del archivo familiar, Catalina Sosa construye toda una maquinaria de documentos y recuerdos. ¿Realidad o ficción? Eso no importa. “El intersticio en el espejo” no da respuestas, pero sí construye a través de un espacio cálido y doméstico, la

historia de una mujer y de toda una familia, indagando en los misterios que su historia propone.

Como un diario íntimo abierto al espectador, las incógnitas y las anécdotas de la artista se vuelven universales ¿Hasta qué punto nuestros recuerdos son vivencias reales? ¿No será acaso todo una construcción? Nuestra identidad se va forjando en ese proceso imaginario y a veces la historia familiar se convierte en obra también para conocernos a nosotros mismos.

Texto: Antonio Zucherino

Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos.

Zylberman, Lior
CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA.
liorzylberman@gmail.com

Introducción

Se ha dicho y se sigue afirmando que el genocidio es el crimen de crímenes. Comprenderlo de este modo es una potente aseveración pero también puede ser riesgoso, conduciéndonos a transitar un camino ríspido y complejo al momento de pensar su representación. Desde esa perspectiva el genocidio queda cubierto en un halo de sacralidad y misterio distintivo; a su vez, al rotularlo de ese modo, su carácter moral y ético queda ya establecido –incluso podríamos decir determinado– de antemano. Sin poner en discusión esa rúbrica, la pregunta central de este trabajo, que se desprende de una investigación mayor en torno a la representación del genocidio en el cine documental, se concentra alrededor de algunos problemas éticos que puede suscitar la representación de este fenómeno en este estilo de cine.

Autores como Brian Winston, Bill Nichols o Carl Plantinga han meditado sobre la ética en el documental haciendo foco principalmente sobre dos ejes: los deberes del realizador hacia el espectador –en términos de verdad-falsedad– y hacia los sujetos representados. Dichos ejes son los que de algún modo marcan la diferencia entre el documental y la ficción, y los ejemplos para fundamentar esta cuestión abundan. En la ficción, el director puede presentar una historia creando suspenso, ocultando información, puede hacer sufrir a sus personajes, incluso puede matarlos; y si los mata, los puede resucitar luego. Si maltrata a sus personajes, a lo sumo se llevará mal con los actores o con los espectadores. En el documental, en cambio, la relación entre sujeto y realizador es fundamental, éste no puede ser maltratado –ni mucho menos muerto– y la relación con la exhibición de la verdad resulta uno de los pilares fundamentales tanto para el documental como para la reputación del realizador.

En términos éticos, sugieren estos autores, al espectador se le debe garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos coinciden con la realidad y que las evidencias que se presentan son prueba de ello; en otras palabras, no se debe engañar al espectador. Esta cuestión puede resultar un poco ríspida sobre todo si se piensa el documental en términos de tratamiento creativo; en esa dirección, Brian Winston sugiere que “las sensibilidades éticas del documentalista se han erosionado mucho debido a esta afirmación implícita constante sobre la licencia artística” (Winston, 2005, p. 181). Así, a pesar del anclaje en la realidad que requiere que se comporte éticamente, el documentalista busca en paralelo una creatividad que le permita ciertos grados de amoralidad justificada desde una mirada artística. La tensión entonces se produce en la presentación y manipulación de los hechos, de la evidencia y de la historia como también en los modos en que se llevan adelante las reconstrucciones: si la evidencia que se presenta debe tender hacia la verdad, lo mismo sucede con las reconstrucciones. A su vez, si el documental se diferencia no sólo de la ficción sino también del periodismo es porque, como señala Winston, el documentalista suele establecer un compromiso con los personajes de la película, mientras que el fin del periodista es exponer cierto saber a su público.

Para Bill Nichols, la pregunta en torno a una posible práctica ética no se trata de una interrogación más o de una mera pregunta retórica. A diferencia de organizaciones profesionales u otras instituciones o profesiones, los cineastas documentales no han adoptado un código ético que regule las normas de la profesión. De este modo, Nichols se pregunta qué obligación tiene el cineasta ya no para con los actores de los films de ficción, con quienes puede establecer una relación contractual bien definida, sino “para con personas reales cuyas vidas van más allá de los límites del encuadre y cuya conducta ante la cámara puede plantear graves problemas éticos, cuando no legales” (Nichols, 2007, p. 30). Si establecimos que el documental es, ante todo, una forma retórica audiovisual, el realizador, como al orador de la antigüedad, deberá ganarse la aprobación de los espectadores, a veces empleando fórmulas aceptadas y reconocidas, y no, como sugiere Nichols, suministrar una mera “transferencia de información”.

Otro autor que ha estudiado los niveles éticos en el documental es Carl Plantinga. Sus reflexiones (Plantinga, 2007) se inician sugiriendo que un director de ficción no

comete ninguna injusticia con los seres ficticios que aparecen en el film si se los presenta como cobardes, avaros o vulgares, como víctimas, culpables o estafadores ni tampoco le hieren sus sentimientos ya que, ante todo, no son seres humanos¹. Al tratar con los personajes, un realizador o guionista de ficción debe hacer frente a los estereotipos, las ofensas al público o las palabras que utiliza en los diálogos, que no son otra cosa que obligaciones ante los espectadores ya que los personajes de ficción en sí, por más que estén basados en personas “reales”, no poseen ningún derecho ni tampoco los directores contraen obligaciones para con ellos. En el documental, en cambio, las consideraciones éticas afectan tanto a las personas que aparecen en pantalla y que participan en el documental –y cuya forma de ser representadas es tarea del realizador– como también a aquellos a los que se refiere el documental en última instancia.

Documental y Genocidio

Para pensar la relación entre cine documental y genocidio resulta sugerente remarcar esta última línea. Siguiendo a Plantinga podemos preguntar cómo, al representar a un sobreviviente de un genocidio, no sólo se representa a la persona que, por ejemplo, brinda su testimonio, sino que también esa persona encarna a “la víctima” o a “los sobrevivientes”: se representa a una persona pero también una idea de un grupo. En definitiva, “no puede dañarse a un personaje de ficción pero las posibilidades de herir a una persona real mediante su representación fílmica son enormes” (Plantinga, 2007, p. 48).

Ahora bien, aunque el cine documental se proponga ofrecer “lo real” no se debe pensar sus representaciones en términos de verdad transparente u objetiva. Incluso cuando brinda un retrato de una persona, el realizador la “caracteriza” ya que “les construye una imagen y les proporciona una identidad más que simplemente imitar u ofrecer un testimonio transparente de quiénes son dichos protagonistas” (Plantinga, 2007: 48). De este modo, al estudiar la ética en el documental, Plantinga sugiere reparar en los medios en que los documentalistas se basan para caracterizar a las personas y analizar

¹ Plantinga se refiere a los personajes y no a los actores. Desde ya que para el cine de ficción se puede pensar una ética de trabajo particular.

cuáles son los principios éticos que rigen este proceso. El documentalista selecciona, resalta algún aspecto sobre otro, incluso toma una posición interpretativa histórica concreta: así, la caracterización que hace el realizador de las personas es de algún modo una construcción dramática. Ahí yace, afirma Plantinga, una paradoja inherente del documental: pese a que pretenda contar la verdad, revelarla no será sinónimo de ausencia de punto de vista o una perspectiva en concreto ya que “aunque intente ofrecer imágenes y sonidos que retraten con exactitud lo que sucedió delante de la cámara, estos no llegan a proyectar a la persona o al acontecimiento en su totalidad y tampoco pueden escapar al hecho de que la cinta no es más que un conjunto audiovisual que se grabó desde una de las múltiples perspectivas espaciales posibles” (Plantinga, 2007, p. 53). Resulta interesante reparar las cuestiones que señalo a partir de Plantinga en dos documentales sobre el genocidio ruandés. *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010) presenta diversas historias sobre la reconstrucción de Ruanda luego del genocidio y cómo la comunidad internacional continúa imputando al Frente Patriótico Ruandés por crímenes cometidos durante la guerra civil. Uno de los protagonistas de este título es el mismo Paul Kagame, presidente de Ruanda desde el año 2000 y líder del FPR; en el documental, además de contarnos su historia, Kagame es caracterizado, ante todo, como un héroe, como un líder con una lucidez política y con una fuerte voluntad de transformar a Ruanda en un país venerado. En cambio, en *Rwanda: The Untold Story* (John Conroy, 2014), documental producido por la BBC al cumplirse los veinte años del genocidio, la misma persona es caracterizada como un líder despótico, autoritario e, incluso, responsable tanto del asesinato del presidente Juvénal Habyarimana –su avión cayó derribado en abril de 1994– como del inicio del genocidio en 1994. Para todo documental, caracterizar a la persona en toda su complejidad es una tarea ardua y difícil de lograr, es por eso que antes de brindar una totalidad, los individuos son caracterizados desde una perspectiva determinada. Sin embargo, a pesar de que prime un punto de vista, a veces en forma más implícita otras en forma explícita –el documental de la BBC se propone contar la “verdad encubierta”–, sigue vigente el contrato tácito que se establece entre documentalista y espectador, es decir mostrar los hechos para que se sepa lo acontecido y, por otro lado, afirmar que en la película se presentan “verdades del mundo real”: “el hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva (y que no

se limite meramente a copiar o reproducir) no elimina el requisito de veracidad” (Plantinga, 2007, p. 55).

Los estudios sobre genocidio también han hecho hincapié en las personas, en “el elemento humano” (Alvarez, 2001, p. 18), haciendo referencia a la tríada propuesta por Raul Hilberg –víctimas, perpetradores, espectadores (*bystanders*)– y que de alguna manera u otra la mayoría de los investigadores sobre genocidio la han tomado ya sea para llevar adelante sus estudios, focalizar en algunos de los actores o bien criticarlo. El propio Hilberg mencionó que estos actores no deben ser estudiados como estáticos o pasivos sino en su propia interacción. Por lo general se representa a la víctima en actitud pasiva, y es allí donde se fundamenta una de las críticas a este modelo: es verdad que las víctimas no tienen otra posibilidad que orientar sus acciones al poder abrumador del enemigo que las ataca; sin embargo, sus acciones también afectan a las de los perpetradores. Al pensar este paradigma y al efectuar diversos tipos de caracterización, el cine documental suele tipificar este modelo sin problematizarlo, reduciendo al genocidio a una tendencia moral de dos polos: el bien absoluto (la víctima o el sobreviviente) y el mal absoluto (el perpetrador). Esta tendencia se acentúa, justamente, a partir de la caracterización: el sobreviviente, en tanto víctima, sufre al dar su testimonio, como en *The Last Days* (James Moll, 1998) o *Rwanda: Beyond the Deadly Pit* (Gilbert Ndahayo, 2009); en cambio, el perpetrador, cuando testimonia, no se inmuta ante sus crímenes, se lo muestra frío y calculador, como en *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011), o *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). De este modo, el perpetrador queda representado como perteneciente a un grupo organizado y coherente motivado exclusivamente por el odio, que es la condición que habilita a presentarlos como pura maldad. Por otro lado, las víctimas no son representadas como actores activos sino fundamentalmente pasivos y, sobre todo, como meras víctimas. Desde ya que eso no implica afirmar que la víctima merecería la muerte sino pensar este esquema en forma activa, a los tres vértices como actores, influyendo sus acciones y reacciones en los otros.

El elemento humano en el documental

En continuidad con lo dicho, daré un paso más para pensar diversos tipos de caracterización. En el cine documental encuentro por lo menos seis actores que no son necesariamente presentados al mismo tiempo, a veces se focaliza en alguno en particular, otras se articula su participación a través del montaje, y en otras a través de un gran relato coral². Además de los tres actores ya mencionados, los documentales presentan y caracterizan como actores a las siguientes generaciones –hijos o nietos tanto de sobrevivientes como de perpetradores–, a los activistas y a los expertos –un actor que se posiciona en forma objetiva y desde una posición epistemológica de autoridad–.

Al pasar al estudio de la representación de la víctima se puede optar, al menos, por dos caminos. Por un lado, la víctima es representada por medio de su ausencia, sin voz ni cuerpo, a partir de las palabras de otros, como el caso de *Namibia Genocide and the Second Reich* (David Olusoga, 2005), un documental sobre el genocidio herero a principios del siglo XX, o incluso en el documental de denuncia *Stop Genocide* (Zahir Raihan, 1971) sobre Bangladesh. Así, es la voz de un otro y el material de archivo el que hace presente una ausencia, apelando como estrategia de representación a la mostración de los restos, ya sea a través de imágenes de archivo como en los registros en el presente.

El segundo camino, que puede estar interconectado con el anterior, es aquel que representa a la víctima-sobreviviente, posicionándose tanto como dicho actor y como testigo. Los primeros films documentales sobre los campos de concentración nazi no presentaban la voz de los sobrevivientes ya que en los registros realizados en los campos éstos actuaban como prueba corpórea de las atrocidades nazis antes que una voz precisa. Si bien desde la finalización de la guerra se publicaron testimonios escritos³ y algunos documentales recurrieron a la voz de los sobrevivientes⁴, esto fue más una excepción que una regla. Será recién con el juicio a Adolf Eichmann en 1961, como señala Annette

² Se podría sumar un actor más: la narración en off en tanto “voz de Dios”. Si bien no es necesariamente un actor, este recurso es el que le permite al director enmascarar su posición bajo un halo de objetividad.

³ Por ejemplo, el libro de memorias *L'Espèce humaine* de Robert Antelme fue publicado en 1947 y la novela autobiográfica *La nuit* de Elie Wiesel fue publicado originalmente en 1956.

⁴ Los textos en off de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) pertenecen a Jean Cayrol, sobreviviente del campo de Gusen. Para *Le temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961) se utilizó como textos en off algunos escritos que fueron recuperados de los archivos clandestinos enterrados entre las ruinas del gueto.

Wieviorka, donde se produzca el advenimiento del testigo y, ya en las décadas de 1980 y 1990, el inicio de la era del testigo⁵. Esta era colocará sobre el testigo un lugar particular en tanto sujeto ético y moral, siendo su palabra sagrada e indiscutible (Wieviorka, 2006).

En tanto víctima, el sobreviviente es caracterizado con un halo de integridad moral y de bondad, soportando sobre sus espaldas una pesada carga. Incluso si cometió faltas en su lucha por sobrevivir, la caracterización llevada adelante no juzga esas acciones, manteniendo así dicha posición ante el sobreviviente. En *Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004), por ejemplo, no sólo nos muestran las actividades que llevan adelante diversos sobrevivientes para mantener viva la memoria del genocidio sino, que al presentarlos, el realizador los caracteriza también como guardianes morales de la Ruanda actual. En consonancia, la fórmula de representación que suele primar al momento de caracterizar al sobreviviente es la del martirio (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 95), una persona que atestigua sobre un hecho conocido a partir de su propia experiencia pero no en términos judiciales sino porque al hacerlo se enfrentan a la posibilidad de un dolor: el mártir es una persona que padece sufrimientos o injusticias pero los sobrelleva y aguanta con sufrimiento y entereza. Así, en tanto mártir el sobreviviente, al dar su testimonio tiende a ser caracterizado como el que debe sufrir, debiendo la cámara registrar sus lágrimas –incluso siendo las lágrimas el vehículo de emoción y lazo afectivo con el espectador–. Cuando ello sucede, la pregunta que surge es ¿hasta dónde mostrar el sufrimiento del testigo? ¿Cuál es el límite de ese llanto? En *The Last Days*, el sobreviviente Bill Basch rompe en llantos al volver junto a su hijo al campo de Buchenwald⁶, Ana, en *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), también es retratada de ese modo, lo mismo que los diversos sobrevivientes –entre ellos el director cuando relata cómo fueron asesinados sus padres– en *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013) o en *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008).

El otro actor de importancia en el elemento humano es también el perpetrador. Si a la figura de la víctima-sobreviviente se la caracteriza en términos de bondad absoluta,

⁵ Si bien en 1964 *The Pawnbroker* (Sidney Lumet) dio por primera vez espacio al sobreviviente del Holocausto como personaje protagónico de un film, fue la controvertida miniserie *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1978) la que despertó un interés mayor por la palabra de los sobrevivientes del Holocausto; de este modo, uno de los primeros documentales estadounidenses en torno a esta figura fue *Kitty: Return to Auschwitz* (Peter Morley, 1979).

⁶ De hecho, el afiche de dicho film remite a esa escena: Basch sentado en el campo, en llanto, cubriéndose la cara.

al perpetrador se lo hará en términos de maldad radical, quitándole todo elemento humano para describirlo como sobrehumano. De este modo, si la víctima queda simplificada al lugar del sufriente, el perpetrador queda reducido a hacer el mal por el mal mismo; en consonancia, gran parte de los documentales que tratan sobre genocidio suelen caracterizar a los perpetradores de modo unidimensional, perdiendo de vista los matices que existen en este grupo. Sin embargo, al ahondar en aquellos que han estudiado a los perpetradores tratando de responder por qué la “gente normal” puede llegar a tramitar un genocidio, comprenderemos que este actor resulta mucho más complejo; en su interior encontramos a los ideólogos, los funcionarios, el *establishment* –empresarios e incluso profesionales de diversas disciplinas–, y, por supuesto, la mano de obra: como señala Yves Ternon, entre los perpetradores de un genocidio existen los que se “ensucian las manos” y los que no (Ternon, 1995, pp. 121-123). A su vez, existe un elemento más a tener en consideración: como crimen, el genocidio posee lo que cualquier crimen inviste, esto es, un móvil. Para decirlo de otro modo, ante un genocidio alguien también busca beneficios, y esos beneficiarios también forman parte de los perpetradores.

Dar la voz al perpetrador plantea otros tipos de problemas éticos, distintos a los que se despliegan al presentar a la víctima. Dar la voz a los perpetradores abre una nueva serie de paradojas éticas, la primera, se concentra en lo recién expuesto: ¿por qué no deberíamos escuchar la voz del perpetrador? Escuchar su punto de vista nos ayuda a por lo menos tres cuestiones: efectivamente a confirmar el exterminio –si es que lo confirma, en entrevistas los líderes Khmer Rouge han negado los crímenes–, a saber, qué idea e imaginario construyó el perpetrador sobre la víctima y, finalmente, a vislumbrar qué imagen tienen de sí mismos.

Hay así, por lo menos, dos cuestiones éticas más para plantear en torno a la aparición del perpetrador en el cine documental. La primera incumbe al pago de la entrevista. En términos éticos, toda persona se supone que está dando su imagen a la cámara, al realizador, por lo tanto no resulta inmoral el pago por el tiempo dado a la cámara. Surge aquí un posible límite: ¿se le debe pagar al perpetrador para ser entrevistado? ¿Está el realizador dispuesto a pagar? ¿Qué pacto se crea entre el entrevistado y entrevistador por medio del dinero? ¿El perpetrador será honesto o dirá lo que sea para cobrar por su participación? Errol Morris le pagó por su intervención a Fred

Leuchter, también lo hizo Claude Lanzmann con Franz Suchomel. El francés justificó su decisión en que otros nazis, al no mediar dinero, le habían negado entrevista, en cambio Suchomel “apreciaba el dinero por encima de cualquier otra cosa” y la cantidad que le había hablado le “apuñalaba el corazón” a Lanzmann (Lanzmann, 2011, p. 444). Sin embargo, a pesar de aceptar ser entrevistado y contarle detalles sobre Treblinka, el nazi no accedió a ser filmado y solicitó que su nombre no figurara en el film. Lanzmann, en cambio, nunca estuvo dispuesto ni a perder la posibilidad de filmar a Suchomel –recurrió a una cámara oculta– ni a no mencionar su nombre: no estaba decidido a respetar su palabra por mucho que prometiera que no lo haría⁷. De este modo, ¿qué acuerdo ético debe llevarse adelante ante un perpetrador? ¿Ante la cámara, debe el perpetrador tener los mismos derechos a la intimidad que las víctimas? En esa dirección, también puede ser mencionado uno de los esfuerzos más interesantes en el empleo de la participación de perpetradores en el documental: la serie producida para la BBC por Laurence Rees *The Nazis: A Warning from History* (1997). Allí, la propuesta se concentró ya no en buscar el testimonio de los grandes responsables del genocidio o líderes nazis sino el de gente común, gente que creyó y se comprometió con el nazismo a largo de toda Europa: cómo es que para muchos el período nazi fue un “paraíso” a pesar de los horrores de Treblinka o Auschwitz sólo podía ser respondido por los perpetradores y no por los sobrevivientes (Rees, 2005, p. 147).

Quizá uno de los rechazos que más genera al ver a los perpetradores en la pantalla es, como ya lo señalara Hannah Arendt, su *normalidad*. Las memorias de varios Einsatzgruppen narradas en *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) nos proveen un gran abanico de pensamientos y sensaciones que tenían las tropas especiales, y antes de ser movidos por una necesidad de hacer el mal, su tarea era, ante todo, un trabajo. En esa dirección, en sus indagaciones por la violencia humana, el psicólogo social Roy Baumeister sugiere que una de las formas de poner distancia a la *normalidad* del mal es pensar a este último en términos de “mal puro”, señalando a esta visión de mito. Este mito no hace sino ocultar “la causalidad recíproca de la violencia”, representando “a víctimas

⁷ Es preciso señalar que Suchomel no es el único nazi filmado en *Shoah*. También recurrió a la cámara oculta y al incumplimiento de no mencionar su nombre para registrar el testimonio de Franz Schalling, guardia en el campo de Chelмно, y de Walter Stier, jefe de de la oficina de administración de los ferrocarriles del Reich. También filmó, en forma esquiva, a Joseph Oberhauser, un oficial nazi en el campo de Belzec.

inocentes que luchan contra enemigos malvados y sádicos”; de este modo, el mito alienta a la gente “a creer que son buenos y que seguirá siendo buena” confirmando “una especie de inmunidad moral a las personas que creen en él” (Baumeister, 1999, pp. 95-96). Una posición similar mantiene James Waller, quien en su estudio sobre la perpetración de genocidio resalta la necesidad de comprender que en los genocidios el perpetrador se caracteriza por su normalidad; para tal fin, sugiere que en los análisis sobre éstos la pregunta no debe ser *quiénes son* estas personas sino *cómo son* estas personas que, similares a nosotros, se convirtieron en perpetradores de genocidio. Por lo tanto, si entendemos al genocidio como un proceso resulta también sugerente poder pensar los marcos sociales del mal, de qué manera, en qué circunstancias y bajo qué influencias psicológicas se autoriza a gente normal a matar, a convertirse en asesinos en masa (Waller, 2007).

El tercer elemento humano se caracteriza por los espectadores (*bystander*). Sobre este actor hay escasas producciones sobre él, soliendo ser mencionado en los diversos documentales y en sus variados y complejos matices pero sin ahondarlo en profundidad. Pese a ello, se dan varias modulaciones en su caracterización que permiten complejizar a este actor. Por un lado, encontramos documentales en torno a varias modalidades de resistencia a regímenes genocidas, como *The Restless Conscience: Resistance to Hitler Within Germany* (Hava Kohav Beller, 1992). Por el otro, la mención de la inacción del resto de los países cuando los genocidios tenían lugar como en *Armenian genocide* o *Ghosts of Rwanda*. Los *bystander* también resultan de una caracterización, que a veces los colocan más próximo a los perpetradores, como en *Shoah*, donde escuchamos los testimonios de los campesinos polacos que cuentan como observaban la deportación de los judíos, o de meros testigos, como se hace a la sociedad toda en *La República Perdida II* (Miguel Perez, 1986). Este complejo actor también es el personaje central de *Portrecista* (Ireneusz Dobrowolski, 2006), un documental sobre Wilhelm Brasse, prisionero y fotógrafo de Auschwitz. A partir de su testimonio, de la descripción de sus tareas, ¿cómo pensar su posición? ¿Brasse fue una víctima? ¿Un espectador? ¿O, en tanto herramienta de los nazis un perpetrador? En la exploración de recuerdos sobre la desaparición de sus padres y su vida en el campo, Albertina Carri en *Los Rubios* (2003) intenta hablar con los vecinos de la casa donde vivían con sus padres, dando éstos una versión de los hechos con temor, distancia y desconfianza; incluso recuerdan a esa familia

como rubios –siendo todos los integrantes de pelo oscuro–: esto da cuenta no sólo de las distorsiones de la memoria sino también cómo era vista esa familia, como algo extraño y llamativo, en ese barrio. Sin dudas, uno de los films de mayor resonancia sobre este actor es *Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire* (Peter Raymont, 2004). Inspirado en las memorias del General a cargo de la Misión de las Naciones Unidas en Ruanda, misión que tenía como objetivo monitorear la apertura democrática luego de la guerra civil, Roméo Dallaire quizá sea la figura del *bystander* por excelencia. Según su relato, la ONU poseía todos los medios para detener el genocidio sin embargo las órdenes de sus superiores eran no intervenir; de este modo, Dallaire observó cómo las matanzas se sucedían sin poder intervenir. El debate en torno a qué pudo haber hecho escapa al propósito de esta investigación, sin embargo, en los diversos documentales donde Dallaire da testimonio, como en el film de Raymont, éste es caracterizado como un héroe. A pesar de su fracaso, su persona queda a salvo mientras que es la institución la que queda señalada como la que impidió la detención del genocidio. En ese sentido, el film de Raymont se concentra en el regreso de Dallaire a Ruanda con motivo del décimo aniversario del genocidio, buscando en ese viaje una forma de redención a pesar de su fracaso.

Tres actores más

Quisiera señalar, a continuación, tres actores más que no forman parte de la tríada característica los estudios sobre genocidio y que de alguna u otra manera resultan de interés para profundizar en las ramificaciones y consecuencias del genocidio como en los “elementos humanos” que han emergido en la producción documental.

Al primero lo denominaré *el experto*, que tiene como función dar cuenta de los debates históricos o de detalles contextuales. Por lo general no tiene un vínculo vivencial con lo acontecido, lo que le brinda una posición de objetividad y verdad exponiendo los hechos, brindando conclusiones e interpretaciones. Su participación es la que puede autorizar, por medio del montaje, la veracidad de las imágenes de archivo; a su vez, su voz permite complementar, enmarcar e interpretar lo que los testigos directos vivenciaron. De este modo, en *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006), Vahakn Dadrian es uno de los que lleva adelante el relato histórico del genocidio armenio, Raul Hilberg lo hace en *Shoah*, Samantha Power lo hace en *Ghosts of Rwanda* (Greg Baker,

2004) y en *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2014), David Chandler y Ben Kiernan lo hacen para el capítulo sobre Pol Pot en la serie *The Most Evil Men and Women in History* (2001). La experimental *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) construye su soporte documental a partir del testimonio de múltiples expertos como Robert Jay Lifton, Christopher Browning o Patrick Desbois, entre otros.

Al segundo lo denominaré *el activista*. En numerosos documentales esta figura suele ser posicionada en el mismo nivel testimonial que el experto o del *bystander*, lo cierto es que su participación en los hechos resulta más activa y vivencial. Con todo, en diversos títulos su voz se diluye entre la de otros testimoniados como es el caso de Philippe Gaillard, de la Cruz Roja Internacional, en *Ghosts of Rwanda*. En ese sentido, hay un número de films dedicados especialmente a una o varias figuras que, a modo de Quijote luchando contra los molinos, lleva adelante diversas tareas de concientización o búsqueda de justicia. Así, muchas de estas producciones tienen como función retórica la de concientizar, haciendo ello en dos niveles: por un lado, documentando la labor del actor; por el otro, dirigiéndose al espectador, en tanto *bystander*, para que active de algún modo contra la injusticia, intervenga o bien tome conciencia de la dimensión de determinado genocidio. En *Triage: Dr. James Orbinski's Humanitarian Dilemma* (Patrick Reed, 2008), la cámara sigue al Dr. James Orbinski, ex presidente de Médicos sin Fronteras, en su regreso a diversos países africanos que sufrieron desastres humanitarios –Ruanda luego del genocidio, por ejemplo– para reflexionar sobre la posibilidad de llevar paz a aquellos que sufren como también sobre las posibilidades políticas de las ayudas humanitarias. *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2014) sigue a cuatro personajes que continúan el mandato de Lemkin de luchar contra toda forma de genocidio; a la vez que se traza una biografía del jurista polaco, el documental plantea las relaciones entre política y genocidio en la lucha de Luis Moreno Ocampo, fiscal del Corte Penal Internacional, por llevar a juicio a Omar al Bashir, presidente de Sudán, o la de Emmanuel Uwurukundo, sobreviviente del genocidio ruandés que realiza asistencia humanitaria en los campos de refugiados en Chad. *Screamers* (Carla Garapedian, 2006) a la vez que relata la historia del genocidio armenio y de otros casos –como Ruanda o Darfur– sigue al grupo de rock System of a Down, cuyo cantante es descendiente de sobrevivientes del genocidio armenio, en su lucha para que dicho crimen sea reconocido por el gobierno estadounidense; al mismo tiempo, al reflexionar sobre la naturaleza del

genocidio, el film muestra la posibilidad de la gente común para detener próximos genocidios. Una caracterización similar se efectúa en *Darfur Now* (Ted Baum, 2007), donde se presenta a varias personas que llevan adelante diversas tareas de concientización y reclamo por declarar como genocidio a los hechos en el territorio sudanés. Lo sugerente de este documental es que además de personalidades del espectáculo, como los actores George Clooney o Don Cheadle, el film se concentra en la figura de Adam Sterlig, caracterizándolo como un hombre común que con sus esfuerzos y voluntad logró que el gobernador Arnold Schwarzenegger firme un proyecto de ley sobre Darfur.

Este tipo de caracterización, la del hombre común luchando contra gigantes, es la que también se emplea en *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007), donde se nos presenta a Brian Steidle, un ex marine devenido en fotógrafo quien luego de ser testigo de los hechos en Darfur se dispone a emplear sus imágenes como forma de concientización. La caracterización de Steidle efectúa un recorrido singular: de soldado a espectador luego de testigo a activista culminando como un héroe moral, exponiendo la idea de que, en el marco de un exterminio en masa, un hombre común puede influir y modificar el destino genocida de un grupo. Finalmente, el actor social principal de *Brother Number One* (Annie Goldson y Peter Gilbert, 2011) es delineado de igual forma. Rob Hamill, un conocido deportista neozelandés y ex candidato al parlamento de su país natal, cuenta la historia de su hermano Kerry, encarcelado y asesinado en Tuol Sleng luego de ser detenido por navegar en aguas camboyanas, y su búsqueda personal por lograr justicia. En su lucha, llegando a testificar en el juicio contra Duch, su voz se alza no solo por su hermano sino por todas las víctimas camboyanas como también las de cualquier otra forma de violencia estatal.

El tercero, finalmente, lo denominaré el *inconformista*. Sugiero este actor al repasar documentales como *Juan, como si nada hubiera sucedido*, *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *New Year Baby* (Socheata Poev, 2006), *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011) e incluso *What our Fathers Did* (David Evans, 2015). Estos títulos comparten varias cuestiones en común, ante todo que son en primera persona (o primera persona enmascarada), luego que sus protagonistas suelen ser *hijos*, segunda generación, y, finalmente, que el protagonista –por lo general el mismo director o desplazando su

persona a otro actor social– no se conforma con la “versión oficial” de los hechos, con los secretos familiares o con la injusticia. Así, en *Juan, como si nada hubiera sucedido* Esteban Buch intenta hacer justicia por Juan Herman, único desaparecido de Bariloche, cuando el poder judicial no pudo –o no quiso– hacerlo; al dar con y exponer a los diversos responsables de la desaparición del joven, el film funciona como una cámara-justicia o, como sugiere Jorge Ruffinelli, un escrache filmico (Ruffinelli, 2005, p. 307). *Los Rubios* y *M* resultan ser exploraciones sobre la militancia de los padres y las influencias de ésta sobre ambos directores pero la modalidad en que la exploran quiebran los estándares establecidos; de este modo, lejos están de continuar el estilo de los *padres* sino que en tanto *hijos* se diferencian generacional como estéticamente. *New Year Baby*, *The Flat* y *2 oder 3 Dinge...* son títulos en los cuales los realizadores o bien deben lidiar con un secreto familiar o con las formas de elaboración del genocidio en el seno familiar. En la primera, Socheata Poeuv llevará a su familia a Camboya para descubrir que sus hermanos no son sus consanguíneos sino hijos de otros parientes que fueron asesinados durante el genocidio; el film de Goldfinger hace frente a la amistosa relación –que incluía vacaciones juntos– entre sus abuelos judíos y un SS antes y después del Holocausto; finalmente, el film de Maltin bucea las formas en que sus hermanas y sus familias hacen frente a la marca de Caín: esto es, ser descendiente de un importante cuadro nazi. Finalmente, *What Our Fathers Did* plantea un diálogo entre Niklas Frank y Horst von Wächter, hijos de dos relevantes jerarcas nazis, mediado por el abogado especialista en Derechos Humanos Philippe Sands; en sus viajes conversatorios por diversas partes de Europa, Frank desarrollará su punto de vista crítico acerca de su padre mientras que von Wächter se negará a ver del mismo modo a su progenitor. De este modo, en el corazón del documental se encuentra la pregunta fundamental que todo hijo de genocida se hace en torno a su padre: ¿debo amarlo a pesar de todo?⁸ Con todo, la figura más relevante en este film es el propio Frank ya que es él quien plantea las preguntas –y respuestas– incómodas como ciertas reflexiones políticamente incorrectas sobre su relación con la sombra de su padre.

⁸ Esta pregunta se repite en varios documentales que tienen a descendientes nazis como protagonistas.

A modo de cierre

La ética en el documental no sólo puede estudiarse en torno al elemento humano, también puede ser discutida a partir del tratamiento sonoro que el realizador efectúa, ya sea la musicalización –una forma de caracterizar– como también la banda sonora –*La República Perdidia II* o la serie *Apocalypse* (Isabelle Clarke y Daniel Costelle, 2011-2016), por ejemplo, son dos documentales de compilación que en su montaje agregan efectos de sonido o *foley* a las imágenes–. Eso lleva también a discutir en términos éticos el uso y creación de nuevos sentidos efectuados por medio del montaje; es decir, cómo el material de archivo es conducido a un proceso de designificación-resignificación. Asimismo, en términos del uso de materiales de archivo se halla también la controversia en relación al horror: ¿se deben mostrar las imágenes más conmocionantes? ¿Ayuda la mostración de dichas imágenes a imaginar lo inimaginable, a conocer? ¿Ayudan a construir una verdad sobre lo sucedido?

Existe también otra posible discusión ética: la postura del realizador ante los hechos. Todo documental sobre genocidio no solo intenta presentar evidencia o testimonios sino que también ofrece una interpretación sobre el caso; así, ¿qué consecuencias puede acarrear la interpretación que se efectúe? ¿Cuál es la responsabilidad del realizador al ofrecer una perspectiva determinada sobre el genocidio expuesto?

Con más preguntas que respuestas, lejos de establecer un deber ser, intenté plantear problemas y debates que lejos están de clausurar en una normativa única y particular; así, las discusiones solo quedan resueltas en formas paradójales o de aporías. Esto se debe a que la posición ética, tal como presenté a lo largo del trabajo, no es unívoca sino variable tanto para diversos documentales sobre un caso determinado como incluso en una misma producción. En última instancia es el realizador quien debe enfrentar y asumir una actitud ante estos problemas, tomar posición y responsabilizarse por sus decisiones.

Referencias bibliográficas

- Alvarez, A. (2001). *Governments, citizens, and genocide: a comparative and interdisciplinary approach*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baumeister, R. (1999). *Evil. Inside Human Violence and Cruelty*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.
- Burucúa, J. E., & Kwiatkowski, N. (2014). «Cómo sucedieron estas cosas». *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Lanzmann, C. (2011). *La liebre de la Patagonia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.
- Rees, L. (2005). The Nazis: A Warning from History. En T. Haggith & J. Newman (Eds.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933*. Londres: Wallflower.
- Ruffinelli, J. (2005). Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)”. En C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Ternon, Y. (1995). *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*. Barcelona: Península.
- Waller, J. (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Winston, B. (2005). Ethics. En A. Rosenthal & J. Corner (Eds.), *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.