

ISSN 2313-9692 | e-ISSN 2250-4524

PENSARCINE
HACERCINE
ENSEÑARCINE

TOMA UNO

AÑO 9 | NÚMERO 9 | 2021
Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1>



CePIA



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

TOMAUNO

AÑO 9 | NÚMERO 9 | 2021

Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

EQUIPO EDITORIAL

Directora/Editora

- Esp. Paula Asís Ferri (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Directora Alternativa

- Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Comité Editorial

- Esp. Alejandro R. González (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Martín Iparraguirre (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Cristina Andrea Siragusa (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Consejo Académico Asesor

- Dra. Constanza Burucúa (University of Western Ontario, Canadá).
- Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Cecilia Defagó (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Irene Depetris Chauvin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina).
- Dra. Ángela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil).
- Dra. Verónica Garibotto (University of Kansas, United State of America).
- Dra. Catherine Grant (University of Reading, Inglaterra).
- Dr. François Jost (Sorbonne Nouvelle Paris III, Francia).
- Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Andrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Guillermo Olivera (University of Stirling, Escocia).
- Dr. Pablo Piedras (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Angel Quintana (Universidad de Gerona, Cataluña).
- Dr. Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina).
- Dra. Natalia Taccetta (Instituto de Investigaciones Gino Germani / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina, Argentina).
- Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University Tempe, United State of America).
- Dr. Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Lauro Zabala (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Equipo técnico de producción editorial

- Dr. Hernán E. Bula - Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Tec. / Prof. Valentina Goldraij - Corrección de estilo (Trabajadora independiente, Argentina).
- Tec. Marina Fernández - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).
- Lic. Florencia del Río - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).

COMITÉ EVALUADOR/REFERATO N°9

- Dr. Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Laura Arese (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Valeria Arévalos (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Andrea Alejandra Bocco (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. María Gabriela Boldini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. José Antonio Borello (Universidad Nacional de General Sarmiento / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Rafaela, Argentina).
- Lic. María Alicia Cáceres (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Dr. Raúl Horacio Campodónico (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Mgter. Itzel Martínez del Cañizo Fernández (Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- Dra. Belén Ciancio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Andrea Cuarterolo (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Maximiliano Ignacio de la Puente (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina).
- Dr. Marcelo Dematei (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Argentina).
- Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil).
- Lic. Ayelen Ferrini (Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Silvana Noelia Flores (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Luis Ignacio García (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. Pablo César Genero (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Agustina Gentili (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Leandro González (Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina).
- Dra. Mónica Kirchheimer (Universidad Nacional de las Artes, Argentina).
- Mgter. Pedro A. Klimovsky (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Clara Kriger (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Cecilia Lacruz (Universidad de la República, Uruguay).
- Mgter. Tamara Liponetzky (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Santiago Marino (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina).
- Dra. Amndrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Daniela Monje (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Mgter. Diego A. Moreiras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Paula Mariana Palmero (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Franco Passarelli (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dr. Ezequiel Rivero (Universidad Nacional de Quilmes / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Lic. Lucía Rodríguez Riva (Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dr. Juan Ezequiel Rogna (Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Eugenia Roldán (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Santiago Ruiz (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Sandra Susana Savoini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Marcela Valeria Sgammini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Fernando Svetko (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Marina Tomasini (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Laura Beatriz Valdemarca (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Malena Verardi (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Mgter. Dana Gabriela Zylberman (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

AUTORIDADES

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

RECTOR: Dr. Hugo Oscar Juri

VICERRECTOR: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Facultad de Artes UNC

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Arq. Miguel Á. Rodríguez

Departamento de Cine y Televisión, FA, UNC

DIRECTOR DISCIPLINAR: Lic. Sergio Kogan

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), FA, UNC

DIRECTORA: Lic. Magalí Vaca

DIRECCIÓN POSTAL

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba
Pabellón México, Ciudad Universitaria, (5000) Córdoba, Argentina

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

MAIL: tomaunocine@artes.unc.edu.ar

WEB: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/tomaunounc>

MAIL DEPTO. DE CINE Y TV: cinetv@artes.unc.edu.ar

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

Toma Uno ha sido evaluada e indexada en las siguientes bases de datos internacionales: [Latindex \(Catálogo 2.0\)](#); [REDIB](#); [Núcleo Básico](#); [MIAR](#); [CORE](#); [BASE](#); [PKP Index](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [MIAR](#); [revistasaa.net](#); [Latinoamericana revistas](#); [DARDO](#); [ROAD](#); [CiteFactor](#); [JournalTOCs](#), [LatinREV](#); [Sherpa-Romeo](#); [Malena](#), entre otras.

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de los editores o de las autoridades del CePIA, del Dpto. de Cine y TV, de la Facultad de Artes, ni de la Universidad Nacional de Córdoba. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego. Los artículos a pedido se señalan en los encabezados correspondientes.

LICENCIA

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - SinDerivadas 2.5 Argentina. (CC BY-NC-ND 2.5).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Toma Uno |

Departamento de Cine y TV | CePIA | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba.

Edición Anual

I.S.S.N (Versión Impresa): 2313-9692

I.S.S.N (Versión Electrónica): 2250-4524



Universidad
Nacional
de Córdoba

- 11** *Editorial #9 (2021): “La política, lo político, las políticas en el cine y las artes audiovisuales”.*

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

PENSAR CINE

- 17** *Migraciones filmicas. Análisis crítico de Aufstellung de Harun Farocki.*

Manuel Molina

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 37** *La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia.*

Sergio J. Aguilar Alcalá

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- 53** *Políticas culturales, de la memoria y producción audiovisual a inicios del S XXI en Argentina.*

Mariné Nicola, Cecilia Carril

Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

- 75** *Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario.*

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 89** *Apuntes sobre el territorio de las sierras en el cine cordobés.*

Carlos Maximiliano Lema

Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

- 107** *El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas y cine documental mexicano.*

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México.

HACER CINE

- 125** *Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español.*

María Lorenzo Hernández

Universitat Politècnica de València, España.

- 143** *A política das imagens do filme A Febre do Rato.*

Ana Daniela de Souza Gillone

Universidade de São Paulo, Brasil.

- 161** *Vecinos/enemigos: codificar al otro como amenaza. Recorriendo el filme “El hombre de al lado”.*

María Virginia Saint Bonnet

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 175** *El cine como núcleo de actuación política en Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1972).*
Daniela Oulego
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- 189** *Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino.*
Enzo Moreira Facca
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- 203** *La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro.*
Ana Inés Echenique
Universidad Nacional de Salta, Argentina.
- 219** *Instituições e políticas públicas para o cinema no Brasil: a ameaça de fraturas e rompimentos.*
Eduardo Dias Fonseca
Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil.
- 235** *¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955).*
Gerardo Tripolone
Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

ENSEÑAR CINE

- 255** *Creación Audiovisual Participativa. Aprender cine desde la mediación.*
Federico Pritsch
Universidad de la República, Uruguay.
- 277** *Revoltas estudantis em São Paulo: levante das juventudes e a representação dos corpos em filmes sobre as ocupações secundaristas.*
Gabriela do Amaral Peruffo, Juliana Vieira Costa
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- 295** *El hombre que amó el mar.*
Reseña del libro: Mário Peixoto Antes e Depois de Limite. Autor: Denilson López.
Florencia Macario
- 299** *De inocentes, poco y nada.*
Reseña del libro Dibujitos Peligrosos: cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio. Autor: Sergio Armand.
Alejandro R. González

303 Cartografiar [desde/sobre/para] los umbrales.

Reseña del libro *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo y género*. Autora: Belén Ciancio.
Cristina Siragusa, Paula Compagnuci

RESEÑAS DE PELÍCULAS**309 Políticas y política-de-la-imagen.**

Reseña de la película: *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (2011).
Fernando Daniel Jovanovich Bravo

313 Las motitos de Córdoba.

Reseña del film: *Las motitos* (Inés María Barrionuevo, Gabriela Vidal, 2020).
Florencia Macario

317 El problema racial y los discursos de odio en los Estados Unidos.

Reseña de la película: *Ku Klux Klan: Une histoire américaine* (2020).
José Antonio Abreu Colombri

323 Una historia de la infamia.

Reseña de la película: *Esquirlas* (Natalia Garayalde, Argentina, 2020).
Martín Iparraguirre

327 Hacer verdad las ilusiones.

Reseña de la película: *Mi última aventura* (Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, Argentina, 2021).
María Aparicio

EXPERIENCIAS**333 Los Maricones. Los derechos civiles y la utilización del audiovisual como herramienta transformadora.**

Daniel Esteban Tortosa
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

345 Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba: una década incesante y diversa en la producción de largometrajes (2010-2020).

Cristina Siragusa et al.
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Editorial #9

La política, lo político, las políticas, en el cine y las artes audiovisuales

Editorial #9. Politics, the political, policies, in cinema and audiovisual arts

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
xtriquell@artes.unc.edu.ar

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/iby9acop7>

TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Suele reconocerse en el cine tres dimensiones que provienen a la vez de tres herencias fundantes: una dimensión documental, heredera de la fotografía y de las artes plásticas, que se reconoce en las vistas de los hermanos Lumière; una dimensión espectacular, iniciada por George Méliès, heredera de la tradición del teatro y de los espectáculos de artes circenses; y una dimensión narrativa, que se consolida hacia 1910 en las películas de D. W. Griffith, y que es heredera de la literatura (Sánchez Noriega, 2000). No obstante, junto con esta herencia, el cine, al menos en el modelo de representación que Griffith inaugura, adquiere —o más bien descubre— su dimensión política. Esto no quiere decir que en las producciones anteriores esta dimensión no estuviera presente —en el primer número de *Toma Uno*, un artículo analiza precisamente las implicancias ideológicas de “La salida de los obreros de la fábrica”— pero es probablemente con este director, y particularmente con el film *El nacimiento de una Nación* que el cine se percibe como un discurso que, además de mostrar, entretener o narrar, disputa sentidos.

Desde esta lectura lo político puede entonces concebirse como una dimensión inherente al dispositivo cinematográfico; una dimensión que no se limita a los contenidos —el desarrollo de un tema “político” en tal o cual film— sino que se pone en juego también en las opciones técnicas y estéticas —como señaló Rivette en su análisis del famoso travelling del film *Kapo* de Pontecorvo, y en la reescritura de la frase de Moullet por J. L. Godard “el travelling es una cuestión de moral”—, en las estrategias de producción y distribución, en las maneras de concebir al cine, en las poéticas de lxs autorxs y en las polémicas entre ellxs, entre otros muchos lugares.

Este número de *Toma Uno* invitó a teóricxs, investigadorxs y realizadorxs a escribir sobre esta dimensión en sus múltiples formas. En las opciones que lxs autorxs realizaron pueden encontrarse diversas definiciones de la política y de lo político, como también del cine y su potencialidad para transformar la realidad.

La sección PENSAR CINE se abre con la reflexión de Manuel Molina, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), sobre el ensayo de Harun Farocki *Aufstellung*, film del que se vale el autor, para pensar problemas de orden cultural, histórico y cinematográfico. Por este motivo, a pesar de centrarse en un film particular, lo hemos elegido para abrir esta sección. El ensayo de Molina propone pensar desde el cine o con el cine, quizás a la manera en que pretendía Godard cuando se refería a su cine como “un pensamiento en proceso”.

A este artículo le sigue uno de Sergio J. Aguilar Alcalá, integrante del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico y del Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis de México, en el que reflexiona sobre la “verdad” que expone el falso documental y el potencial emancipatorio que este conlleva.

Los tres artículos siguientes proponen pensar la articulación entre políticas y estéticas cinematográficas en distintos contextos. El texto de Mariné Nicola y Cecilia Carril, ambas de la Universidad Nacional del Litoral, lo hace sobre las políticas culturales referidas a la producción cinematográfica a comienzo de este siglo en la provincia de Santa Fe, específicamente, aquellas que involucran a la memoria; el artículo de Lucía Rinero, profesora de la UNC, aborda la práctica del cine comunitario en tanto instancia política, centrándose para ello en el cine

producido por jóvenes de sectores populares; finalmente, el artículo de Carlos M. Lema, de la Universidad Nacional de Villa María, reflexiona sobre ciertos rasgos estéticos que describen el territorio de las sierras en tres películas cordobesas de la última década.

Esta sección se cierra con al artículo de Jorge Gabriel Ortiz Leroux de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco (UAMA), sobre la articulación de la estética y la política, a través de la recuperación del pensamiento de Diego Lizarazo Arias, filósofo, investigador de la UAM, Xochimilco.

La sección HACER CINE, se abre con la reflexión de María Lorenzo Hernández de la Universitat Politècnica de València, sobre el largometraje de animación Josep (2020) de Aurélien Froment (Aurel), ganadora en la categoría animación de los European Film Awards, en el que se narra las experiencias del dibujante catalán Josep Bartolí en los campos de concentración de refugiados españoles en Francia, tras la guerra civil.

El siguiente artículo, de Ana Daniela de Souza Gillone de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil, aborda el film pernambucano *A Febre do Rato* (*La fiebre de la rata*, en español) de Cláudio Assis, en el que observa una política de las imágenes que recupera la discusión en torno al realismo, en relación con la función política que esta estética asume desde el neorrealismo italiano al *cinema novo*.

Los dos artículos siguientes abordan cuestiones relacionadas a lo político en films particulares: María Virginia Saint Bonnet de la UNC, vuelve sobre *El hombre de al lado* (Cohn y Duprat, 2010) para pensar la concepción del “otro” como amenaza, mientras que Daniela Oulego, de la Universidad de Buenos Aires, lo hace con *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1972) para reconsiderar la función del cine como agencia política.

A estos les siguen dos artículos que piensan la politicidad de la formas cinematográficas: Enzo Moreira Facca de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, lo hace recurriendo a un conjunto de directores a los que denomina, siguiendo a Ernesto Schoo, *underground*, y entre los que se encuentran Hugo Santiago, Alberto Fischerman, Edgardo Cozarinsky y Julio Ludueña; en el artículo siguiente, Ana Inés Echenique de la Universidad Nacional de Salta, aborda “la política de la mirada” de Lucrecia Martel, centrándose específicamente en el uso que esta directora hace del sonido, como forma de desnaturalizar lo dado.

Finalmente, los dos últimos artículos se centran en el aspecto institucional del cine para considerar cuestiones referidas a la producción y distribución fílmica. Eduardo Dias Fonseca de la Universidad Federal de la integración Latinoamericana desarrolla un panorama general de las instituciones para la promoción y regulación del cine brasileño, comparando las diferencias entre las políticas nacionales y las políticas estatales; por su parte, Gerardo Tripolone de la Universidad Nacional de San Juan, analiza las regulaciones de la producción y exhibición del cine en Argentina relacionadas con la seguridad del Estado entre 1914 y 1955.

La sección ENSEÑAR incluye un artículo sobre la creación audiovisual participativa, como forma de enseñar y aprender cine, propuesta de extensión de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay, de donde proviene su autor, Federico Pritsch Armesto; y un texto de Gabriela do Amaral Peruffo y Juliana Vieira Costa de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande del Sur sobre las revueltas estudiantiles de 2015 en Sao Paulo, a partir de dos películas documentales: *Lucha como niña* de Beatriz Alonso y Flavio Colombini y *Espero tu (Re)vuelta* de Eliza Capai.

Como es habitual, el número se completa con reseñas de films y de libros sobre cine de aparición reciente y, finaliza, con la sección EXPERIENCIAS, en la cual Daniel Tortosa de la UNC narra el proceso que dio por resultado el film *Los Maricones*, documental de impronta autorreferencial sobre la persecución sufrida por el colectivo LGBTIQ+ durante la dictadura militar y la posibilidad de transformar hoy esta violencia en materia cinematográfica. Junto a este texto, se incluye la reflexión de Cristina Siragusa y su equipo de investigación, sobre la producción cinematográfica en la provincia de Córdoba en las últimas décadas.

Lxs invitamos a leerlo.

Cómo citar este artículo:

Triquell, X. (2021). Editorial #9. La política, lo político, las políticas en el cine y las artes audiovisuales. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35656>.





PENSARCINE

Migraciones fílmicas. Análisis crítico de *Aufstellung* de Harun Farocki

Filmic migrations. Critical analysis of *Aufstellung* by Harun Farocki

Manuel Molina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

mm88.molina@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2948-9220>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/hyyin8nwz>

Resumen

Este trabajo se propone realizar un análisis crítico del ensayo fílmico *Aufstellung* (2005) del director checo-alemán Harun Farocki, a través de tres puntos entrelazados: (1) En un nivel fílmico se propone pensar la reducción de la diversidad cultural de los inmigrantes turcos en la Alemania de posguerra en la construcción de un monigote; (2) en un nivel sociohistórico se intenta trazar la conexión entre la historia de la migración alemana que plantea el film con el contexto histórico de los trabajadores invitados o *Gastarbeiters*; (3) en un nivel estético-político se retoman las reflexiones del filósofo alemán Theodor W. Adorno a propósito de las palabras extranjeras, para interpretar *Aufstellung* bajo el concepto de *extranjerismo*. Luego, por último, se proponen una serie de reflexiones divergentes que permiten pensar la crítica de *Aufstellung* al nacionalismo de manera anacrónica y más allá de las fronteras alemanas.

Palabras Claves

Farocki, film, ensayo, inmigración, Adorno.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 24/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

Farocki, film,
essay, migration,
Adorno.

This paper proposes a critical analysis of the film-essay *Aufstellung* (2005) by the Czech-German director Harun Farocki, through three intertwined points: (1) On a filmic level, it is proposed to think about the reduction of the cultural diversity of Turkish immigrants in post-war Germany in the construction of a muppet; (2) on a socio-historical level, it is attempted to trace the connection between the history of German migration that the film presents with the historical context of the guest workers or *Gastarbeiters*; (3) on an aesthetic-political level, the reflections of the German philosopher Theodor W. Adorno are taken up. Adorno on the subject of foreign words, in order to interpret *Aufstellung* under the concept of foreignness. Then, finally, a series of divergent reflections are proposed, that allow us to think *Aufstellung's* critique of nationalism anachronistically and beyond German borders.

Introducción¹

¿Qué nos dice una pieza de videoarte alemán sobre la xenofobia contemporánea, también aquí en Argentina? Este artículo se propone interpretar *Aufstellung* de Harun Farocki, desperdigando argumentos para una crítica radical de la forma de representación nacionalista que enlaza racismo y xenofobia. Para ello aquí se hará: (1) un análisis crítico de la reducción estadística de la diversidad de cuerpos migrantes turcos a monigote; (2) una breve reconstrucción de la condiciones sociohistóricas de la inmigración turca en la Alemania de posguerra; (3) una expansión teórica del problema mediante la noción estética de *extranjerismo* formulada por Th. W. Adorno; y (4), por último, una torsión urgente del asunto incorporando reflexiones divergentes sobre la xenofobia racista argentina.

Aufstellung (2005) es un ensayo fílmico del director de cine, videoartista y teórico checo-alemán Harun Farocki. Es el propio Farocki quien en sus textos refiere así a este y a otros de sus trabajos, es decir, ni como películas ni documentales, tampoco videos, sino como *ensayos fílmicos [Essayfilme]*². *Aufstellung* fue exhibido por primera vez en una muestra sobre inmigración en la ciudad alemana de Colonia en el año 2005. El ambivalente título, *Aufstellung*, podría traducirse como *montaje* o *instalación* en el ámbito artístico, aunque en el sentido burocrático también se usa para nombrar un listado de datos y/o documentos. Lo que se ve en este ensayo fílmico y que lo constituye como tal, lejos de ser escenas filmadas con actores o cosas en movimiento, son imágenes fijas cuyo movimiento no es intrínseco, sino secuencial: una detrás de otra van apareciendo imágenes digitalizadas; cada una permanece fija unos segundos, y a continuación es seguida por otra. Imágenes en silencio, porque no hay relato, no hay voz en *off*, no hay intertextos que le den continuidad a la silente secuencia de imágenes fijas. La secuencia se constituye de imágenes escaneadas de diarios, libros de texto, manuales escolares y boletines oficiales del Estado sobre el tema *Gastarbeiter*, en alemán, *obreros huéspedes* o *trabajadores invitades*³. La mayoría de las imágenes son infografías, por lo tanto, contienen dibujos o gráficos que ponen a ver datos, textos o números estadísticos. Les inmigrantes son contades, medides, graficades, representades como volumen, como masas homogéneas registradas y segregadas del “auténtico” pueblo alemán. Al perdurar varios segundos, cada imagen infográfica se vuelve visible bajo la dinámica de la lectura. La yuxtaposición de imágenes fijas se torna principio constructivo; sin embargo el efecto de conjunto, aunque despojado de toda narrativa orgánica, compone una historia de la inmigración obrera en Alemania. Lo que traza la continuidad entre las imágenes seleccionadas es su contenido informativo respecto de los desplazamientos demográficos por el territorio alemán.

1 Este artículo se desprende de la investigación realizada en Alemania con beca del DAAD y de CONICET, para la redacción definitiva de la tesis doctoral “El desmoronarse de los materiales estéticos. En la filosofía de Th. W. Adorno ante el origen del contemporaneísmo”, con asesoría de la Dra. Prof. Juliane Rebentisch y dirección del Dr. Esteban Juárez, para el Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

2 Cf. Farocki (2009).

3 El uso del inclusivo se ha decidido por la letra e.

Los materiales seleccionados y su tratamiento coinciden con el tema, porque encuentran su condición de extranjeros frente al ojo protésico de la cámara, en tanto pos-cinematográficos: se tratan de digitalizaciones de imágenes impresas en papel. La producción de *Aufstellung* convierte el fenómeno de la migración, el viajar más allá de las fronteras nacionales, en procedimiento fílmico, porque ahora son las imágenes las que viajan más allá de las fronteras disciplinares e institucionales en las que fueron inscriptas. Imágenes provenientes de distintos territorios visuales, como libros escolares o estadísticas demográficas del Estado, se encuentran, luego de haber atravesado las aduanas del papel, del archivo y del escáner, en una suerte de crisol intermedial donde el mestizaje desmiente toda pureza posible. Los puntos y las manchas de los distintos sistemas de impresión y, sobre ellos, los píxeles delatan la doble condición de imagen impresa y digitalizada. Con ello *Aufstellung* se vuelve contra la denominación genérica de *ensayo fílmico* que el propio Farocki le da a sus piezas: aquí se comporta como un *paper anti-fílmico*. “Er kommt herein B — A” [él ingresa B — A] señala el primer esquema que aparece en el video, que vale tanto para los obreros extranjeros que ingresan a la República Democrática Alemana, como para los materiales visuales con los que está hecho el video: las páginas de papeles ingresan al territorio digital. Todas las páginas que fueron seleccionadas para digitalizarse tienen su unidad no solo en el tema, porque tratan sobre la ola inmigratoria de trabajadores en el período de reconstrucción de Alemania, sino además en su forma, porque todas son infografías estadísticas compuestas de mapas, gráficos de barra y de torta, y dibujos esquemáticos de un típico obrero turco. Pese a esta unidad de tema y de forma, y su mutua correspondencia, el video no cierra. La representación tipificada que reduce las comunidades a números y los cuerpos a monigotes expone la violencia de la síntesis gráfica y de la ilustración escolar. *Aufstellung* exhibe el modo en que la imagen engranó al sistema educativo en este proceso de subjetivación estandarizada, no ya para los consumidores sino para los trabajadores.

(1) Crítica del monigote

En un **nivel fílmico**, entonces, el ensayo fílmico se sitúa en los bordes del propio género de lo fílmico, pues se trata de un compilado de imágenes digitalizadas de páginas de libros escolares y de informes estatales sobre la inmigración en el período de la reconstrucción en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. No hay actores, ni diálogos, ni sets, ni música, ni escenas sino tan solo un transcurso de imágenes, cada una de ellas fija, más cercano a una presentación de Power Point. Con ello las unidades básicas constitutivas del film tradicional, del documental y del video —la toma, la escena, la secuencia— se reducen a fotograma; y cada “fotograma” aparece desnudo, se eleva a imagen fija sin ninguna ilusión de continuidad con las contiguas. El montaje cinematográfico, la yuxtaposición de imágenes fijas cuyos cambios progresivos generan la ilusión óptica del movimiento, se invierte en montaje

alegórico⁴ o montaje a distancia⁵ de materiales visuales extrapolados, arrancados de su contexto de enunciación original, y yuxtapuestos aprovechando sus abruptos contrastes. Sin embargo, es solo ese transcurrir secuencial de cada una de las imágenes lo que dota al conjunto de un carácter discursivo decididamente temporovisual⁶. La inflexión audiovisual de ser un film que se vuelve contra el género film es una característica distintiva del llamado Nuevo Cine Alemán, del que Farocki formó parte junto a Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Alexander Kluge y Werner Herzog⁷. El film se detiene en el modo en que les inmigrantes, mayormente de Turquía e Italia, han sido estereotipados a través de representaciones gráficas reduccionistas en los libros escolares que formaron a toda una generación: la que hoy está activa en Alemania. Propongo llamar a ese tipo de imagen xenófoba, racista y reduccionista con el nombre crítico de *monigote*.



Imagen 1: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

- 4 Este término proviene de la teoría de las neovanguardias de la corriente norteamericana, divulgada a través de la revista *Oktober*. Cf. Buchloh (2004).
- 5 Este término proviene de la teoría del montaje experimental, en discusión con la teoría de Sergei Eisenstein, del director y crítico armenio Artazvd Peleshian. Cf. Peleshian (2011).
- 6 Aquí se usará la expresión temporovisual, en alusión al concepto deleuziano de *imagen-tiempo*, combinándolo con el género de lo "audiovisual". La idea de lo auditivo y lo sonoro que viene a agregarle a la imagen el problema de lo temporal, en *Aufstellung*, sin embargo, se ve determinado por el silencio, por la temporalidad del transcurrir en silencio de las imágenes.
- 7 El Manifiesto de Oberhausen de 1962 fue decisivo para la constitución del así autodenominado Nuevo Cine Alemán, donde se declara: "El viejo cine alemán ha muerto. Nosotros creemos en el nuevo cine alemán". Este manifiesto critica las bases económicas del cine tradicional, en parte posibilitado desde fines de la Segunda Guerra por el Plan Marshall, es decir por la inyección de capital en Europa proveniente de Estados Unidos que posibilitó las tareas de reconstrucción. El programa de un Nuevo Cine Alemán abogaba por el carácter experimental y por el género del cortometraje, inspirado parcialmente en el movimiento de la *Nouvelle vague* en Francia. De los directores arriba mencionados, solo Alexander Kluge fue uno de los firmantes del Manifiesto de Oberhausen. Sin embargo, los demás son habitualmente asociados al movimiento porque lograron desarrollar los principios fílmicos declarados por el radical programa de Oberhausen.

El monigote gráfico procede sobre la singularidad del cuerpo mediante la reducción de lo múltiple, la deformación de lo singular y la abstracción de lo concreto. En lugar de rostros y cuerpos singulares hay monigotes. El monigote comporta la despersonalización de lo otro, avanza borrando toda marca de alteridad e identifica la diversidad con el prejuicio. El monigote instituye en lo otro la mirada de un “nosotros” auténtico⁸. El repertorio de monigotes que intenta, en su abstracción, dar con lo indiferenciado de la masa de inmigrantes pierde su valor de verdad respecto de lo singular de los rostros y con ello deviene una antiretratística. En tanto cabeza sin rostro el monigote siempre estuvo allí, machacando de una manera sigilosa, en la tradición de la pintura al óleo, como los esclavos y sirvientes negros perdidos en los fondos de los retratos de reyes, héroes y burgueses. Frente al privilegio de la individualización en la representación artística, el monigote es la indiferenciación en lo visible. En *Aufstellung* los monigotes en los que se convirtieron los extranjeros van de siluetas negras deformes a rostros masculinos con bigotes, pero sin boca y sin ojos, esto es, sin habla ni mirada. La mirada y el habla popular de Alemania, en pleno proceso de desnazificación, engendraron una palabra profundamente racista y xenófoba para reducir a monigote a los obreros-huéspedes de origen turco que fueron amplia mayoría, a saber, la palabra *kanake*. *Kanake* no es solo el inmigrante de Turquía sino además el trabajador explotado, es decir, que la expresión superpone sin fisuras una violencia de orden racista y otra de orden clasista. Las estadísticas y los libros de texto en las escuelas modelaron un estereotipo visual que entrega las coordenadas raciales-sociales para reconocer automáticamente a los *kanakes*. Expropiado el animal que habla de su aparato de fonación y del órgano sensitivo por antonomasia de la modernidad ocularcentrista, el monigote acrecienta el carácter bárbaro, que emparenta al *kanake* con el *kannibale* decimonónico: pelude, *exotique*, irracional y de un alma sin ventanas⁹. La iconografía empirista-positivista de los *kanaken* modeló la idea sobre lo extranjero de quienes fueron escolarizadas entre los setenta y los noventa, o sea de toda una generación de alemanes que para el año 2005 ya era parte del sector activo de la población. En este sentido, *Aufstellung* es una historización de la xenofobia contemporánea en Alemania. El fragmento de un gráfico en el que se muestra al “*Gastarbeiterproblem unter die Lupe*” [El problema de los obreros inmigrantes bajo la lupa] se repite como procedimiento del video: Farocki puso la construcción visual del prejuicio contra los *kanaken* bajo la lupa. En este grado de proximidad, en los *zoom-in*, las imágenes muestran sus texturas históricas y su superficie estática se pone en movimiento, hormiguea entre píxeles y puntos de tinta. Si el monigote es la reducción de los rasgos definidos de lo singular a una suerte de identidad borrosa, como una mancha toscamente esbozada, Farocki descubre la mancha de la mancha. La mancha del monigote es su materialidad, los ruidos accidentales de las imágenes estereotipadas de los obreros turcos.

8 Puesto aquí en masculino universal a propósito porque el “nosotros” que impone la identidad que el Estado pretende cerrar coincide con una representación patriarcal.

9 Esta representación del *kanake* como lo incivilizado se internalizó dentro de la propia comunidad de obreros inmigrantes, acorde a la geometría fractal del poder que siembra entre los miembros de la minoría el germen de su propia exclusión. Así los obreros inmigrantes de origen italiano en Alemania segregaban, a su vez, a los obreros inmigrantes de origen turco: “los turcos no entienden nuestras duchas y nuestros baños, (...) y nosotros italianos simplemente no entendemos a los turcos” (Bruno, 2005, p. 136).

En *Aufstellung* la secuencia de imágenes no tiene ni sonido ni música. Frente al silencio que las enlaza, cada diapositiva responde con ruido visual que vuelve visible la opacidad del material. Lo que abre la unidad de *Aufstellung* es la mancha. La historicidad de las infografías transcurre en sus manchas y sus texturas. El concepto oculista de *mácula lútea* es extrapolable fuera del ojo. La *mácula lútea*, literalmente *mancha amarilla*, está situada en el centro de la fóvea, una pequeña región del fondo de la retina alineada con la pupila que contiene la mayor concentración de células fotosensibles, con las que se traduce la proyección de luz en información electroquímica y donde comienza el procesamiento visual¹⁰. Sobre ella se proyecta lo que percibimos con mayor nitidez, porque es capaz de percibir con justeza los detalles. En otro de sus ensayos fílmicos, *Los creadores de los mundos de consumo* (2001), Farocki expone el foco del ojo como un territorio de disputa en el capitalismo tardío, en tanto que las ciudades están diseñadas para forzar la mirada a orientar su foco hacia las vidrieras comerciales. En la *mácula lútea* ingresa el mundo dentro de la sensibilidad corporal, es la introproyección del campo social en el ojo. En su inversión fuera del ojo, como categoría estética, podríamos llamar *mácula lútea* a la región de la imagen donde se concentran sus estratos visibles. Se trataría de la retroproyección analítica del campo retiniano en el espacio social. En la mancha, ahí donde se desgarran la forma unitaria por efecto de una fuerza extranjera, contraria a la imagen de lo puro, lo estático y lo cerrado, erupcionan las mediaciones colectivas de la imagen. Como el foco del ojo, el foco de la imagen también es un territorio en disputa. El choque de la opacidad de la mancha con la transparencia de la imagen que quiere mostrar algo engendra una temporalidad intrínseca en la imagen fija, es el tiempo de la explosión: “las obras de arte no sólo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imaginaria; por eso están profundamente emparentadas con la explosión” (Adorno, 2004, p. 118). Como característica material, la *mácula lútea* de las imágenes serían aquellos niveles o puntos donde una imagen desmonta su propia condición material, donde se exhibe con extrema nitidez su doble carácter de imágenes impresas en papel y luego digitalizadas. En los extremos *zoom-in* que hace Farocki sobre los monigotes, sobre los rostros deformados y reducidos de los inmigrantes, aparecen a la vez rastros de lo analógico de la tinta sobre papel y rastros de lo digital del escaneo y del píxel. La *mácula lútea* analógico-digital son los huecos de la autoría, eso accidental que irrumpe en el dominio del material. Sobre esos accidentes y manchas visuales Farocki tuvo que decidir si darles lugar o si corregirlos. Al volverlos textura, el procedimiento de montaje actualiza el fenómeno de la pintura tradicional al óleo del *pentimento*¹¹. La tensión entre dos huellas micrológicas, grano de la impresión y píxel a la vez, expone la doble condición de las imágenes de *Aufstellung* como impresas y como digitales. En la profundidad de sus manchas se condensan las múltiples capas de reproducción, en virtud de las cuales las imágenes de *Aufstellung* se vuelven contra la iconografía xenófoba de la migración obrera. Lo que las infografías y las estadísticas demográficas quieren hacer pasar por natural, con el píxel y la tinta se revelan como documentos ideológicos productores de una

10 Cf. Pierantoni (1984).

11 Concepto pictórico de la tradición de la pintura al óleo, que en italiano significa *arrepentimiento*, y que refiere a las pinceladas que fueron corregidas en el proceso de superposición de capas de material.

imagería de la inmigración en Alemania. La textura de puntitos en papel deviene con el correr de los años píxel en la ilustración digital. Ambas técnicas aparecen en una superposición anacrónica. En el encuentro de esos dos tipos de manchas salta el encuentro de dos tipos de tecnología de la imagen, con los que trabaja *Aufstellung*. Farocki logra señalar, sin mostrarlo, que detrás del monigote universal del “Otro” hay cuerpos obreros singulares. La mancha descubre a todo monigote como imagen, obstruye el intento de autenticación de la estadística, y denuncia al estereotipo de le extranjero como algo falso, como algo construido. La *mácula lútea* de la imagen, el lugar de nitidez donde se focaliza su doble carácter de imagen impresa e imagen digital, es también el sustrato que se levanta contra la representación icónica del rostro y lo denuncia como técnica de reproducción masiva de un estereotipo.



Imagen 2: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Una imagen digital de una bandera alemana concentra de manera ejemplar una doble textura que está presente en todas las imágenes de *Aufstellung*. La bandera, además de mostrar el punteado de la impresión sobre papel, tiene una banda vertical borrosa que muestra el límite del barrido del sensor del escáner. La frontera que representa el lente de la cámara que pone de un lado al cuerpo y del otro lado al objetivo tridimensional, al que se dispara para obtener la fotografía bidimensional o se lo toma para obtener el video, se transforma en un procedimiento de traducción de lo gráfico a lo digital. El escaneado es la conversión de un plano papel a un plano digital sin la alineación ojo-lente, porque el objetivo del lente del escáner ya es una imagen plana. El modo de producción de estas imágenes, la digitalización por escaneado, desplaza la idea de toma cinematográfica y se acerca al modo burócrata-archivológico que escanea documentos en serie¹². De modo dialéctico las infografías

¹²En este sentido, *Aufstellung* toma prestado el procedimiento de mecanización de la producción visual que el propio Farocki expone en otros ensayos anteriores como *Die Schöpfer der Einkaufswelten* [Los creadores del mundo comercial] (2001) y *Erkennen und verfolgen* [Reconocer y perseguir] (2003). La progresiva deshumanización de la técnica arroja “imágenes operativas” cuyo fin es medir y administrar la percepción humana. Tanto las imágenes de las cámaras de los pasajes comerciales contemporáneos como las tomas aéreas de los aviones de guerra no tripulados comparten con el escaneado archivológico la captura horizontal de la imagen. La horizontalización de la posición del sensor respecto del

diseñadas artesanalmente revelan a la estadística como imagen a la distancia, como *Messbilder* —imagen de medición— y al Estado como sensor: lo que se mide aquí es la comunidad *kanake* (Farocki, 2001). Flamea, pues, detrás de la bandera alemana una falsa identidad entre pueblo y raza.

(2) Crítica del racismo-xenofóbico

En un **nivel socio-histórico**, *Aufstellung* remite a las corrientes de inmigración en Alemania de la segunda mitad del siglo XX. El ensayo fílmico tiene tres bloques, separados por un intervalo negro más extenso, que remiten respectivamente al vínculo entre trabajadores extranjeros, mujeres y niños con las razones económicas de la migración; luego una brevísima prehistoria de la migración en la región, antes de la aparición del Imperio Alemán de 1871, donde se muestran en mapas los flujos migratorios que atraviesan el territorio alemán desde hace más de tres mil años; y, por último, la historia más reciente de la migración. El gráfico donde se ven dos manos, una mano de un hombre en traje tocando el timbre de una casa y la otra mano contrapuesta, enfáticamente abierta, en señal de *stop* de una mujer que se asoma del otro lado de una puerta semiabierta, expone la tensión internacional de ser huésped en casa ajena.



Imagen 3: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

objetivo expresa la ausencia del cuerpo como ejecutor de la imagen, otrora el cuerpo del pintor de pie frente a la modelo mujer o del camarógrafo parado frente a la escena. En *Die Schöpfer der Einkaufswelten* las cámaras vigilan y registran a los clientes que circulan por los pasillos de un Mall, produciendo representaciones esquemáticas de sus cuerpos, a los fines de poder contabilizarlos. En *Erkennen und verfolgen* la industria bélica desarrollada para la Guerra del Golfo expresa la dialéctica entre producción y destrucción, en tanto que a mayor desarrollo técnico de la imagen del territorio mayor la precisión y la eficacia del bombardeo. El radar aéreo o satelital de los *Shoppings* y de las guerras teledirigidas se invierte en *Aufstellung* como sensor del escáner que digitaliza páginas de papel.

En las sociedades europeas le monigote, la representación reduccionista de lo que Marx denominó un “ejército de reserva” y las “huestes trashumantes”, es decir masas obreras indefinidas frente a la omnipotencia del aparato productivo, reducidas a enormes volúmenes de fuerza de trabajo disponible, que se ven obligadas a desplazarse siguiendo el flujo del capital¹³. La historia de los obreros huéspedes en Alemania constituye una masa de trabajadores que se desplazaron internacionalmente como una hueste trashumante persiguiendo las fuentes favorables de trabajo, y que finalizadas las tareas arquitectónicas y urbanísticas de reconstrucción, devinieron un ejército industrial de reserva, es decir una población obrera sobrante, conformada por empleadas a medio tiempo o desempleadas disponibles y socialmente no deseables.

Las corrientes migratorias del período posterior a la Segunda Guerra Mundial estuvieron constituidas en su mayoría por obreros varones y sus familias que llegaron precisamente a hacer las obras de reconstrucción de las ciudades de la Alemania del oeste, que habían sido destruidas por los bombardeos británicos y franceses. Durante la época de la reconstrucción, los países que más mano de obra ofrecieron a Alemania fueron Turquía, principalmente, y luego Italia, Jordania, España y Grecia. Dado que Alemania perdió sus colonias en África en la Primera Guerra Mundial, y que el Muro de Berlín impidió la migración intranacional, la fuerza de trabajo para las tareas pesadas de la reconstrucción se gestionó por el Estado a partir de 1955 mediante acuerdos internacionales que favorecieron la llegada de trabajadores extranjeros:

hay que mencionar como característica fundamental de la estructura social de Alemania Occidental, la existencia de una importante «infraclase» de «trabajadores invitados» (*Gastarbeiter*) extranjeros. El suministro de mano de obra relativamente barata y móvil que constituían los refugiados se agotó al levantarse el muro de Berlín en 1961, y en la década de los sesenta, un período en el que este elemento escaseaba, la economía de Alemania Occidental atrajo a trabajadores inmigrantes de los países mediterráneos, sobre todo de Turquía. A la RFA le interesaban estos trabajadores porque su educación le había resultado gratuita, sus impuestos contribuían al sistema de bienestar alemán en desarrollo, eran en su mayoría no cualificados y no estaban sindicalizados, por lo que podían ser utilizados para realizar los trabajos «sucios» que los alemanes no querían hacer, y además sólo conseguían contratos temporales, en los que no se respetaban sus derechos laborales (Fulbrook, 1995, pp. 327-328).

13 “Detengámonos ahora en un sector del pueblo que tiene su origen en el campo, pero cuya ocupación es en gran parte industrial. Este sector forma la infantería ligera del capital, que éste lanza tan pronto sobre un punto como sobre otro, a medida de sus conveniencias. Estas huestes cuando no están en marcha, «acampan». El trabajo de estos obreros trashumantes se emplea para las diversas operaciones de construcción y drenaje, para fabricar tejas y ladrillos, quemar cal, construir ferrocarriles, etc” (Marx, 2012, p. 563). “El crecimiento del capital variable, y, por lo tanto, el de la cifra de obreros en activo, va unido en todas las esferas de la producción a violentas fluctuaciones y a la formación fluctuante de una población sobrante, ya revista esta la forma ostensible de repulsión de obreros que trabajan o la forma menos patente, pero no por ello menos eficaz, que consiste en hacer más difícil la observación de la población obrera sobrante por los canales de desagüe acostumbrados” (p. 533).

Fue a mediados de la década de los sesenta cuando se produjo la llegada masiva de turcos al territorio alemán. Aunque recién a fines de los setenta fue la fuerza de trabajo de procedencia extranjera más numerosa. Según los tratados firmados entre el gobierno alemán y los demás países, los *Gastarbeitern* permanecerían solo temporalmente en Alemania hasta finalizar las tareas de reconstrucción. La mayoría de estos trabajadores con sus familias decidieron asentarse definitivamente en Alemania, aunque desde entonces continúan llevando la marca de la inautenticidad nacional. Otra vez, la palabra xenófoba-racista con que los alemanes-alemanes [*Deutsche-deutsche*] se distinguen de los alemanes con ascendencia turca, es *kanaken*¹⁴.

Kanaken refiere a una minoría, en tanto inmigrantes y al mismo tiempo en tanto proletariado lumpen, contra la que se vuelven dos odios típicamente modernos: el de raza y el de clase. En la constelación racismo, clasismo, nacionalismo y sospecha coinciden el negro con el *kanake*. El *kanake* es la representación lasciva donde se superponen el obrero, el negro y el extranjero. En Alemania dentro del espectro de los negros, la figura del *kanake* es menos querida que la del "latine-sentimental". Como canta Abdurrahman:

tener un amigo *kanake* rankea muy abajo en la lista alemana *multiculti*,
mejor es un *jamaikanigger* con una peluca rizada, mejor aún un *schmalzlatino*,
y la corona más elegante es pues la del *yankee-nigger*, que conduce el autóctono
monopolio de las vaginas (Zaimoglu, 2011, p. 25).

La verdad de esta frase, es que en la "Multikultiliste" por debajo del *kanake*, si referimos por tal al obrero varón alemán de ascendencia turca, todavía están las mujeres negras de ascendencia turca (Zaimoglu, 2011).

El modo en que *Aufstellung* expone esta historia de la inmigración de trabajadores invitados en Alemania en el marco de una historia más amplia de inmigración desarma el imaginario de un "nosotros los alemanes" racialmente puro,

¹⁴La primera generación de obreros extranjeros llegaron con el sueño de regresar a Turquía con el dinero ahorrado en Alemania, y poder acceder a una casa propia o mejorar allí las condiciones de vida futura para sus familias. La segunda y sobre todo la tercera generación de *kanaken* nacieron, crecieron y estudiaron en Alemania. "Con la recesión económica de las décadas de los setenta y los ochenta, la presencia de los trabajadores extranjeros —muchos de los cuales no se habían limitado a permanecer algunos años para ahorrar dinero y regresar a sus hogares, sino que se habían establecido y habían traído o fundado familias— empezó a convertirse en un problema. El desempleo iba en aumento, por lo que se introdujeron medidas para incentivar el regreso de los inmigrantes a su lugar de origen; también existían problemas sociales, debido a la creciente hostilidad racial (...) y otras cuestiones relacionadas con la integración social de los hijos de los inmigrantes, cuyo «hogar» era Alemania tanto o más que un país desconocido y lejano, pero cuyo idioma y costumbre eran diferentes de los de sus vecinos alemanes" (Fulbrook, 1995, pp. 329). Para los más jóvenes Turquía dejó de ser la madre tierra que espera el regreso de sus hijos, y pasó a ser una casa de vacaciones. Ellos aprendieron alemán en la escuela, pero en sus casas se hablaba turco. Esta tensión idiomática expresa a la vez un conflicto de generaciones, porque estos jóvenes tienen dos países, dos culturas y dos lenguas maternas. La sensación de pertenencia a Alemania y la progresiva distancia con la religiosidad islámica rompe en un grado el *ethos* del Ghetto turco.

históricamente auténtico y anclado arcaicamente al territorio alemán. Al inscribir la migración más reciente en procesos históricos de larga duración que anteceden por siglos a la constitución del Estado alemán, *Aufstellung* expone a la xenofobia como el olvido organizado que el nacionalismo impone sobre los procesos históricos de entrelazamiento que nutren a las poblaciones. Por lo contrario, saca a la luz que ese “nosotros” es un “nosotres diverse”; que la categoría nacionalista de *pueblo* es insuficiente para abordar el entramado complejo y dinámico que constituye transitoriamente la población de un país en determinado período histórico¹⁵. La historia infográfica de la inmigración de Farocki expone que bajo la mancha borrosa del extranjero se modulan las variaciones entre exiliados, obreros extranjeros y turistas.

(3) Crítica de la autenticidad

Llegados a este punto y en un **nivel estético**, las reflexiones críticas del filósofo alemán Theodor W. Adorno en el artículo “Extranjerismos”, ofrece una defensa teórica de las migraciones —ahora de palabras provenientes de distintos idiomas— en el contexto de la desnazificación de Alemania. En su propia biografía Adorno registra la tensión cuerpo-territorio-idioma, porque forma parte de los intelectuales de izquierda judíos que se vieron forzados al exilio durante el Tercer Imperio¹⁶. Adorno regresa a su ciudad natal, Frankfurt am Main, en 1949, tras el exilio en las ciudades de Nueva York primero y luego de Los Ángeles. En este

¹⁵A propósito de la diferencia entre la categoría de corte nacionalista, que tanto aprovechó la ideología nazi, de *pueblo* [en alemán: *Volk*], asociada a la sangre, la raza y la tierra, y la categoría de corte demográfico-sociológica de *población* [en alemán *Bevölkerung*], ha sido muy influyente la instalación del artista alemán Hans Haacke en el Parlamento alemán. En 1984 Haacke había percibido que la fachada del Parlamento en cuyo frontis está inscrita la leyenda “*Dem deutschen Volk*” [Al pueblo alemán], mira directamente al *Tiergarten*, un parque que especialmente los domingos es compartido con muchas familias de ascendencia turca. La autopercepción nacional de Alemania nunca había sido la de un país de inmigrantes, a pesar de la enorme diversidad cultural que estaba en la base de los ducados que se unificaron en 1871, pero sobre todo a pesar de la oleada de trabajadores inmigrantes que llegó en la época de la reconstrucción entre 1950 y 1970. Como señala Grasskamp (2004), la doble tradición de la inscripción del frontis del Parlamento es problemática. Por un lado, la concepción condescendiente de la democracia por parte del Kaiser Wilhelm II, luego de que el parlamento había sido dominado por el imperio y sus élites conservadoras en plena Primera Guerra Mundial. Las letras forjadas en 1916 en hierro fueron diseñadas por el arquitecto y diseñador Peter Behrens quien dio forma a la inscripción utilizando caracteres unciales. Por otro lado, el concepto de estirpe romántica de *pueblo* en la historia de Alemania tiene la peligrosa connotación de una comunidad unida por la sangre, la raza, la tierra, el idioma y el destino común, sentido que fue explotado por la ideología nazi en su ensamble con las ideas de *popular* y *populismo*. La propuesta de Haacke se dirige precisamente contra esta doble tradición, mediante una instalación mimética de la dedicatoria al pueblo. En cambio, Haacke vuelve a dedicar el parlamento “*A la población*” [*Der Bevölkerung*]. Cf. Grasskamp, W., et al. (2004).

¹⁶Por la causa nazi, Adorno, en tanto judío intelectual de izquierda, fue un exiliado: perseguido político y refugiado en el exterior. La figura del extranjero que Adorno construye se puede rastrear no solo en la intimidad de sus cartas sino también como elaboraciones espirituales

período escribe, además de sus grandes proyectos filosóficos, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, numerosos artículos, conferencias, participaciones en radio y televisión, aportando argumentos para la protección de la democracia, la defensa de la diversidad y la crítica de la ideología nacionalista. El texto “Extranjerismos”, en este sentido, podría leerse en espejo con “Jerga de la autenticidad”, donde Adorno practica una crítica radical al uso del lenguaje alemán por parte de Heidegger. El teórico frankfurtiano analiza de qué modo la retórica heideggeriana comporta una afirmación de los términos en idioma alemán cuyo origen es germánico, frente a aquellos que derivan o son composiciones híbridas con el latín, el francés o el inglés. El concepto adorniano de *extranjerismo* o *palabras del extranjero* [*Wörter aus der Fremde*] comprende el uso de términos extranjeros en el curso de un texto, sin traducirlos ni explicarlos directamente. Al estar ahí en su diferencia interrumpen el chorro lingüístico homogéneo y la fluidez de la legibilidad; los extranjerismos operan como un “material explosivo”:

El extranjerismo puede interrumpir beneficiosamente el momento conformista de la lengua, el turbio arroyo en el que se ahoga la intención específica de la expresión. (...) Al reconocerse a sí mismo como ficha de juego, el extranjerismo recuerda abruptamente que todo lenguaje tiene algo de ficha de juego. Hace de sí el chivo expiatorio del lenguaje, el portador de la disonancia que éste configura, no engalana. (...) Todo extranjerismo contiene el material explosivo de la Ilustración, su uso controlado el conocimiento de que lo inmediato no se puede decir inmediatamente, sino únicamente expresarse mediante toda la reflexión y mediación (Adorno, 2003, pp. 210-211).

Adorno comprendió que la fuerza del extranjerismo no era solo sociológica, como defensa del derecho a circular por el territorio más allá de las fronteras nacionales, sino además una fuerza de orden epistemológico, porque el sentido de los extranjerismos depende de la constelación de palabras en la que aparece. Pero esta idea vuelve a ofrecer argumentos sociológicos: todo “nosotros” y todo “otro” es una constelación híbrida y dinámica. Así la defensa de Adorno del extranjerismo comporta simultáneamente una crítica a todo purismo nacional y de la política de la autenticidad.

En el siglo XX el boom poblacional a escala global se combinó con movimientos demográficos sin precedentes por las corrientes migratorias y por la industria del turismo. La extranjería se volvió una experiencia universal, para las minorías sociales de manera forzada, para los sectores privilegiados en una opción de ocio¹⁷. De manera autorreflexiva, Adorno utiliza habitualmente el extranjerismo inglés *outsider* para nombrar al extranjero, como gesto lingüístico de resistencia contra la adaptación

en los textos “Sobre la pregunta: ¿qué es ser alemán?” de 1965 y en “Experiencias científicas en América” de 1969. Cf. Buck-Morss (2011) y Müller-Doohm (2003).

¹⁷Cabría pensar aquí que mientras la sociedad civil alemana segregaba a las masas de obreros provenientes de Turquía, la extranjería fue también en el período la alternativa de supervivencia para los genocidas alemanes. Durante el nacionalsocialismo alemán Argentina, el país más austral del mundo, alojó paradójicamente en el norte litoraleño a los desplazados por el Holocausto y la Guerra —como en la selvática ciudad misionera de Oberá— y tras el fin de la Guerra en el sur patagónico a más de cien jefes nazis —entre ellos Eichmann y Menguele—.

y la integración al nuevo contexto. La idea de *outsider*, traducible por *foráneo*, *extranjero* o *forastero* ya aparecía en *Dialéctica de la Ilustración*, pero asociada al lumpen, como el que aparece por fuera del sistema de consumo capitalista. En tanto no consumidor, el *outsider* se vuelve automáticamente sospechoso y culpable. Como connota *Aufstellung* de Farocki, esta será, en los años de Adorno en su regreso a Alemania, la doble condición del *kanake*, de le trabajadore invitade: “Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son realmente los alimentados” (Adorno y Horkheimer 2007, p. 164). La diferencia que porta le extranjere en su nuevo territorio no debería desaparecer por efecto de la adaptación, porque esa diferencia, lejos de remitir al exotismo folklórico que alimenta la industria del turismo, expresa las desigualdades internacionales. Para Adorno (2009) el desafío personal y filosófico en tanto extranjero era “ir más allá de la adaptación” (p. 625). La completa integración tanto de le refugiade, le exiliade como de le inmigrante a la sociedad local en lugar de su mutua transformación, confluye con la fetichización de la subjetividad extranjera, su devenir *outsider* o reducirse al monigote: el intento de borrar las huellas de su migración en su espíritu. La supervivencia de la alteridad bajo la lógica de la transformación, y no de la integración a la cultura ya existente, implicaría la transformación de la sociedad local, desarmar el binomio nosotros/otro.

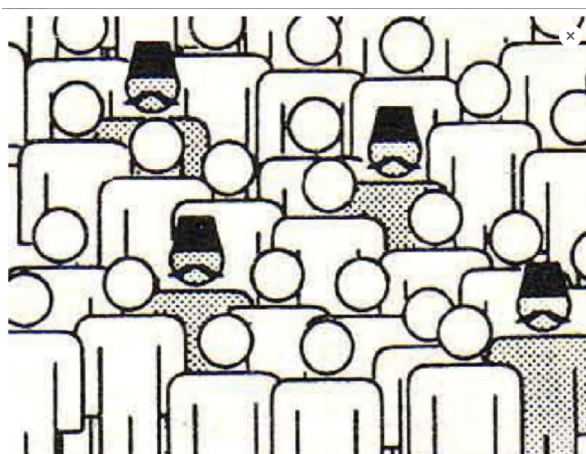


Imagen 4: Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo filmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Esa reducción a lo igual que Adorno criticó como exiliado alemán en Estados Unidos en los años cuarenta, es lo que Farocki en *Aufstellung* exhibe en la iconografía de los trabajadores extranjeros en Alemania a partir de los años cincuenta. Lo que el caso *kanake*, turco-alemán, expresa es que la incorporación al sistema productivo como proletariado inmigrante no conduce a la aceptación en la diferencia, sino a la homogeneización de toda la comunidad extranjera bajo la figura amorfa del monigote. En ambos casos, como refugiade adaptade o como inmigrante-obrero, le extranjere es expropiado de sus rasgos singulares y deviene anónimo ante la sociedad local. La iconografía del anónimo en *Aufstellung* constituye un sujeto trascendental negativo, dada la negación categórica de todo constituyente subjetivo, en tanto completa reificación abstracta por las estadísticas de les trabajadores *kanake*.

Sin embargo, el impulso de diferencia condujo a Adorno en Estados Unidos a una peligrosa autoafirmación de su origen alemán como identidad: “Estaba dispuesto a hacer lo que me correspondía y decidido a no renunciar a mí mismo” (p. 626). Toda la polémica con la Escuela de Chicago, el *Princeton Radio Research Project* y Paul Lazarsfeld, así como la crítica radical a Hollywood hundió sus raíces en su experiencia de autoafirmación como filósofo oriundo del espíritu alemán. Frente a los distintos fenómenos norteamericanos, las reflexiones de Adorno perdían complejidad, se desdialéctizaban odiosamente. Ese espíritu se encontraba, para el filósofo, en la conexión con el idioma alemán y con la filosofía especulativa, marcada por la interpretación ensayística de los fenómenos y, por lo tanto, contraria al procesamiento de datos verificables de las ciencias sociales empiristas, en ascenso en Estados Unidos en el periodo. La distancia con respecto a los fenómenos que para los norteamericanos nativos resultan obvios e inmediatos, es la irrupción violenta de una perspectiva ajena al objeto, parecida a la del etnógrafo observador y, a la vez, una percepción asombrada, plena de extrañamiento en cuyo brusco contraste con lo nuevo gana en especificidad. Recordaba Adorno que “este entrelazamiento de *outsider* y estudioso sin prejuicios es característico de todos mis trabajos sobre el material americano” (p. 627). Solo este extrañamiento en el plexo social norteamericano corregía la obstinada continuidad espiritual de Adorno en un campo de tensiones. La consciencia del extranjero se muestra entre Adorno y Farocki como el extrañamiento ante lo nuevo, su propia existencia como extraño en el plexo nacionalista y el sentimiento del extrañar el país natal. Lo que puede aparecer en Adorno por momentos como un aferrarse a una identidad dura que va asociada a una idea enfática de nación, es decir, del trinomio idioma-tierra-pueblo alemán, se invierte como ternura en la palabra *Heimat*, mediante la que se suma a la constelación del extranjero su aspecto más humano, que es el recuerdo de la infancia y de la madre. Adorno (2003) fundamenta su regreso a Alemania en la búsqueda proustiana del tiempo perdido: “Yo sólo quería volver al país donde había pasado mi infancia” (p. 620). Lo que la condición del *kanake*, de un modo adorniano contra Adorno, expresa es la posibilidad de una “*doppelte Heimat*” [una doble madre-tierra], de que contra todo biologicismo, madre no hay una sola, de la verdad de la Matria como una experiencia afectiva que no va necesariamente sujeta a un solo idioma, a una sola tierra o a una sola disposición espiritual. Más bien la experiencia con la madre se modela en la contingencia del crecer, del proceso de subjetivación y de la capacidad de respetar las divergencias espaciales, temporales y vinculares que la constituyen.

En *Aufstellung* se expone la tensión entre los movimientos migratorios, la potencia de la diversidad cultural, y la amenaza de la aplanadora económico-estatal. En tanto que disonancias en medio de la fluidez del chorro lingüístico, los extranjerismos conducen al montaje. Las palabras extranjeras se convierten en material explosivo mediante su montaje en una constelación determinada. En términos del montaje cinematográfico benjaminiano el extranjerismo aparece como un fotograma, material mínimo de yuxtaposición, cuya condición se produce por *alegoresis*, desterrándolo de su contexto de significación primario e insertándolo en un marco foráneo. La autocrítica de la ideología nacional alemana en particular agita, a la vez, a desmontar la ideología nacionalista que funda cada Estado nacional, como identidad de pueblo-tierra-idioma. Si pensamos el carácter explosivo del extranjerismo, no ya para las palabras, sino ahora como migraciones fílmicas, de

materiales temporo-visuales, la crítica política de *Aufstellung* se expande más allá de las fronteras del territorio alemán y del período de posguerra.

Reflexiones divergentes

Aufstellung, en su crítica particular al nacionalismo alemán, se vuelve a la vez crítica del nacionalismo en general. Europa occidental, que fue el punto de partida de las corrientes migratorias más masivas de la primera mitad del siglo XX, se enfrenta hoy a la crisis de refugiados del oriente próximo y del norte de África. En las fronteras, cae sobre los cuerpos la sombra del peligro del que se huye y la clandestinidad internacional en la que se ingresa. Nadie es *ilegal*. Que no deba haber cuerpos clandestinos, desde una ética materialista, expone la fatalidad que encierra el proyecto universal de Estado Nacional, que es en verdad lo clandestino. Clandestino es que la Tierra se haya privatizado con alambre de púas y papelero. Clandestinas son las ideas jurídicas, las acciones policiales y las organizaciones burocráticas que sancionan en este planeta como ilegales, como ilegítimos a los cuerpos de las personas por haberse desplazado por el territorio. El territorio nacional aparece tanto más claramente cuanto más se cierran las fronteras: ahí se muestra su unidad como empresa privada. El mundo a lo largo del siglo XX posibilitó que el exilio sea un fenómeno globalizado, no solo por las guerras mundiales, incluyendo la fría, sino también porque el estado de la técnica de los medios de transporte lo facilitó. La mayoría de las naciones europeas que hoy se debaten si abrir o no sus fronteras a los refugiados de Siria y Turquía, estuvieron involucradas en las guerras viceseseculares, a causa de las cuales, durante sus regímenes totalitarios, expulsaron a muchos sectores de sus propias poblaciones que fueron recibidos en Latinoamérica.

La trama política que hace saltar el ensayo filmico *Aufstellung* nos permite reflexionar —aunque de una manera invertida— sobre la cuestión del nacionalismo y de la xenofobia en nuestro país. En Argentina hay una distinción de matiz racial-nacionalista entre exiliado e inmigrante. La tradición inmigrante representa para la conciencia media lo contrario a lo que simboliza le exiliado, le extranjero o le refugiado en Alemania y en la Unión Europea. Le inmigrante europeo en Latinoamérica encarna míticamente el “cara pálida”; es virtualmente, cada vez, el conquistador que retorna y que se entremezcla con el sudor sureño, que transpira primitivismo en la palabra *sudaca*. Particularmente en la Argentina, las oleadas de inmigración fueron durante la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente de comunidades españolas e italianas, y en menor cantidad, polacas y alemanas. El inmigrante blanco del norte aparece hoy —en el imaginario nacionalista argentino— como una porción de lo superior que desciende a honrar y hacer grandes las tierras del sur. En Argentina el inmigrante europeo se elevó a identidad nacional, bajo la ideología del “nuestros abuelos llegaron en barco”. El privilegio del inmigrante europeo, por sobre el exiliado intralatinoamericano, actualiza el pasado colonial en el momento de consolidación de los Estados Nacionales; del mismo modo que en el inmigrante europeo vicesesecular se encabalgan las figuras del explorador español y del trabajador industrial. El desarraigo que los cuerpos inmigrantes experimentan de sus *Matrias*, no coincide sin embargo con la abstracción de estas representaciones.

En ese espacio entre el desarraigo y el privilegio pueden fundar emprendimientos, agremiarse, reconstruir porciones de sus madres-tierras a la distancia, inaugurar rituales colectivos que hablan de sus propias historias y que en las décadas siguientes se oficializan. En Argentina la ideología del nacionalismo convierte a le inmigrante en una identidad nacional que llegó en barco a hacer la patria. Sin embargo, le inmigrante auténtico es el oriundo de Europa Occidental y no le vecine latinoamericane. En el discurso nacionalista argentino, solo le inmigrante de los países limítrofes y aledaños cae en el lugar del monigote, del *kanake* en una intersección local de racismo y xenofobia. En Argentina esta superposición de odios se da como introyección racista del color de piel en la condición de clase, bajo la cotidiana expresión fascista “negro de mierda”. La pobreza y la negritud fundan una sospecha constitutiva, una amenaza a la propiedad privada blanca, convirtiendo así al “negro de mierda” ya en el arquetipo del ladrón. En la Argentina, como en muchos otros países latinoamericanos, el blanco coincide con el inmigrante europeo, y el negro con los resabios de quienes todavía no fueron colonizados. La mayoría blanca es la expresión de la extrema vulnerabilidad local frente a la colonización. Pero especialmente en Argentina los “negros de mierda” son también les inmigrantes de países vecinos que tampoco fueron aún del todo colonizados y que también son ya les sospechosos de llegar al país a robar la riqueza nacional: el odio hacia las personas negras se ramifica en las expresiones xenófobas *bolita*, *peruca*, *brasuca*, *paragua* y *chilote* para nombrar a nuestres vecinos habitantes de Bolivia, Perú, Brasil, Paraguay y Chile. *Aufstellung* de Farocki —que fue proyectado ya varias veces en nuestro país— desmontando la propia imaginería nacionalista alemana a través de diversas migraciones fílmicas, nos redirige la pregunta en estas latitudes sobre cómo se ha constituido la frontera entre un falso nosotros y un falso Otro.

Bibliografía

- Adorno T. W. y Horkheimer, M (2007). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. Chamorro Mielke, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura* (A. Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad. ii. Intervenciones. Entradas* (J. Navarro Pérez, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética* (J. Navarro, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Escritos sociológicos I* (A. González Ruiz, trad.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Escritos sociológicos II* (A. González Ruiz, trad.). Madrid: Akal.

- Bruno, G. (2005). *Der zug in die Fremde. Ein Leben als Bauernjunge und Gastarbeiter*. Wiesbaden: Edition Verl.
- Buchloh, B. (2004). Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (pp. 87-115). Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Farocki, H. (2009). *Filme 1967-2005*. Colección de DVDs "Die Grossen Dokumentaristen". Berlin: Absolut Medien.
- Fulbrook, M. (1995). *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grasskamp, W., et al. (2004). *Hans Haacke*. Londres: Phaidon.
- Marx, K. (2012). *El Capital I. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Müller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peleshian, A. (2011). *Teoría del montaje a distancia*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Pierantoni, R. (1984). *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós.
- Zaimoglu, F. (2011). *Kanak Sprach*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.

Filmografía

- Farocki, H. (Dir.) (1986). *Wie man sieht* [ensayo fílmico]. Alemania (RFA): Hamburger Filmbüro, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Farocki, H. (Dir.) (2001). *Die Schöpfer der Einkaufswelten* [ensayo fílmico], Viena: Harun Farocki Filmproduktion, en co-producción con SWR, NDR y WDR en trabajo conjunto con "arte".
- Farocki, H. (Dir.) (2005). *Aufstellung* [ensayo fílmico]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Manuel Molina

Artista visual, docente e investigador. Licenciado en Pintura y Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabajó los últimos dos años en Alemania junto a la Dra. Prof. Juliane Rebentisch. Actualmente investiga con una beca de Post-Doc de CONICET, co-dirige el proyecto de investigación "Imagen total" (CIPECO-CCEC) junto a la Dra. Eugenia Roldan y prepara la exhibición individual de los últimos años de trabajo curada por Carina Cagnolo. Forma parte del *staff* de artistas de Fundación El Gran Vidrio.

Contacto: mm88.molina@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Molina, M. (2021). Migraciones fílmicas. Análisis crítico de *Aufstellung* de Harun Farocki. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35658>.



La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia

The other History: fake documentary and true history

Sergio J. Aguilar Alcalá

Universidad Nacional Autónoma de México
Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales
Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico
Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis
Ciudad de México, México
sergio.aguileralcala@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/xank6xdmb>

Resumen

En este texto se establece una posición teórica que distingue a lo que se ha llamado documentales en tiempo condicional de los falsos documentales históricos. Para ello, la brecha entre el enunciado y la enunciación, del modo en que la entiende el psicoanálisis, así como el concepto de *comunidad discursiva*, resultan las herramientas fundamentales. Posteriormente, se analizan cuatro falsos documentales históricos que presentan pasados y presentes alternativos que se afirman (no se conjeturan) a través de las herramientas expresivas del documental. Esto permite establecer una distinción entre la multiplicación de verdades y la afirmación de una verdad, siendo esta segunda la apuesta política del falso documental, y su potencial de emancipación al interior del saber documental.

Palabras Claves

Documental, falso documental, psicoanálisis, comunidad discursiva, historia.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 22/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key Words

Documentary,
fake documentary,
psychoanalysis,
discursive com-
munity, history.

This article establishes a theoretical position that distinguishes between what is called conditional tense documentary and historical fake documentaries. In order to do this, the gap between a statement and the enunciation, and the concept of *discursive community*, will be the fundamental tools. Then, analyses of four historical fake documentaries are made. These movies affirm (not conjecture) alternative pasts and presents through the expressive tools of the documentary. This allows us to distinguish between the multiplicity of truths and the affirmation of a truth, the latter being the political project of fake documentary, and the emancipatory potential it has within documentary cinema.

Introducción

Es un lugar común (no por ello erróneo) decir que, en tanto una apuesta ética por la verdad, el cine documental plantea la afirmación de una verdad, el señalamiento de que algo sucede o sucedió (¿qué tienen el documental histórico o científico sino este interés como su deber ser?). También es un lugar común (tampoco por ello erróneo) decir que vivimos tiempos en los que muchas narrativas son continuamente cuestionadas, cuando no ya directa y abiertamente enfrentadas o desacreditadas (por ejemplo, los activismos feministas o anticolonialistas han jugado un rol protagónico en esta tarea). Las opciones que se abren son continuar con la apuesta de simplemente “contar el otro lado de la historia”, o una postura ética más radical que es “contar el *verdadero* lado de la historia”. Esta es la disyuntiva por la que el documental debe partir a tomar postura ante las injusticias históricas y políticas que se discuten hoy.

En este texto quisiera explorar cómo el documental se enfrenta a esta tarea en un fenómeno que es muy peculiar: el falso documental histórico. Se trata de películas que podríamos definir en primera instancia como aquellas que, con un formato documental, enuncian un recuento histórico de hechos que *no* sucedieron (en nuestro mundo) como *hechos que sí sucedieron* (en esa diégesis). Nótese la posición de enunciación: para estos filmes, estos hechos *sí* sucedieron, lo cual los pone lejos de otro tipo de documentales en tiempo condicional (los que se preguntan *qué habría pasado si...*).

Primero, reflexionaré brevemente sobre esta posición de enunciación. No será una discusión teórica amplia, sino más bien una toma de postura respecto a los productos audiovisuales que se analizarán luego. Estos análisis tomarán la mayor parte del texto, y procuraré evidenciar los modos en que la forma documental (el lenguaje audiovisual) refleja una relación dialéctica con su propio contenido (las historias narradas en ellos). Finalmente, pretendo utilizar estos análisis para evidenciar una enunciación que no abogue por la multiplicidad de posturas (*enunciar otro lado de la historia*), sino por una posición de Singular Universal de la historia (*enunciar la verdadera historia*); de modo que, bajo la segunda de estas perspectivas, notamos una verdadera apuesta ética del falso documental.

Documental y enunciación¹

A pesar del complejo entramado de la teoría documental podemos acordar —hasta cierto grado al menos— en lo siguiente: cuando vemos una película que se considera documental, tendemos a creer que las personas y objetos en la pantalla tienen una relación indexical con el mundo en el que vivimos, una tendencia que no ocurre cuando vemos una película de ficción. Es decir, cuando vemos un documental, asumimos que lo que está en la pantalla sucedió o sucede en el mundo fuera de la película. Así, lo que se distingue no es tanto un grado de lo que se dice, sino la

¹ Algunos puntos expresados en este primer apartado fueron trabajados previamente en Aguilar (2018), con formulaciones, no obstante, algo diferentes a lo escrito aquí.

relación distinta que asumimos que tiene lo que se dice frente al mundo fuera del filme (relación distinta a la ficción, por supuesto).

Esto nos permite introducir la brecha entre el contenido documental y la forma documental, o para los propósitos de estos análisis, la brecha entre el enunciado y la enunciación. Esta fue con claridad presentada por Jacques Lacan (1987) en el *Seminario XI*, donde se concluye que todo enunciado incluye sus propios términos de validación: no solo un enunciado necesita a otros enunciados para validarse a sí mismo, sino que las condiciones en las que un enunciado es dicho funcionan como sus propias condiciones de validación.

La grieta entre el enunciado/contenido de un filme y la enunciación fílmica es una herramienta importante para entender que no hay *contenido documental* (es decir, cierto tipo de historias que funcionen para los documentales exclusivamente), ni acaso una *forma documental* (es decir, cierto modo de expresión que funcione para los documentales exclusivamente): ningún contenido ni forma es, por sí mismo, verdadero, ya sea un cuento de hadas o una investigación académica, ya sea un formato de entrevista o una dramatización. Aquí es donde el concepto de *comunidad discursiva*, propuesto para el estudio del documental por Carl Plantinga (2010), decide si una película es ficción o no ficción: es al interior de cierto grupo, no homogéneo ni necesariamente definido con claridad, que se decide por la naturaleza documental de un filme.

Resulta curioso que Plantinga, un teórico asociado a la escuela que tanto detestó y atacó el psicoanálisis a finales del siglo pasado, la Pos-Teoría², tenga una concepción tan próxima a lo que Lacan entendía por discurso. En el *Seminario XVII*, Lacan (1992) caracterizó al discurso no como un acto de habla que dice algo, sino como una relación que se establece entre quienes están hablando: “Mediante el instrumento del lenguaje se instaaura cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas” (pp. 10-11).

Es precisamente esto a lo que se refiere Plantinga (1996) cuando señala que incluso si todo lo que un documental dice resulta falso, esto no lo hace menos documental, pues un documental no es una película que dice cosas verdaderas sino una película que dice cosas *sobre la verdad*. Así, parece ser más productivo estudiar el proceso de enunciación (los modos en los que una película se convierte en documental al insertarse en una relación discursiva) que el enunciado o los contenidos mismos (saber si estos son o no verdad, o si tienen o no tienen forma de documental).

Esta es la misma dirección que ya tomaba Bill Nichols (1997) cuando caracterizó a los documentales como discursos de la sobriedad: en tanto que los documentales son vistos como películas que “dicen la verdad”, dirigen nuestro accionar en el mundo. Nichols considera así al discurso académico y periodístico, en tanto que uno no solo lee una noticia o un documento científico y asume que es

² Para conocer esta discusión, remito al libro que funcionó como manifiesto de la Pos-Teoría, editado por Bordwell y Carroll (1996).

cierto, sino que dirige —y modifica— su accionar futuro en el mundo asumiendo que eso es cierto. Por ello, la diferencia entre las cosas verdaderas y las cosas falsas no es solo ontológica, sino también pragmática: las verdaderas son consideradas como la clave que nos explica cómo debemos de dirigirnos en el mundo.

Las consecuencias que esto tiene para entender la relación del documental con el conocimiento son muy profundas. En tanto que una película sea considerada un documental, lo que muestra se constituye como algo que es cierto del mundo, y en tanto que es un discurso de la sobriedad se constituye como algo que nos informa de nuestro accionar en el mundo: *el documental es un discurso constituido por y constituyente de la verdad*.

Tómese como el más evidente ejemplo de esto lo que Paul Ward (2006) llamó *documentales en tiempo condicional*. Estos documentales nos muestran un mundo que *sería* si se cumplen ciertas condiciones, o que *podría haber sido* si se hubieran cumplido ciertas condiciones. Un ejemplo de estos es la miniserie de History Channel, *Life After People* (Hense y Rehr, 2009). En ella se pone en consideración, a través de ingenieros y biólogos, lo que *sucedería* con la Tierra si, de pronto, todos los humanos en ella desaparecieran. No hay una explicación ni especulación sobre esta extinción masiva de los humanos, sino que se representa lo que *pasaría* con edificios, fábricas, ciudades, temperatura ambiente y animales tras días, años y milenios de nuestra partida súbita.

Lo que hace a esta miniserie un ejemplo de documental en tiempo condicional es que parte de señalarnos las condiciones que tendrían que cumplirse para predecir, hasta cierto grado de certeza, lo que *sucedería*. Podemos ver este tipo de documentales como una simulación en un laboratorio: cuando los científicos intentan construir un rascacielos resistente a los terremotos, construyen un modelo y lo ponen a prueba. Sus conclusiones nunca son que “un terremoto tuvo lugar y el edificio resistió”, sino que “si un terremoto tiene lugar bajo ciertas condiciones, el edificio *podría* resistir”. Y bajo estas conclusiones los ingenieros civiles construyen hoy los puentes, rascacielos y demás edificios que utilizamos diariamente. En ese sentido, los documentales en tiempo condicional cabalmente cumplen con ser discursos de la sobriedad, del modo en que Nichols los caracteriza.

Hago mención de ellos para distinguirlos radicalmente de los ejemplos que analizaré a continuación y que no son, bajo ninguna circunstancia, documentales en tiempo condicional, sino *falsos documentales históricos*. Mientras que los anteriores se quedan en la retórica de la hipótesis (“si X hubiera pasado/pasara, entonces Y *habría pasado/podría pasar*”), los filmes a continuación presentados se convierten en ventanas hacia mundos en los que enormes cambios sí se dieron (“X *sí pasó*”). No son películas que nos cuenten cómo *pudo haber sido* la Historia, sino que nos cuentan *su* Historia, y esto las coloca en una posición de enunciación radicalmente distinta, dando el salto que hay entre la hipótesis y la aseveración, entre la posibilidad y la existencia, entre la contingencia y la necesidad.

La historia documental oficial nos presenta una causalidad que tapa la construcción arbitraria —y en ocasiones violenta— del discurso de la “realidad histórica”, de la “identidad nacional” o de la “naturaleza” de la diferencia sexual.

Con su falta de interés con esta “realidad histórica”, los falsos documentales aquí tratados exponen mundos que pueden ser sumamente diferentes del nuestro, pero aun así tienen importantes lecciones para dejarnos.

Cuando los negros descubrieron a los blancos

Un picnic en un parque, con adultos asando carnes y niños jugando, es interrumpido por música aborigen y una lancha con hombres de piel oscura y vestidos con ropa militar del siglo XIX que se acercan con una bandera y la clavan en medio del parque. Preguntan a los nativos cuál es el nombre de la tierra a la que han llegado, y al responderles algo sorprendidos que es un área para asar carnes, “it’s a barbecue area”, los exploradores acuerdan que es un nombre nativo colorido y muy bonito. Aparece el título del filme: *BabaKiueria* (Featherstone, 1986).

Desde esta primera escena se presenta una actitud que habitará toda la película: una condescendencia de los negros a los blancos nativos de *BabaKiueria*, quienes son vistos como tiernos niños a educar por parte de los negros paternalistas. Esta escena funciona también como dramatización de hechos que tuvieron lugar hace muchos años, cuando se fundó, de modo totalmente arbitrario y ajeno a quienes ya vivían en el mismo lugar, *BabaKiueria* (una dramatización de un hecho que solo tuvo lugar en la diégesis de la película). El filme es —con excepción de su última toma—, un reportaje periodístico sobre la vida de los blancos, realizado por una reportera que aparenta genuina curiosidad, pero no logra esconder su actitud de superioridad sobre el nativo.

Cuando la reportera pregunta a cámara por qué la vida de los blancos no mejora, o le pregunta a la familia blanca si ellos quieren cambiar su estilo de vida, queda claro que no importa la respuesta que se dé para resolver el problema: la pregunta es parte del problema mismo. En *BabaKiueria* el problema de los blancos siempre es un problema de los negros, es decir, la mirada que intenta solucionar los problemas es entonces parte del problema mismo.

El problema del imperialismo es la continuación de su hegemonía tratando de arreglar lo que su intervención destruyó, creando una brecha irreductible de total ausencia de comprensión o de “empatía”. Como ejemplo de esto, tómesese la escena en la que la familia es despojada de su hija a la fuerza para meterla en un conservatorio: la reportera dice que entiende la tristeza de separarse de sus padres, ya que ella misma se despidió de su madre con lágrimas en los ojos cuando se fue de vacaciones.

Se entrevista a dos sujetos, al Ministro de Asuntos Blancos, quien desde la comodidad de su escritorio sonríe y explica los grandes planes de política pública, y al policía, que día a día se enfrenta con los blancos en manifestaciones. Se hace notar aquí la distancia entre la mente que planifica las soluciones del Estado y las manos que ejecutan esas soluciones. Las víctimas de ese divorcio son, precisamente, los blancos, que son despojados de su casa y llevados al área donde se construirá un parque, que por ahora está llena de polvo y sin techo bajo el cual dormir.

Frente a los relatos nacionales que nos presentan las “gloriosas” batallas, está la naturaleza de la última toma. No forma parte del reportaje televisivo, que se dobla al figurar en la televisión que aparece a cuadro, un rincón de esa habitación oscura, en la que violentamente irrumpe la acción del blanco cuando arroja un ladrillo. Fue necesario este doblez, una especie de reflexividad sobre sí, para alejarse del discurso televisivo que juzga la acción del blanco y que este participara realmente de su representación. Una respuesta violenta por parte del sometido que trata de ocupar el lugar de la Historia.

Cuando el sur ganó la guerra

Una cortinilla nos avisa que estamos viendo el canal 6 de la Televisión Confederada. Un tráiler nos dice que una película muy polémica está a punto de iniciar, y será presentada sin censura. Es hasta aquí cuando vemos el título de la película que estamos viendo, que es el título de la película que empieza en este canal: C.S.A., *Confederate States of America*. Existen así dos películas homónimas: C.S.A. (Willmott, 2004), el filme que estamos viendo y que inició con créditos de productora, y “C.S.A.”, la película que están pasando en el canal de televisión de esta diégesis y que es interrumpida constantemente por comerciales.

C.S.A. es un documental sobre la historia de los Estados Confederados de América (ECA), creados tras la victoria de los estados esclavistas del sur sobre los abolicionistas del norte. Acompañando la transmisión de este documental, se nos presentan los comerciales de televisión de esta diégesis.

Diferentes estrategias retóricas del documental son usadas en este filme: entrevistas explícitas a varios testigos y expertos, una cámara observacional que sigue al candidato Fauntroy, y frecuente material de archivo. En este mundo, el General Ulyses S. Grant, del Ejército de la Unión, se rindió ante el General Robert E. Lee, de la Confederación, el 9 de abril de 1864. Este diferente resultado tiene profundas consecuencias que trastocan toda la historia de ECA, desde el listado de presidentes hasta la industria del cine. La historia militar, si bien muy distinta en fechas o resultados, es ominosamente similar a la historia de Estados Unidos de América: campañas imperialistas en todo el continente americano derivaron en quitar a gobiernos democráticamente elegidos desde México hasta Argentina para imponer gobiernos títere de ECA. El destino de inmigrantes en territorio norteamericano, y de nativos americanos, sobra decir que es igual de trágico y genocida.

En este mundo cínico, los personajes nos recuerdan constantemente que los negros han sido claves en el enriquecimiento y expansión territorial de ECA. Con frecuencia también se recuerda que la vida de los negros es muy costosa, que el precio de uno de ellos para ser empleado doméstico es tan alto como el de un auto. Esto es justo antes de una subasta por teléfono, a modo de infomercial, en la que la presentadora tiene la tentadora oferta de dar todo el set de una familia negra, o venderlos por separado.

Así, los negros son un elemento más de los medios de producción: son seres inferiores y propiedad privada mientras convenga a los intereses de las relaciones de producción, porque en condiciones distintas y donde se les necesita para mantener esas mismas relaciones, también son carne de cañón para guerras, obreros de fábricas o fábricas de esclavos (en el caso de las mujeres).

Mientras avanza la historia nacional en el documental, las interrupciones para comerciales amplían la diégesis del filme, ofreciendo un vistazo parcial a cómo se entienden los restaurantes, automóviles, detergentes, aseguradoras, hospitales y entretenimiento en ese 2004. Estos comerciales son muy variados en contenido, pero también en forma: los hay con testimonios de beneficiados por el producto, con actores interpretando papeles, animaciones o simplemente música sobre imágenes corriendo. Algunos destacan por ser estrategias intertextuales que llevan a recordar programas de televisión. Otros son una muestra de cómo las múltiples instituciones de la vida social han sido trastocadas por la idea de que los negros son propiedad y no personas: se anuncia una escuela que ofrece certificaciones para tratar con pacientes negros y combatir la extraña enfermedad que les afecta (la de querer escapar de sus casas)³.

Uno de los comerciales en el que vale la pena detenerse es el de un programa de televisión, *Runaway*. Solo hay música y una serie de tomas de episodios de ese programa, en el que hombres, mujeres y niños negros son atrapados por el CBI (Confederate Bureau of Investigation), mientras una ominosa canción suena: es "Bad Boys", de Inner Circle, pero en vez de la famosa melodía reggae, la ha sustituido música hillbilly. El hecho de que esas imágenes (gente negra viviendo en pobreza, siendo violentamente acosada y arrestada por la policía confederada) bien podrían ser las imágenes de cualquier noticiario de EUA es lo que debería alarmar y mostrar la violencia del estado de las cosas, en las que los estados del norte "ganaron". Puede pensarse, entonces, que la Historia que cuenta la película no parece ser tan distinta a la Historia fuera de la película.

Cuando mataron a George Bush

Una voz árabe femenina está narrando lo deprimida y preocupada que se sintió cuando vio en vivo el ataque del 9/11. Nos cuenta que, si tuviera frente a ella a los perpetradores del ataque, les preguntaría si pensaron en las consecuencias de sus actos. Esta es la primera secuencia de *Death of a President* (Range, 2006).

La película está dividida en tres partes. La primera sección inicia con el día en que Bush asistió a Chicago a una reunión con el Club de Economistas, donde dio una charla sobre la política económica de su gobierno. En ella se habla de las guerras que EUA está librando, que son necesarias para garantizar la paz en el país, y de las que se saldrá victorioso. La decisión de hablar sobre guerra en un espacio sobre

³ Al final del documental se nos presentan las inspiraciones de los comerciales que vimos: productos, políticas, servicios e idiosincrasias racistas que sirvieron como calcas de lo que en la película nos parecían exageraciones.

economía no es insospechada o sorprendente: Bush habló sobre economía a través de la guerra.

Previo a su llegada al lugar de la conferencia, un enorme grupo de manifestantes abarrota las calles por las que pasará la comparsa presidencial. Se intercalan entrevistas con asesores de seguridad, una redactora de discursos de Bush, agentes del FBI y periodistas, además de grabaciones de la propia manifestación. Mientras que los primeros son grabados y tienen espacio para dar su punto de vista con tranquilidad y en silencio, de la protesta solo se desprende caos y enojo, narrados a través de cámaras errantes que reenfochan constantemente a los manifestantes.

A las cámaras estáticas de entrevistados y las errantes de la manifestación, se van sumando sutilmente las cámaras de vigilancia, como cuando el presidente sale del recinto a saludar gente antes de subirse a su auto, y es ahí donde recibe dos disparos. Esto es narrado con imágenes del propio Bush extradiegético saliendo de una conferencia y saludando gente (material de archivo sacado de contexto para el filme), y con actores interpretando a elementos de seguridad y a Bush cuando recibe los balazos (material de archivo creado para el filme). El mandatario termina en el hospital y no sobrevive a la cirugía. Aquí termina la primera parte del filme.

Se suman ahora las voces de forenses que van dando detalles que nos hacen cuestionar la imparcialidad de la recolección de evidencia y el posterior juicio. Se logra identificar el edificio desde el que se disparó y, al pedir la lista de trabajadores, el agente del FBI confiesa que, si bien comenzaron con los apellidos árabes, esto no es racismo sino el modo "lógico" de proceder.

Destaca aquí, sin embargo, que la mujer árabe que apareció al principio, y que ahora es identificada por lo que dice como la esposa del principal sospechoso, no tenga ninguna cinta identificadora para saber su nombre. Mientras que los hombres y mujeres norteamericanos tienen nombre, apellido y función dentro de los hechos (agente del FBI, asesora presidencial, sospechoso, manifestante), esta mujer no tiene nombre ni identificador. Es una *paria* dentro del documental, y lejos de poner esto al documental como discriminador hacia ella, puede ser leído como indicativo de la propia sociedad: efectivamente, es una *paria* dentro de esta sociedad.

Finalmente, el juicio contra el único sospechoso, Jail Zikri, transcurre con velocidad, y para sorpresa de nadie, es hallado culpable y sin derecho a apelaciones. Termina aquí la segunda parte del filme.

Regresamos a uno de los primeros sospechosos, Casey Claybon, un afroamericano veterano de guerra, drogadicto, desempleado y saliendo de un divorcio, que fue detenido arbitrariamente por la policía horas después del asesinato por estar cerca de la zona del crimen. Conocemos a su madre, Marianne, quien narra que, junto con su esposo Aloysius y dos hijos, David y Casey, formaban una familia orgullosa de dedicarse al ejército. Todo era orgullo nacional hasta que el mayor de los hijos murió en combate, y la familia no pudo recuperarse de la tragedia. Mientras el hermano inició una espiral de descenso a las drogas, el trauma para el padre fue tan insoportable que huyó de casa. Su cadáver fue hallado al día siguiente del magnicidio: se pegó un disparo en la cabeza al interior de su auto. Una nota de suicidio dirigida a su esposa e hijo dice que se ha dado cuenta de que todo lo que

creía sobre el honor de morir por su patria resultó una mentira, que Bush asesinó a su hijo, y que no lo perdonará por ello.

En esta devastadora historia queda nuevamente clara la distinción entre violencia objetiva y violencia subjetiva (en los términos de Žižek, 2008). Mientras que una bomba mató a David —un acto de violencia subjetiva contra un sujeto específico—, las políticas de terrorismo militar de EUA crearon las condiciones para la situación desesperada en Medio Oriente que puso a David en ese riesgo en primer lugar —la violencia objetiva que creó las condiciones de la violencia subjetiva—. Aloysius cree que matar al árabe que puso la bomba no es suficiente, y que hay que matar al que puso a su hijo junto a esa bomba, George Bush.

Esta podría ser la lección final, pero la cinta es más inteligente. No es aquí donde termina, sino en la firma de extensiones al Acta Patriótica, así como en el aumento en la actividad militar en Medio Oriente. Se demuestra que asesinar a George Bush no es, en ningún momento, detener el estado de las cosas, pues él es solo una manifestación de la maquinaria de guerra: Bush es prescindible, reemplazable por el siguiente presidente, solo hay que irnos a revisar *nuestra* Historia, y ver que EUA no se ha tomado descanso en ninguna administración para la guerra, por más Premios Nobel de la Paz reciban sus presidentes.

Varios personajes viven acosados por el fantasma de cambiar lo que pasó, de que se debió tomar una decisión diferente en un momento clave, que siempre hubo un mal presentimiento que se estaba ignorando, que se debió de haber pensado antes de actuar, que lo que parecía un estado normal de las cosas ocultaba una violencia a punto de estallar: muchas otras versiones de la Historia que, impotentes, acosan a *la* Historia del filme.

Cuando las mujeres dominaron la Tierra

Un hombre va dejando semillas en un huerto casero, las únicas que puede dejar. Nos dice que nunca se sintió particularmente especial a pesar de saber que lo es. Es Andrew, un trabajador doméstico en una casa habitada por él, dos mujeres y las hijas de estas. No solo es el único hombre de la casa, sino que, con sus 37 años, es uno de los hombres más jóvenes de la Tierra. Aquí aparece el título del filme: *No Men Beyond this Point* (Sawers, 2015).

Un cura, que habla italiano, empieza a narrar la historia. Su voz está doblada en inglés por una mujer. La extrañeza de esta decisión será justificada en breve. Nos cuenta que trabajaba en una oficina del Vaticano dedicada a investigar hechos sorprendentes que pudieran ser considerados milagros. Aunque solían cada año registrarse tres o cuatro casos de embarazos de mujeres vírgenes con pocas pistas para considerarse ciertos, en 1953 se registraron sesenta y siete casos. En esta diégesis, por una razón desconocida en su momento, las mujeres de todo el mundo comenzaron a tener embarazos espontáneos (sin haber tenido sexo con un hombre), y todos los productos de esos embarazos eran mujeres.

No Men Beyond this Point es una película compleja, tanto por sus variadas líneas argumentales como por su abanico de recursos expresivos del documental. Por un lado está la historia de Andrew, su labor como empleado doméstico y la relación amorosa que empieza a sostener con Iris (una de las matriarcas del hogar); también está la historia de una de las primeras mujeres que tuvieron embarazos espontáneos (su historia es una especie de metáfora que condensa una generación); luego está la historia mundial del siglo XX con las enormes transformaciones geopolíticas que este brutal cambio en la naturaleza produjo (narrados para una espectadora de ese 2015). También hay vistas a la labor de otros empleados domésticos, el impacto en el arte y la cultura pop, la historia de una monja embarazada, la nueva concepción de la religión, los campamentos de hombres, etcétera. Para narrar estos argumentos, se hace un despliegue de numerosos recursos: hay una cámara observacional siguiendo a Andrew y su vida en la casa, entrevistas explícitas a los sujetos del documental y a expertas (historiadoras y un biólogo), dramatizaciones (la historia de la hermana Isabela y de una de las primeras mujeres con embarazos espontáneos), animaciones (espermatozoides penetrando un óvulo, cromosomas generando descendencia, una escena de un filme de animación que habita en esta diégesis), y material de archivo creado para el filme y descontextualizado (tanto fotos como videos y notas en periódicos).

El material de archivo ofrece una oportunidad para releer el pasado: cuando la historiadora explica que, en el mundo pasado, dominado por hombres, era difícil el camino para las mujeres en el desarrollo de la vida pública, aquí no es necesario fabricar material de archivo, ni manipular o descontextualizar el existente: el material de archivo genuino de jefes de estado y su gabinete, todos ellos hombres, son el triste recordatorio de la exclusión de la mujer de esta vida pública.

Esta relectura del pasado que permite la premisa del documental es usada para una reescritura también. Cuando la primera mujer presidente de EUA es elegida a finales de los sesenta, este importante hecho se manifiesta haciendo guiño al material previo: mientras que unas décadas atrás un reportero entrevistaba a un senador que calificaba a las mujeres de histéricas, ahora una reportera entrevista a una senadora sobre los profundos cambios de los últimos lustros.

Los gobiernos de mujeres de todo el mundo empiezan a hacer grandes intervenciones en la administración pública, desapareciendo los ejércitos, reformando la educación y aboliendo las religiones —pero sustituyéndolas por espacios New Age de meditación y yoga para alabar a la Naturaleza—. Finalmente, desaparecen los gobiernos nacionales, para fundarse un solo Consejo de Gobierno Mundial que, a principios de los ochenta, empieza a meter a los hombres en campos de retiro, lejos de las ciudades, para que pasen sus últimos días antes de morir.

Este Consejo⁴ pretende acabar con las peligrosas ideas de mujeres emparentándose con hombres, a través de la prohibición de todo contacto sexual. Así, las políticas de este gobierno mundial alcanzan el paroxismo de tropezar con las mismas piedras del pasado, controlando el comportamiento sexual de las mujeres,

4 Que bien vale la pena mencionar, es liderado por una mujer blanca y caucásica que habla inglés.

justificándose en simplemente estar cumpliendo lo que ya está “destinado” por la Naturaleza. Las mujeres del Consejo de Gobierno Mundial cometen el mismo error de los extintos gobiernos nacionales liderados todos por hombres: creer que se está cumpliendo un Plan Divino, que existen fuerzas más allá de nuestra voluntad para las que estamos sujetos, que la Naturaleza “impone condiciones” que no se pueden ni deben cuestionar.

Estas políticas represivas mutan el discurso de la religión en una especie de celebración de lo que “dicta” la Naturaleza: se supone que ha sido esta la que creó esta situación en primer lugar, así que, según la lógica del Consejo de Gobierno, respetar y reforzar este camino es “lo lógico”. En centros muy parecidos a iglesias, pero donde las bancas han sido reemplazadas por mantas para hacer yoga, se practica una religión monoteísta disfrazada de una fe en el orden “natural” de las cosas, en “conectar con los ciclos secretos de las fuerzas naturales”.

Se cae así en la misma lógica que excluía a las mujeres de la vida pública, asumiendo una especie de naturaleza “pura”, previa a la existencia humana. En tanto se es humano, invariablemente se trastoca lo “natural” que la Naturaleza pueda tener, así que no existe un Plan Divino, la voluntad de algo más “grande” que nosotras o nosotros, no hay un “Destino que cumplir”. Lo que podemos calificar como humano es precisamente esa separación, e incluso una imposición, sobre las condiciones dadas “naturalmente”.

Conclusiones

Lo que los falsos documentales históricos aquí analizados señalan es un efecto de doblez que acorta una distancia entre dos puntos (como cuando doblamos una hoja de papel, y terminamos uniendo los límites que estaban separados):

1. La historia de BabaKiueria es doblada con su escenificación para el reportaje periodístico, escenificación que es doblada nuevamente con su aparición en la televisión que está en el filme.
2. La historia de los Estados Confederados de América es doblada con la inclusión de su doble: hay una película dentro de C.S.A. que se llama C.S.A.
3. La historia del asesinato de Bush es doblada con la separación entre el auto del presidente y los manifestantes, con la separación de la lógica que juzga al inmigrante terrorista y celebra a los héroes nacionales, con la distinción entre el militar patriótico y el loco militante en función de a quién dispara.
4. La historia de las mujeres narrada por mujeres se dobla a través de su contraposición a la historia de los hombres narrada por los hombres: a pesar de existir simultáneamente, una de las dos partes es la que da cuenta de la otra silenciada, tanto dentro de esa diégesis como en nuestro mundo.

Estos dobleces nos permiten ilustrar dos estrategias de representación de dos partes: por un lado, el doble ominoso, donde *algo es extraño y familiar a la vez*: la historia extraña de BabaKiueria es ominosamente similar a la de Australia (y así, a

la del colonialismo), la historia extraña de los ECA es ominosamente similar a la de EUA (y así, a la del imperialismo).

Por otro lado, la disparidad de paralaje, donde dos partes que existen simultáneamente no están en una relación complementaria o suplementaria, sino que *la naturaleza de su diferencia* no puede enunciarse objetivamente, ya que solo *es visible al interior de una de las dos partes*: la relación entre los inmigrantes de un país y la violencia del Estado solo puede ser narrada desde el segundo, la relación entre los sexos solo puede ser narrada desde cómo la relación es inscrita para una de las partes.

Es decir, el asunto aquí es la imposibilidad de hallar un campo común y objetivo a partir del cual se escriba la diferencia, o una frontera que claramente limite lo que es cierto de lo que es fantasía. Y frente a esta imposibilidad se encuentra la apuesta ética, entendiéndola como una toma de postura frente a la imposibilidad de una resolución: tener ética es apostar por una postura sin importar las consecuencias.

Por ello, la ética no mantiene una relación ingenua con la verdad. Uno no puede tener una ética tras conocer la verdad, sino que la verdad se materializa como tal continuamente, en tanto uno tiene ya una postura ética frente a ella, en tanto uno se enuncia como un sujeto ético. Precisamente en términos de la historia, el poder y la verdad filosófica, Foucault (2000) lo expresaba en esos términos:

En la lucha general de la que habla, quien habla, quien dice la verdad, quien cuenta la historia, quien recupera la memoria y conjura los olvidos, pues bien, ése está forzosamente de un lado o del otro: está en la batalla, tiene adversarios, trabaja por una victoria determinada. (...) Sólo apunta a la totalidad al entreverla, atravesarla, penetrarla con su propio punto de vista. Vale decir que la verdad es una verdad que no puede desplegarse más que a partir de su posición de combate, a partir de la victoria buscada, en cierto modo en el límite de la supervivencia misma del sujeto que habla (p. 57).

En tanto un discurso sobre la verdad, el cine documental tiene la habilidad de imponer unas condiciones que, como se mencionó al principio del texto, no son tanto ontológicas como pragmáticas. Es decir, se pasa de la pregunta *¿es esto verdad?* a la pregunta *¿qué efectos tiene que esto sea considerado como verdad?* La verdad pone al sujeto frente a un dilema irreconciliable: debe tomar partido por enunciar la verdad, ya que esta *no puede desplegarse más que a partir de su posición de combate*.

Así, se ofrecen dos posibilidades respecto a la ética de un documental para con la verdad. Por un lado, *la multiplicación de las verdades*, es decir, la posibilidad de dar "otra versión de la historia", mostrar "el otro lado de las cosas", de modo que diferentes versiones convivan entre sí, ofreciéndole a los sujetos distintos puntos de anclaje de su subjetividad. Como bien sabemos, esta es una tarea algo histórica, pues nunca podrá ser completada: siempre faltará un resquicio más, una partición más de cualquier subjetividad que, al no estar contemplada, se convertirá en la víctima del sistema de nominación del mundo. Esta es la política que informa ciertos activismos de la Particularidad, que quieren alzar su voz entre las voces para sumar una más en el entramado discursivo.

Por otro lado, se encuentra *la afirmación de la verdad*. Esta no se contenta con una simple sumatoria de otra verdad, sino que propone la reescritura de *la verdad*. No es la posición de mostrar “otra versión de la historia”, sino de señalar que esta es “la verdadera historia”. En un mundo que rehúye a las afirmaciones categóricas porque tienen apariencia de totalitarismo, aún vale la pena seguir apostando por la política del Universal Singular: a pesar de estar enclavada en una Singularidad, es posible leer la Universalidad desde ella, lo cual no sería posible desde la Particularidad. Es la parte sin parte, en tanto que no corresponde a un resquicio, sino que es el residuo que permite la constitución de la Universalidad. La posición ética del documental es la de asumir las consecuencias de *su afirmación de la verdad*, no la de simplemente presentar *una posición más* de la verdad sin tomar partido ante ella.

Este conflicto entre la multiplicación de verdades y la afirmación de la verdad nos permite leer de modo distinto las maneras en las que hallamos relatos sobre quienes sufren violencia, hoy o en el pasado histórico. Por poner un último ejemplo histórico, en el caso de México, es sorprendente lo muy poco conocida, relativamente hablando, que es la Guerra de Castas, un conflicto armado de más de medio siglo de duración en el que indígenas mayas se sublevaron y violentamente tomaron ciudades en la Península de Yucatán, asesinando a terratenientes blancos (españoles y criollos). La posición oficialista no es cínicamente racista o etnofóbica, sino que procura silenciar la ofensiva que la población maya montó por décadas, pues demostraría que son un pueblo con capacidad de contraponerse a su opresor, de violentamente devolver una agresión. Esto supondría elevarlo del estatus actual de individuo indefenso vilmente maltratado por el español a ser un sujeto en el entramado simbólico, y eso es justo lo que el poder no se puede permitir si pretende mantener control sobre la población indígena.

En su famoso libro sobre este tema, Nelson Reed (1971) narra un peculiar asunto que exasperaba a los españoles cuando se dirigían a un indígena maya que tenían como esclavo, ya que este “tenía la exasperante costumbre de jamás dar una respuesta directa, sino añadiendo ‘quizá’ o ‘quién sabe’. Y no sabía decir que sí, decía que no con mucha facilidad, y que ‘bueno’ con una expresión que significaba ‘no está mal’” (p. 32).

Debe de resultarnos curioso que lo que exasperaba al colonizador es la introducción de una ambigüedad en el discurso. Si bien el esclavo terminaba haciendo lo que se le decía, esto no parecía ser suficiente: se requería que no solo hiciera el trabajo de esclavo, sino que además aceptara esa posición. Quizá entonces romper el sometimiento no inicia con un alza de “otra historia”, e incluso antes de una afirmación de “la verdadera historia”: quizá deba iniciar con la incertidumbre en el enunciado.

Y es aquí donde se vislumbra un camino político del falso documental: la introducción de la incertidumbre en el entramado del saber documental, ya no solo al simplemente conjeturar una verdad (como en el documental en tiempo condicional), sino al afirmar de manera radical (como en el falso documental histórico) la verdad.

Bibliografía

- Aguilar, S. (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), pp. 177-195. Recuperado el 2021, 1 de octubre de <https://n9.cl/1vp7>.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (Eds.) (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France. 1975-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (1987). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1992). *Libro 17. El reverso del psicoanálisis. 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, C. (1996). Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches. En D. Bordwell y N. Carroll (Eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (pp. 307-324). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Plantinga, C. (2010). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- Reed, N. (1971). *La Guerra de Castas de Yucatán*. México: Ediciones Era.
- Ward, P. (2006). The Future of Documentary? 'Conditional Tense' Documentary and the Historical Record. En G. Rhodes y J. Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 270-283). Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub.
- Žižek, S. (2008). *Violence*. Nueva York: Picador.

Filmografía

- Featherstone, D. (Dir.) (1986). *Babakiueria* [cortometraje]. Australia: ABC TV.
- Hense, J. y Rehr, D. (Dir.) (2009). *Life After People* [serie de televisión]. Estados Unidos: Flight 33 Productions.
- Range, G. (Dir.) (2006). *Death of a President* [largometraje]. Reino Unido: Borough Films, Channel 4 Television Corporation.

Sawers, M. (Dir.) (2015). *No Men Beyond this Point*. [largometraje]. Canadá: Mark Sawers Productions, Radius Squared Mdia Group.

Willmott, K. (Dir.) (2004). *CSA, Confederate States of America* [largometraje]. EUA: Hodcarrier Films.

Sergio J. Aguilar Alcalá

Maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son la teoría y análisis de cine, la teoría de la comunicación y el psicoanálisis. Forma parte del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico, del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico y del Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis. Su obra académica puede consultarse en <https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá> y en https://www.researchgate.net/profile/Sergio_Aguilar_Alcala.

Contacto: sergio.aguilaralcala@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Aguilar Alcalá, S. J. (2021). La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35778>.



Políticas culturales, de la memoria y producción audiovisual a inicios del siglo XXI en Argentina. Una aproximación desde lo nacional al caso de Santa Fe

Cultural policies, about memory and audiovisual production at the beginnings of the XXI century in Argentina. An approximation from the national to Santa Fe's case

Mariné Nicola

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias
Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales
Santa Fe, Argentina
marinenicola@yahoo.com.ar

Cecilia Carril

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias
Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales
Santa Fe, Argentina
carrilceci@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/mf20cuqpt>

Resumen

Este trabajo indaga el desarrollo de políticas culturales y su relación con la producción cinematográfica en Argentina en las dos primeras décadas del siglo XXI, considerando en particular el caso de la provincia de Santa Fe. Se definen puntos de encuentro entre las políticas culturales y de memoria en conexión con la producción audiovisual.

Se analiza el rol del Estado como actor que interviene, crea y fomenta la concreción y desarrollo de políticas culturales, así

Palabras Claves

Audiovisual,
documental,
política cultural,
memoria.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 30/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

como su implicación en la producción, difusión y circulación de materiales audiovisuales que realizan una relectura del pasado reciente, interviniendo en el complejo proceso de rescatar las memorias. Al mismo tiempo, indaga en la dinámica del campo de producción cinematográfica y audiovisual, así como en las implicancias de las políticas culturales en la realización audiovisual.

Abstract

Key Words

Audiovisual,
documentary,
cultural policy,
memory.

This work inquires into the development of cultural policies and its relationship with the film production in Argentina in the first two decades of the XXI century, considering in particular the case of the province of Santa Fe. Meeting points between cultural and memory policies are defined in connection with audiovisual production.

It's analyzed the role of the State as an intervening actor, creates and encourages the concretion and development of cultural policies, as well as their involvement in the production, dissemination and circulation of audiovisual materials that perform a reread of the recent past, intervening in the complex process of rescuing memories. At the same time, investigates the dynamics of the field of film and audiovisual production, as well as the implications of the cultural policies in the audiovisual realization.

Introducción

Este trabajo indaga el desarrollo de políticas culturales y su relación con la producción cinematográfica en Argentina en las dos primeras décadas del siglo XXI, considerando en particular el caso de la provincia de Santa Fe. Se definen puntos de encuentro entre las políticas culturales y de memoria en conexión con la producción audiovisual.

Se analiza el rol del Estado como actor que interviene, crea y fomenta la concreción y desarrollo de políticas culturales, así como su implicación en la producción, difusión y circulación de materiales audiovisuales que realizan una relectura del pasado reciente, interviniendo en el complejo proceso de rescatar las memorias. A lo largo del tiempo, los distintos actores sociales luchan por afirmar la legitimidad de su verdad del pasado y en esa lucha los agentes estatales tienen un peso significativo. Frente a la memoria construida desde la esfera oficial, se producen múltiples narrativas alternativas que circulan, se enfrentan, disputan espacio de sentido y significación a partir del desarrollo de memorias fragmentadas, dispersas, en torno a la configuración y multiplicación de memorias particulares (Candau, 1998). En momentos de apertura política estos relatos son incorporados a la esfera pública que se habilita, confluyen con la pretensión de mostrar “la verdad” y se unifican con la demanda de justicia (Jelin, 2002).

Al mismo tiempo, en el texto se indaga sobre la dinámica del campo de producción cinematográfica y las implicancias de las políticas culturales en la realización audiovisual. Tal como lo expresa Rubens Bayardo (2008), la UNESCO ha entendido a las políticas culturales como un conjunto de operaciones, principios, prácticas y procedimientos de gestión administrativa y presupuestaria, que sirven como base para la acción cultural de un gobierno. Esto supone la existencia de un espacio especializado de acción cultural, la creación de infraestructuras, el establecimiento de normativas y medios de financiamiento y la planificación de programas y actividades. Es decir que no se trata de acciones aisladas ni a corto plazo, sino de intervenciones estratégicas sometidas a monitoreo, evaluación y seguimiento, lo que permite redefinir las metas y modificar los cursos de acción en el marco de políticas de Estado.

En la interacción entre la esfera gubernamental y las demandas de grupos relacionados a la producción audiovisual, tanto a nivel nacional como provincial, se llevan adelante diversas acciones en función de lograr un reconocimiento y fomento de la actividad por parte de la esfera estatal. Las estrategias de promoción y subvención del cine y el audiovisual implementadas desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a partir de 2004, crean condiciones favorables para la producción y circulación de discursos fílmicos que revisitan el pasado reciente¹.

1 Desde la Historia cuando utilizamos la expresión “pasado reciente argentino”, es para dar cuenta del periodo de tiempo transcurrido entre los años 1976-1983, más concretamente, a lo acontecido durante la última dictadura cívico-militar en Argentina cuando las Fuerzas Armadas toman el poder por la fuerza y llevan adelante un plan sistemático de desaparición forzada de personas basado en las detenciones ilegales, las torturas, las vejaciones, la

Políticas de la memoria en el ámbito nacional a principios del 2000

La conjunción de ciertas políticas públicas sostenidas a lo largo del período abordado desde las instancias gubernamentales de orden nacional crean condiciones para la producción y circulación de discursos filmicos sobre el pasado reciente: las políticas de memoria, en diálogo con las políticas de fomento a la producción documental.

Cuando utilizamos la categoría políticas de la memoria nos referimos a la toma de decisiones del poder político y los gobernantes con respecto a temas relacionados a cuestiones del pasado, tarea que no carece de conflictos sobre todo considerando que la construcción de la memoria no es ajena a intereses y clivajes donde entra en debate qué es digno de ser recordado, quiénes se arrogan el derecho y son dignos de recordar, qué visión se impone en el juego memoria/olvido del pasado reciente. Según lo plantea Jon Elster (2006) estas políticas conjugan una serie de decisiones legislativas, administrativas y judiciales. Una política pública representa el intento por definir problemas y articular respuestas que pueden consistir en actuar o no hacer nada, para lo cual el análisis de las políticas exige la comprensión de factores de tipo histórico, social, económico, cultural, legal, pero especialmente, institucional. Por lo tanto, una política hacia el pasado debe contar con la gestión gubernamental sobre el manejo de las memorias en conflicto en el seno de la sociedad a través de la implementación de medidas políticas, económicas, jurídicas, sociales y culturales; la toma de decisiones tiene que funcionar en estos múltiples niveles y debe implicar la participación de diversos agentes y actores sociales.

En sociedades como las nuestras donde la implantación de un Estado burocrático autoritario (O'Donnell, 1982) ha diezmando y marcado profundamente a la sociedad, el consenso y aceptación de políticas en torno al pasado reciente es sumamente complejo; estas políticas deben conllevar cierta reparación a las víctimas para lograr una coexistencia pacífica en una sociedad zanjada por las consecuencias del terror estatal en la que, además de existir un discurso oficial sobre ese pasado, puedan convivir otras memorias sin producir un peligro a la estabilidad institucional. Por lo tanto, estas políticas deben de ser garantistas para proteger un derecho, estimular su ejercicio y buscar consolidar el sistema democrático.

Como bien lo define Solís Delgadillo (2011) las políticas de la memoria son, de esta manera, un conjunto de medidas políticas instrumentadas desde el Estado tendientes a interpretar el pasado y reparar a sus víctimas. Sin embargo, lo que está en juego en las políticas de la memoria no es el pasado sino el presente, y la capacidad que se tenga para integrar a ambos en el aquí y ahora como realidad de la que sea posible hablar.

apropiación de niños, y/o la muerte de todos aquellos individuos que se consideraban un obstáculo al modelo económico y político que se quería implantar. Estas acciones se califican como terrorismo de Estado ya que se corroboró la existencia, planificación y desarrollo de un plan sistemático para desaparecer y eliminar a toda persona que se considerase como opositor a las políticas impuestas.

Siguiendo el planteo de este autor es que sostenemos que las políticas de la memoria vinculadas a los problemas irresueltos del pasado de aquellos países donde se implantó el terrorismo de Estado en etapas recientes de la historia, se pueden dividir en tres tipos: simbólicas, son todas aquellas medidas destinadas a resarcir la memoria de las víctimas y la de sus familias, aunque van dirigidas al conjunto de la sociedad a través de recordatorios en el espacio público que se traducen en monumentos, plazas, nombres de calles, museos y todas aquellas expresiones que mediante el arte y la cultura se enlazan para mantener viva la memoria colectiva, pero también a través de la difusión educativa de los derechos humanos; de reparación, son medidas reservadas para indemnizar a las víctimas directas y a sus familiares, hasta cierto grado de afinidad, y se pueden subdividir en dos categorías: económicas (retribución a través de transferencias económicas directas) o prestacionales (compensación por medio de la exención de pago de determinados servicios públicos y creación de programas específicos para su beneficio); y por último, las políticas de justicia, son aquellas que están encaminadas a establecer la verdad de los hechos y a crear las condiciones propicias para juzgar y castigar bajo un debido proceso a los responsables de cometer crímenes políticos o de lesa humanidad bajo el auspicio de un régimen autoritario.

Tras la crisis socioeconómica en Argentina de 2001-2002, las políticas vinculadas a derechos humanos tienen un período de auge a partir de 2003. Estas políticas de memoria tienen su puntapié inicial en la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto final (Ley N° 25779/03), que permite reiniciar los juicios por violaciones a los derechos humanos en el marco del derecho penal. Cabe mencionar algunas particularidades del proceso de enjuiciamiento abierto por esta ley que da cuenta del posicionamiento legitimado por el gobierno nacional en relación a los hechos acontecidos en la última dictadura cívico-militar (Rauschenberg, 2013). No son habilitados para juicio los líderes de las organizaciones civiles armadas: sus acciones son consideradas “crímenes policiales” y por lo tanto prescriben con el correr del tiempo. A su vez, abarca no solo a militares y agentes de seguridad — como sucedió en el Juicio a las Juntas Militares de los años ochenta—, sino también a civiles que participaron y colaboraron con los militares. También se contempla, por primera vez, la violencia sexual ejercida sobre los secuestrados, y especialmente sobre las mujeres, considerada modo de tortura por la sistematicidad con que se efectuó. En tanto, las causas judiciales son agrupadas en función de los centros clandestinos de detención, constituyendo un único juicio público centralizado, en donde por primera vez se contempla la centralidad del testigo para probar los actos criminales.

Durante el gobierno de Néstor Kirchner se observa una preponderancia de las políticas simbólicas que están asociadas a fechas de la memoria (recordatorios en el espacio público, actividades y eventos vinculados a los derechos humanos en el ámbito educativo). A partir de la anulación de las denominadas “leyes exculpatorias o de impunidad”², comienzan a visualizarse medidas de justicia que

2 Las denominadas “leyes exculpatorias o de impunidad” son: la Ley N° 23492 de Punto Final (1986), la Ley N° 23521 de Obediencia Debida (1987) y los indultos. Se trata de una serie de decretos sancionados en octubre de 1989 y diciembre de 1990, por el entonces presidente de Argentina, Carlos Saúl Menem, que conmutaron penas a civiles y militares

tienen continuidad e incluso se refuerzan bajo el mandato de la presidenta Cristina Fernández.

Al conmemorarse los treinta años del golpe de Estado en 2006, la memoria respecto a la dictadura ya había adquirido una notoria visibilidad y contaba con consenso de una buena parte de la sociedad argentina, convertida en un emblema distintivo del gobierno kirchnerista; se había construido a nivel discursivo una línea de continuidad entre la generación militante de los setenta y la figura y las políticas de Kirchner. En 2006 el día del golpe de Estado se convirtió en feriado nacional inamovible por Ley N° 26085, aunque ya estaba vigente desde 2002 como conmemoración el “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” (Ley N° 25633). Un hecho significativo en esta ocasión fue la reedición del *Nunca Más* (1984), con la añadidura de un prólogo redactado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación donde se critica la posición adoptada al publicarse el libro en 1984, considerándola afín a la teoría de los dos demonios.

En función de este contexto podemos sostener que se abre un período de institucionalización de la memoria (Traverzo, 2008): las reivindicaciones históricas de los Organismos de Derechos Humanos se convierten en política de Estado. El Estado nacional se propone encuadrar jurídicamente el pasado reciente, particularmente lo referido a la última dictadura cívico-militar a través de ciertas políticas orientadas a establecer rememoraciones y símbolos, promoviendo acciones en la línea de educación y memoria.

El posicionamiento político legitimado por el gobierno nacional y reconocido jurídica y legalmente en relación a los hechos acontecidos en la última dictadura cívico-militar, encuentra su correlato en ciertas acciones en el campo de la cultura, fundamentalmente en la demarcación, apropiación y creación de sitios de la memoria, así como en los debates que se propician y en los contenidos que se impulsan a través de capacitaciones docentes y trayectorias de formación.

Un hecho que a nivel simbólico representa un punto de inflexión es la conversión del predio donde, en los años setenta, funcionó la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) —uno de los principales centros clandestinos de detención—, en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, destinado a realizar actividades y talleres para público en general y visitas de instituciones educativas. Es efectivamente un lugar de memoria en el sentido planteado por Pierre Nora (1984-1993), un espacio donde cristaliza y se materializa la intención de construir memoria respecto al pasado reciente. El Estado asume la responsabilidad de proteger los vestigios y la infraestructura que dan cuenta del plan sistemático de terrorismo de Estado, creando condiciones para configurar ese espacio como escenario para la conmemoración. Esta acción debe ser entendida como una política patrimonial que va de la mano de la institucionalización de la memoria: desde el gobierno nacional se plantea la necesidad de erigir instituciones que conserven y protejan, pongan en valor y administren el patrimonio, y en esto hay una clara intencionalidad de resignificar el pasado reciente.

que cometieron delitos durante la dictadura, incluyendo a los miembros de las juntas militares condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

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

Desde la recuperación de la democracia a nuestros días las políticas de la memoria han tenido diferentes formas y ritmos dispares según las regiones del país y los gobernantes de turno³. En tal sentido, consideramos que el caso de la provincia de Santa Fe en relación a las políticas culturales y de la memoria en torno al pasado reciente de los argentinos es interesante de trabajar a partir de diversas disposiciones, leyes y decisiones gubernamentales.

Por un lado, desde el año 2003, tras la declaración de nulidad de “las leyes exculpatorias o de impunidad” se reabren —al igual que en todo el país— las causas por delitos de lesa humanidad en la provincia y se tramitan de forma constante y sostenida los Juicios por la Verdad y la Justicia. A partir del 2009 han tenido sentencia firme varias causas por delitos de lesa humanidad en la provincia; al mismo tiempo, el gobierno provincial ha instrumentado una serie de políticas públicas destinadas a acompañar a la justicia a través del Programa de Protección y Acompañamiento de Testigos y Querellantes (2008)⁴, así como ha preservado y recuperado espacios como sitios de la memoria donde funcionaron centros clandestinos de detención, tal es el caso del edificio donde operaba el ex Servicio de Informaciones de Santa Fe (ciudad de Rosario). En ese lugar durante la última dictadura cívico militar funcionó uno de los centros clandestinos de detención más grandes de la provincia (2004)⁵, y hoy funciona el Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad (2015)⁶. Asimismo, a partir del 2013 se han identificado múltiples centros clandestinos de detención en todo el territorio provincial, ya sea edificios que pertenecían a la Policía Federal, la Policía Provincial y edificaciones y dependencias del ejército

3 Ello es casi una obviedad ya que no podemos considerar al Estado como un actor corporativo o burocrático uniforme; debemos considerarlo como un campo de pujas específicas que buscan imponer proyectos e intereses disímiles, representando relaciones de fuerzas dispares. Ante ello no hay un consenso en torno a las políticas de la memoria sobre el pasado reciente, sino que nos encontramos con diversas formas de intervención tanto del ámbito nacional como provincial.

4 El programa creado por Decreto Provincial N° 1927/2008 brinda acompañamiento, contención y asistencia jurídica, médica y psicológica, así como protección física a testigos, querellantes y a sus abogados patrocinantes en los procesos penales de competencia federal vinculados a las graves violaciones a los derechos humanos cometidas por el terrorismo de Estado. Las medidas de protección podrán ser dirigidas o extendidas a familiares directos, a personas convivientes y a quienes por su relación inmediata así lo requieran. Consultar: <https://www.santafe.gov.ar/normativa/item.php?id=49135&cod=1cfb1855fc2644e59f9b193b91b30009>. Recuperado el 2021, 2 de octubre.

5 La provincia licitó obras para la recuperación del espacio en octubre del 2014. Se calcula que por ese lugar pasaron entre 1800 y 2000 personas detenidas ilegalmente en la región entre 1976 a 1979 en el marco del terrorismo de Estado. Ver *Comenzó la recuperación de un espacio de memoria* (2015).

6 El Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad es de consulta pública y está ubicado en el Espacio de Memoria ex CCD Servicio de Informaciones, en la Sede de Gobierno Rosario, en la esquina de San Lorenzo y Dorrego. Consultar: <https://www.santafe.gob.ar/aaajlh>. Recuperado el 2021, 2 de octubre.

(delegaciones, campos de entrenamiento, fábricas de armas, comisarías, jefaturas, cárceles), así como también, escuelas, bibliotecas, casas y estancias de personas particulares⁷.

Por otro lado, se realiza la creación del Archivo Provincial de la Memoria (APM, 2006)⁸, en el que se cuenta con dos fondos documentales: el del diario *El Litoral* (período comprendido entre los años 1946 y 1979 establecido por Resolución N° 0001/2013) y el de la Dirección de Informaciones de la Provincia de Santa Fe (DGI-Historia). Dentro de la órbita del APM también funciona la Biblioteca “Paco Urondo”, especializada en temas de Derechos Humanos y Memoria⁹.

En el marco de las políticas de memoria y de reparación, mediante Ley Provincial N° 13330, se otorga una pensión para madres de hijos que hayan sido asesinados o se encuentren en situación de desaparición forzada como víctimas del terrorismo de Estado¹⁰; también se da la aprobación de la ley provincial de pensión para presos políticos, gremiales o estudiantiles víctimas del terrorismo de Estado¹¹.

7 Para mayor información sobre los sitios de memoria en Santa Fe consultar: [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/196192/\(subtema\)/93806](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/196192/(subtema)/93806). Recuperado el 2021, 2 de octubre.

8 Creado por Decreto N° 2775/2006, cuenta con informaciones, testimonios y documentos sobre violaciones a los derechos humanos. Además de proteger los fondos documentales, uno de sus principales objetivos es aportar a los juicios por delitos de lesa humanidad para el esclarecimiento de los sucedido con personas detenidas/desaparecidas. A partir del Decreto N° 1507/2011 la información contenida en el fondo documental tiene el carácter de información disponible en forma permanente a la cual se puede acceder en el Archivo Provincial de la Memoria. Consultar: [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/228785/\(subtema\)/Archivo](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/228785/(subtema)/Archivo). Recuperado el 2021, 2 de octubre.

9 En diciembre del 2020 se encuentra documentación de la Policía de Santa Fe del período de la dictadura en una habitación cerrada de la Guardia de Infantería de Reforzada (GIR), que operó como centro clandestino de detención del terrorismo de Estado y hoy es la sede de la Unidad Regional I de La Capital. Estos documentos se suman a otros hallados anteriormente en una casa antigua en el centro de la ciudad de Santa Fe que el Ministerio de Seguridad había alquilado durante años. Se encontraron libros del Comando Radioeléctrico, cuadernos con anotaciones y carpetas que tienen una etiqueta que dice “allanamientos”. Toda esta documentación fue rescatada como documentos históricos y se trasladó a la sede del Archivo Provincial de la Memoria. Ver *Archivos que también son prueba* (2020).

10 Se establece una pensión (estipendio de monto en dinero) mensual no contributiva de carácter vitalicio para aquellas personas que acrediten ser madres de hijos o hijas que hayan sido asesinados/as o se encuentren en situación de desaparición forzada como víctimas del terrorismo de estado. Promulgada el 12 de diciembre de 2012. Consultar: [http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/\(subtema\)/93806](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/(subtema)/93806). Recuperado el 2021, 2 de octubre.

11 Se establece una pensión (estipendio de monto en dinero) mensual no contributiva de carácter vitalicio para aquellas personas que acrediten que durante el periodo comprendido entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983 se hayan encontrado privadas de su libertad por causas políticas, gremiales o estudiantiles, que hayan permanecido en prisiones legales o clandestinas de cualquier tipo —incluyendo los centros clandestinos de detención, tortura y/o exterminio—, o que hayan sido sometidas a la justicia penal federal o provincial, a tribunales militares, o a la disposición del poder ejecutivo nacional y/o

Con respecto a políticas de tinte simbólico, desde el año 2015 se implementa la colocación de baldosas por la memoria en distintos lugares y barrios de la ciudad de Santa Fe: se señalan lugares y sitios en homenaje a militantes secuestrados, detenidos, desaparecidos y asesinados por la última dictadura cívico-militar, como una iniciativa del Foro Contra la Impunidad y por la Justicia¹². En tanto, a fines del 2020, por resolución del Consejo Municipal de la ciudad de Rosario, se establece la creación del programa y el registro de “Baldosas por la Memoria”, a través del cual se dispone la confección e instalación de baldosas recordatorias, donde queden inscriptos los nombres de militantes detenidos, desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en dicha ciudad¹³.

En el marco de la ciudad de Santa Fe, desde el 2020, se propuso la rectificación de legajos de trabajadores municipales que fueron detenidos o desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar; por otro lado, ingresaron a planta permanente hijos de trabajadores y trabajadoras municipales cesanteados y desaparecidos¹⁴. En dicha oportunidad, el Intendente de la ciudad de Santa Fe (Emilio Jatón, del Frente Progresista Cívico y Social)¹⁵ entregó a los familiares las copias del Decreto N° 278, que en el artículo uno dispone la inscripción de la condición “detenido-desaparecido” en los legajos de estos trabajadores municipales¹⁶. A partir de esta iniciativa diversas instituciones y organismos públicos han comenzado con esta política de reparación de legajos de trabajadores detenidos desaparecidos.

Se mencionan estas iniciativas desarrolladas en el marco del Estado provincial a manera de ejemplos relacionados a diversas políticas destinadas a la búsqueda, reparación, memoria y justicia en torno al pasado reciente. Podemos constatar diferentes medidas relacionadas, según la clasificación realizada por Solís Delgado (2011), a políticas de la memoria de carácter simbólico (baldosas, señalamiento de centros clandestinos de detención, reparación de legajos), de reparación (tanto económicas como prestacionales, pensiones y subsidios) y de justicia (protección y acompañamiento a testigos, juicios y condenas).

Aquí también se produce una política patrimonial (Traverzo, 2008) que conlleva una institucionalización de la memoria a partir del reconocimiento del

condenadas por consejo de guerra. Promulgada el 21 de noviembre de 2012. Ley Provincial N° 13298/2012 y Decreto Provincial N° 0712/2013 que aprueba la reglamentación de la Ley N° 13298. Consultar: [http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/\(subtema\)/93806](http://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/114953/(subtema)/93806). Recuperado el 2021, 2 de octubre.

12 Ver *Baldosas por la memoria en distintos barrios* (2015).

13 Ver *Avanza el proyecto “Baldosas por la Memoria”* (2020).

14 Ver *Santa Fe: se rectificaron los legajos de trabajadores municipales detenidos o desaparecidos* (2020).

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

16 Ver *Día de los Derechos Humanos: el municipio local rectificó los legajos de trabajadores detenidos-desaparecidos* (2020).

terrorismo de Estado, acompañada de la recuperación y resignificación de edificios y espacios para la memoria y múltiples manifestaciones y acciones de carácter simbólico que se presentan en los ámbitos de la educación y la cultura a partir de campañas de información y difusión de las temáticas relacionadas a la última dictadura cívico-militar y a la creación de archivos y repositorios de documentación.

Políticas culturales para la industria cinematográfica argentina a principios del siglo XXI

Al referirnos a políticas culturales es inevitable que consideremos algunos autores que han aportado al debate en torno a qué y cómo considerar las políticas públicas en relación a la cultura. No podemos dejar de mencionar a García Canclini (1987), quien considera que debemos trabajar las políticas culturales contemplando la totalidad de las acciones desarrolladas por los grupos e instituciones que intervienen en el campo de la cultura:

Entendemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (p. 26).

Por su parte, Toby Miller y George Yúdice (2004) afirman que las políticas culturales se refieren a los apoyos institucionales que canalizan la creatividad estética y las formas de vida colectivas, siendo contenidas en instrucciones de carácter regulatorio y sistemático. Esto nos lleva a implicarnos e inmiscuirnos en el ámbito de las leyes, decretos y reglamentaciones. Los autores mencionados hasta aquí, coinciden en considerar que toda política cultural requiere de la intervención, de una u otra manera, del Estado y que conlleva una intencionalidad política con finalidades y objetivos precisos.

Las políticas públicas en materia de cine implementadas en la primera década del siglo XXI se han enfocado en el plano de la producción y los aspectos vinculados a la distribución y exhibición, han permanecido desatendidas por las legislaciones y medidas estatales (González, 2014; Kamin, 2011; Schmolter, 2009).

En el período analizado se encuentran en vigencia una serie de resoluciones y medidas orientadas a regular desde el Estado nacional la exhibición y duración de las películas argentinas en cartel. A través de la Resolución N° 2016/04, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2004) amplía el concepto de cuota de pantalla (la cantidad mínima de películas nacionales que deben exhibir obligatoriamente las empresas exhibidoras), establece una clasificación de películas argentinas según la cantidad de copias con que se estrenan y crea un circuito de exhibición alternativo garantizando, mediante acuerdos con las empresas exhibidoras, la permanencia mínima en dos semanas de aquellas películas que se estrenan con un número de copias reducido. La cadena de exhibición oficial, conocida como los Espacios INCAA, abarca prácticamente la totalidad del territorio argentino y busca garantizar la difusión de producciones cinematográficas

argentinas, incluidas las de estreno comercial, formato digital y cortometrajes. Esta medida ha contribuido a la expansión del sector cinematográfico, sobre todo para aquellas localidades que luego de la década del noventa habían quedado sin cines: el precio es accesible en comparación con el costo de las entradas en complejos multisalas y el público se beneficia con descuentos generados a partir de convenios entre el INCAA y diversos sindicatos, gremios y asociaciones.

No obstante, consideradas en el marco de la industria cinematográfica, estas medidas no han transformado el panorama general del mercado: las recaudaciones y niveles de convocatoria de estos espacios son exiguos en comparación con las otras ofertas de exhibición (Kamin, 2011). Por ello, son consideradas un buen punto de partida, pero solo eso: punto de partida que necesariamente debe ser fortalecido y acompañado de otras estrategias. La implementación de la cuota de pantalla en realidad no es efectiva si no se regula, al mismo tiempo, la cantidad de copias de los estrenos de la industria hollywoodense.

Para resolver los problemas de la industria cinematográfica vinculados a la exhibición, el Estado, además de imponer cuota de pantalla o media de continuidad a todas las salas cinematográficas (incluyendo los multicines), debería ocuparse de promover circuitos de cine alternativos que no se guíen exclusivamente por la lógica de mercado. La interacción entre la industria cinematográfica y televisiva es sin duda una de las cuentas pendientes para fortalecer la difusión de la producción cinematográfica nacional. El artículo 67 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2010), promulgada bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en el 2009, constituye una buena base para avanzar en ese sentido. En el capítulo V referido a contenidos de la programación, la ley obliga a los canales de aire a adquirir con dinero los derechos de emisión de las películas argentinas, siendo que convencionalmente estos derechos eran obtenidos a través de canjes por segundos de publicidad. Sin embargo, al momento la medida ha tenido poca repercusión, siendo contados los casos en que fue respetada y cumplida. Debería buscarse la forma en que la televisión asuma un rol más activo, que vaya más allá del pago de impuestos y se abran así más espacios en canales privados de aire y estatales para la difusión de cine argentino. Si bien dicha ley no fija un precio básico en la compra de derechos de antena ni identifica con claridad a los beneficiarios activos de las cuotas de pantalla, abre la posibilidad de una mayor interacción entre los canales televisivos y el cine.

En el período abordado, hay que destacar las demandas y acciones de colectivos de documentalistas y realizadores independientes que inciden en el plano normativo con la modificación de un artículo de la Ley Nacional de Cine (2004), abriendo la posibilidad a los productores audiovisuales de obtener recursos materiales para la realización de documentales. Con la Resolución N° 0658/04 se crea el Plan de Fomento del INCAA, incluyendo por primera vez el formato documental en la promoción estatal (cuarta vía: largometraje documental). Según dicha resolución, el paso de exhibición debía ser de 35 mm o superior, al igual que sucedía con films de ficción. Recién en 2007 el INCAA (2009a y b) empieza a tener en cuenta el cambio tecnológico que se venía produciendo y las especificidades del audiovisual documental: a través de la quinta vía documental se ofrecen subsidios más reducidos para aquellas películas filmadas y terminadas en digital.

El hecho de que esta vía no exija antecedentes por parte de los realizadores contribuye a la expresión de una gran diversidad temática y a la exploración estética y creativa. En este recorrido cabe destacar el Plan de Fomento del año 2011 (INCAA, 2011a, b y c), que marca un antes y un después en el ámbito de la producción documental nacional de acuerdo a las demandas del sector audiovisual: contempla las diversas instancias para el desarrollo de proyectos, subsidios y/o créditos a la producción y edición en DVD, a la vez que dictamina la conformación de los jurados que evalúan los proyectos con representantes de las entidades del sector documental. Sin embargo, sabemos que las instancias más vulnerables para el documental son la exhibición y la distribución que, según los movimientos de documentalistas argentinos, no deben guiarse por los mismos criterios y parámetros que el cine comercial. En un documento emitido el 11 de mayo de 2016, consideran que las políticas públicas orientadas a fortalecer la exhibición deben contemplar la especificidad del cine documental. Se requiere adoptar una lógica particular que permita la permanencia en el tiempo y la instalación en el público y en el “boca a boca” de pocas funciones semanales durante muchos meses. La audiencia de cine documental es un público muy específico, por tanto la difusión debe ser direccionada —no masiva— y la proyección entendida como un evento, con la presencia del director, con debates o charlas¹⁷.

Construcción de la memoria y producción audiovisual en el territorio santafesino

Al realizar un relevamiento de las diversas medidas y acciones emprendidas desde el Estado y las esferas del poder político en el territorio provincial santafesino, consideramos decretos y leyes que toman posicionamiento e instauran en el seno de la sociedad un debate público y exigen una lectura del pasado reciente en el proceso de construcción de la memoria social.

En torno a políticas culturales que implican al sector audiovisual es digno de remarcar la decisión del gobierno de la provincia de Santa Fe de convocar a documentalistas, directores y colectivos de realizadores para producir audiovisuales a partir del material que surge de los procesos judiciales por delitos de lesa humanidad y la transcendencia social que adquieren, ya que se están juzgando y condenando delitos imprescriptibles cometidos en el marco del terrorismo de Estado a lo largo y a lo ancho de todo el territorio nacional.

Debemos considerar como punto de inflexión la tarea encomendada por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe a cineastas y documentalistas para realizar el registro y la producción de films que representen las diferentes etapas, laberintos y complejidades afrontadas en los juicios orales y públicos a represores acusados por delitos de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura cívico-militar en el país. En dicha iniciativa vemos la convergencia de políticas de justicia y simbólicas que alientan y promueven la

¹⁷Documento emitido por las Asociaciones nacionales de cine documental de Argentina: ADN, DAC, DIC, DOCA, PCI y RDI con propuestas para el fomento del documental.

producción audiovisual en torno al pasado reciente. Este emprendimiento cultural para producir audiovisuales sobre los juicios en Santa Fe se imbrica con políticas públicas de la memoria sostenidas por el Estado nacional y provincial en relación a la historia reciente. Nos permiten adentrarnos en la problemática de la representación, centrando la atención en la representación filmica documental en tanto estrategia de preservación, salvataje, divulgación y conocimiento del pasado.

En tal sentido, nos encontramos con producciones audiovisuales relevantes: dos series documentales para televisión que representan los primeros juicios por delitos de lesa humanidad que se tramitan en las ciudades de Santa Fe y de Rosario. La primera serie de documentales producida es *Los días del juicio* (Romano, 2010) que exhibe las imágenes de la sala de audiencias, el relato de los testigos y el trabajo de jueces, abogados y fiscales, al mismo tiempo que representa el acompañamiento que los familiares y sobrevivientes hicieron durante todo el juicio en la puerta del Tribunal Federal en la ciudad de Rosario entre agosto del 2009 y abril del 2010¹⁸. La segunda serie se titula *Proyecciones de la memoria* (Cappato, Agusti y Gatto, 2011) y nos acerca imágenes y testimonios de la llamada “Causa Brusa” que — después de más de treinta años de espera— se llevó a juicio logrando sentenciar a los imputados al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión por parte del Estado en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas. Es el primer juicio por delitos de lesa humanidad que se desarrolla en la ciudad de Santa Fe entre los meses de septiembre y diciembre del 2009. Además, registra la historia de cinco mujeres que luego de treinta años lograron cerrar un ciclo de impunidad con una condena que marca una nueva etapa en materia de memoria, verdad y justicia en la sociedad santafesina¹⁹.

Por otra parte, se promueve la realización de un documental denominado *La arquitectura del crimen* (Actis, 2016) que representa los trabajos de intervención y recuperación arquitectónica en el centro clandestino de detención que funcionó en el ex Servicio de Informaciones de la Policía de Santa Fe en la ciudad de Rosario. A partir de imágenes, archivos inéditos y testimonios de los sobrevivientes, el documental explora las marcas de la represión política y da cuenta de la importancia de preservar los espacios de memoria para garantizar la transmisión de hechos fundamentales de nuestra historia contemporánea²⁰.

Otra iniciativa relevante a ser mencionada, es la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad (2015), que tiene como finalidad la preservación, protección, consulta, difusión y divulgación de los registros audiovisuales de las audiencias orales y públicas llevadas a cabo en Tribunales Federales de la provincia.

18Recuperada el 2021, 2 de octubre de <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/ciclos/los-dias-del-juicio/21/>.

19Recuperada el 2021, 2 de octubre de <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/ciclos/proyecciones-de-la-memoria/22/>.

20Recuperada el 2021, 2 de octubre de <https://www.senalsantafe.gob.ar/producciones/largos/la-arquitectura-del-crimen/68/>.

La llegada del Dr. Hermes Binner y el FPCS a la gobernación de la provincia de Santa Fe en el año 2007 supuso un recambio político, ya que hasta esa fecha —y desde la recuperación de la democracia en 1983— la provincia estuvo gobernada por diferentes facciones del Partido Justicialista. Con el inicio de este nuevo ciclo de gobierno se reestructura y modifica la organización del Estado provincial, al mismo tiempo que se profundiza el delineamiento y la concreción de políticas culturales y de memoria.

Desde el 2007 se desarrolla una línea de financiamiento que se brinda a través del Programa Espacio Santafesino, para posibilitar la realización de discos, libros, videojuegos, accesorios, indumentaria y objetos de diseño, producciones audiovisuales, aplicaciones y proyectos transmedia en toda la provincia. A través de Espacio Santafesino se estimula el desarrollo de las industrias de base cultural de la provincia, impulsando la creación de bienes culturales reproducibles mediante apoyos, concursos, acciones de fomento y encuentros de formación. Un esfuerzo compartido entre la sociedad y el Estado provincial en busca de un desarrollo más equitativo y plural de estos sectores en nuestro país²¹. En el marco de esta iniciativa provincial de otorgamiento de asignaciones estímulo para realizar producciones audiovisuales, en el año 2016 son cuarenta y siete los proyectos seleccionados provenientes de diferentes lugares de la provincia (Reconquista, Rafaela, Venado Tuerto, Calchaquí, Gobernador Crespo, Arroyo Leyes, Santo Tomé, Funes, Santa Fe y Rosario) y se destacan por la innovación en sus propuestas, la creatividad para producir nuevos formatos y las perspectivas de sustentabilidad en el tiempo²².

Como otra de las políticas culturales provinciales es necesario mencionar que entre el 2009 y 2010 toma forma una iniciativa conjunta de la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura y la Secretaría de Comunicación Social del Ministerio de Gobierno y Reforma del Estado, para desarrollar el Programa Señal Santa Fe dedicado a la producción de contenidos audiovisuales con el objetivo de poner en común la memoria, la historia y la cultura santafesina. Así se presenta oficialmente la propuesta:

Señal Santa Fe es un programa del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe que promueve la creación audiovisual y la participación ciudadana mediante la producción de contenidos en los que se multiplican la cultura, la historia y la memoria de los santafesinos²³.

Es necesario remarcar que la producción audiovisual documental que se realiza en Santa Fe no alcanza los circuitos de exhibición y circulación en multisalas y cines de diferentes lugares del país. Son realizaciones que muchas veces no trascienden el espacio de la “localidad” en los circuitos de proyección y, más aún, muchas veces no trascienden un círculo de intelectuales, artistas y cinéfilos que se

21Consultar: [https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/114462/\(subtema\)/113827](https://www.santafe.gob.ar/index.php/web/content/view/full/114462/(subtema)/113827) Recuperada el 2021, 2 de octubre.

22Consultar: <http://www.incaa.gov.ar/santa-fe-otorgan-asignaciones-estimulo-para-realizar-sus-proyectos> Recuperada el 2021, 2 de octubre.

23Consultar: <http://www.senalsantafe.gob.ar/institucional/>. Recuperada el 2021, 2 de octubre.

constituyen en un “grupo de espectadores” avezados y en estrecha relación con el mundo audiovisual santafesino. Por ello, el Programa Señal Santa Fe, propuesto por el Estado provincial, intenta beneficiar, en cierta medida, a los realizadores locales y a la difusión de sus obras.

Desde mediados del 2011 se emite una franja de programación diaria de Señal Santa Fe que se distribuye por satélite en más de setenta canales de cable de la provincia; la franja presenta producciones originales propias y también producciones realizadas en toda Iberoamérica²⁴. A partir de la firma de diferentes convenios con redes de cableoperadores y con el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA), desde septiembre de 2012 la programación de Señal Santa Fe llega a localidades de todo el país a través de la Cooperativa de Provisión y Comercialización de Servicios Comunitarios de Radiodifusión (Colsecor) y del canal Conexión Educativa. Algunos de sus programas también son emitidos por canales de la Televisión Digital Abierta de Argentina (TDA)²⁵.

Por otra parte, desde 2016 realizadores de audiovisuales y documentalistas comienzan a reunirse para llevar adelante acciones conjuntas y exigir mayor participación del Estado en cuanto a legislación, subsidios y apoyo a la actividad audiovisual. Si bien no han llegado a conformar una organización legalmente reconocida, se autodenominan Sector Audiovisual Santa Fe y se presentan como un grupo conformado por productoras y realizadores audiovisuales de la ciudad de Santa Fe con el objetivo de fortalecer y proyectar la industria audiovisual. Según se plantea en diversos medios periodísticos, el Sector Audiovisual Santa Fe surgió de las reuniones de productores y realizadores que los ministerios de Innovación y Cultura y de Producción convocaron en 2014 para la creación del Consejo Económico de la Cadena de Valor de Empresas de Base Cultural. El objetivo es proyectar desde el Ejecutivo provincial una ley audiovisual que abra paso a políticas de fomento para desarrollar y consolidar el sector audiovisual²⁶.

Ello se termina de concretar con la firma del Decreto N° 2452, por parte del por entonces gobernador Miguel Lifschitz (FPCS), que establece la declaración de Industria del Sector Audiovisual en 2018, estipulando que las actividades desarrolladas por las productoras de contenidos audiovisuales, digitales y cinematográficos que tengan su domicilio fiscal y realicen su actividad principal en el territorio provincial, quedan comprendidas dentro del Régimen de Promoción Industrial de la provincia. “El documento comprende dentro de los servicios audiovisuales la creación, producción y rodaje de contenidos audiovisuales de todo tipo y la posproducción del material resultante de la filmación, grabación o registro de la imagen o sonido” (*Declaran Industria a la actividad audiovisual en la provincia*, 2018, párr. 3). Asimismo, se dispone la creación del Registro de Empresas

24 Ver *Comienza a emitirse Señal Santa Fe* (2011).

25 Ver *Señal Santa Fe llegará a más de un millón de hogares* (2012). También se puede acceder de forma abierta y libre a todos los materiales de Señal Santa Fe a través de YouTube ingresando a <https://www.youtube.com/channel/UCs6aafRZBKlv4NPtu|UskLg>. Recuperada el 2021, 2 de octubre.

26 Ver *Santa Fe, el semillero de un sector audiovisual pujante* (2016).

Audiovisuales en el ámbito del Ministerio de la Producción, que se encuentra en pleno proceso de implementación²⁷.

A lo largo de estas líneas hemos podido ver distintos ritmos y alcances en cuanto a las medidas implementadas por el Estado provincial en estas dos últimas décadas en relación a la producción audiovisual. Lo que es digno de contemplar es que se ha dado cierta confluencia entre diferentes sectores de la sociedad civil, organismos e instituciones no gubernamentales de manera conjunta con la administración estatal para abordar diferentes problemas y plantear medidas, a mediano y a largo plazo, en relación a la cultura y el campo audiovisual, aportando a la difusión y construcción de la memoria.

Estas acciones brevemente descritas, van en consonancia con lo planteado por Ana Wortman (2005), quien sostiene que para la consecución de políticas culturales en los contextos actuales es necesaria la coordinación entre la sociedad civil y el Estado en pos de concretar iniciativas que conlleven a la producción y circulación de artefactos culturales.

Consideraciones finales

En casos con pasados dictatoriales como el nuestro, el alcance y las particularidades de las políticas de memoria están condicionados por el tipo de transición democrática, el peso y poder de las élites autoritarias, el nivel de consenso social que haya tenido o siga teniendo la dictadura y los marcos institucionales en que se encauzan los procesos. La gestión gubernamental pasa entonces por las posibilidades de integrar pasado y presente en un relato histórico que se articule al debate que la sociedad está planteando en esa coyuntura en relación al daño causado por las dictaduras (Solís Delgadillo, 2011).

Esto es relevante porque las políticas de la memoria suponen luchas políticas en torno al pasado, debates en torno a qué, cómo y cuándo recordar u olvidar, y discusiones respecto a cómo se va a gestionar ese pasado y sus memorias (Jelin, 2002). Al asumir el pasado en la agenda política del presente, las políticas de memoria discuten qué mirada del pasado se pretende construir y volver hegemónica en el presente. A lo largo del texto hemos recorrido políticas de memoria tanto en el ámbito nacional como provincial que propician la construcción de significados en torno al pasado reciente poniendo en debate diferentes aristas implicadas en el marco del terrorismo de Estado.

Nos adentramos en el análisis de diversas leyes, disposiciones, artículos y decretos de alcance nacional y provincial que ponen en el centro de la agenda pública el debate en torno a los sentidos e imaginarios construidos sobre la última dictadura cívico-militar en nuestro país, desarticulando la “teoría de los dos demonios” y reconociendo, instaurando y sosteniendo jurídica, legal y políticamente la figura del “terrorismo de Estado”. Ello acompañado de políticas culturales que, en el caso santafesino, promueven el desarrollo de producción audiovisual que representa los

²⁷ Ver *Un mapa del sector audiovisual* (2020).

hechos, sentidos y significados del terrorismo de Estado, y la necesidad de justicia y construcción de la memoria a partir de la producción audiovisual.

En este contexto, las políticas culturales en torno a la memoria y la producción audiovisual confluyen creando condiciones para la producción y circulación de materiales audiovisuales que revisitan el pasado. A ello debemos sumar que desde el 2007 hasta nuestros días, Santa Fe cuenta con la implementación de importantes políticas culturales que propician la producción audiovisual local, a partir de diversas iniciativas y programas de desarrollo de la industria audiovisual, sostenidos y promovidos por el gobierno provincial santafesino en manos del FPCS hasta diciembre de 2019.

Consideramos estas iniciativas del Estado provincial santafesino como ejemplos de caso de lo planteado por Ana Wortman (2005), quien sostiene que para la consecución de políticas culturales en los contextos actuales es necesaria la coordinación entre la sociedad civil y el Estado en pos de concretar iniciativas que conlleven a la producción, circulación, exhibición y consumo de prácticas, eventos, manifestaciones y productos artístico-culturales. Esta coordinación entre agentes civiles y estatales ha sido identificada en la promulgación y el desarrollo de diferentes políticas culturales y de la memoria. Algunas de estas políticas son de carácter simbólico, a partir del señalamiento de lugares, colocación de baldosas y reparación de legajos; también nos encontramos con políticas patrimoniales, de institucionalización de la memoria con la recuperación y restauración de espacios, la creación de archivos que tienen la finalidad de salvaguardar, conservar y difundir materiales y fuentes sobre la última dictadura cívico-militar. Todas estas iniciativas se enlazan de manera conjunta con políticas de reparación económica, prestacionales y de justicia.

A su vez, las iniciativas que promueven y apoyan la producción audiovisual local vinculadas al pasado reciente, reconocen en los films documentales su función en los procesos de construcción de memorias. Como lo expresa María Pía López (1993): "Al temor a la muerte se le oponen los sustitutos de inmortalidad: hijos, libros, árboles y films (...) Si la verdadera muerte es el olvido, el cine combate la muerte cuerpo a cuerpo" (p. 138). Como consuelo y paliativo a tanto dolor por los ausentes, por la impotencia ante tanta impunidad en el poder y la necesidad constante de justicia, no debemos resignarnos y olvidar... El cine representa el pasado y el presente y, al hacerlo, se convierte en una forma de construir las memorias (Acuña y Nicola, 2009).

Bibliografía

- Acuña, L. y Nicola, M. (2009). Memoria y representación en narraciones documentales argentinas. *El Giróscopo. Revista audiovisual y de otros lenguajes*, 1(1), pp. 130-150.
- Bayardo, R. (2008). Políticas culturales en Argentina. En *Políticas Culturais na Ibero-América* (pp. 19-49). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahía (EDUFBA).
- Candau, J. (1998). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Sol.
- Elster, J. (2006). *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires: Katz Editores.
- García Canclini, N. (Ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- González, R. (2014). La exhibición y la distribución de cine en Argentina, de espaldas a la digitalización. En *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (pp. 608-618). Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 2 de octubre de http://www.asaeca.org/aactas/gonzalez_roque.pdf.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Kamin, B. (2011). *Algunas reflexiones sobre el panorama actual del cine argentino. Otros cines*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.otroscines.com/nota?idnota=8182>.
- López, M. P. (1993). El cine como 'cross a la mandíbula'. En H. González y E. Rinesi (Comps.), *Decorados. Apuntes para una Historia Social del Cine Argentino* (pp. 131-146). Buenos Aires: De Manuel Suárez editor.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Nora, P. (1984-1993). *Los Lugares de la Memoria* (7 vols.). París: Gallimard.
- O'Donnell, G. (1982). 1966-1973. *El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Rauschenberg, N. (2013). Memoria política y justicia transicional en Argentina después de treinta años de democracia. Notas para un debate. *Aletheia*, 3(6). Recuperado el 2021, 2 de octubre de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6096/pr.6096.pdf.

Schmoller, E. (2009). Cuatro tiempos y un epílogo. En S. Wolf (Ed.), *Cine Argentino. Estéticas de la producción* (pp. 25-36). Buenos Aires: BAFICI, Ministerio de Cultura, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

Solís Delgadillo, J. M. (2011). Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones [Ponencia]. IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_29/solis_delgadillo_mesa_29.pdf.

Traverzo, E. (2008). De la memoria y su uso crítico. *Puentes* (25), pp. 6-21.

Wortman, A. (2005). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En *Cultura, Política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 199-216). Buenos Aires: CLACSO Libros.

Fuentes

Archivos que también son prueba (2020, 20 de diciembre). Rosario/12. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.pagina12.com.ar/312904-archivos-que-tambien-son-prueba?fbclid=IwAR1cv21a0ysYfkXfeSp-9lF7XbBLgHCQBxKIKUk52pC77zsf1nZDluou2XU>.

Avanza el proyecto "Baldosas por la Memoria" (2020, 9 de diciembre). Algo en Común. Recuperado el 2021, 2 de octubre <https://algoencomun.com.ar/es/avanza-el-proyecto-baldosas-por-la-memoria/>.

Baldosas por la memoria en distintos barrios (2015, 20 de agosto). Uno. Santa Fe. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.unosantafe.com.ar/santa-fe/baldosas-la-memoria-distintos-barrios-n2062576.html>.

Comenzó la recuperación de un espacio de memoria (2015, 24 de febrero). Conclusión. *Libertad con responsabilidad*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.conclusion.com.ar/politica/comenzo-la-recuperacion-de-un-espacio-para-la-memoria-en-rosario/02/2015/>.

Comienza a emitirse Señal Santa Fe (2011, 3 de julio). *El Litoral*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/07/03/escenariosysociedad/SOCI-07.html>.

Declaran Industria a la actividad audiovisual en la provincia (2018, 7 de octubre). *El Litoral*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/180712-declaran-industria-a-la-actividad-audiovisual-en-la-provincia-este-lunes-realizaran-el-acto-oficial-politica.html

Día de los Derechos Humanos: el municipio local rectificó los legajos de trabajadores detenidos-desaparecidos (2020, 10 de diciembre). *LT9. La Líder*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <http://www.lt9.com.ar/44827-dia-de-los-derechos-humanos-el-municipio-local-rectifico-los-legajos-de-trabajadores-detenido-desaparecidos>.

INCAA (2004). Resolución N° 2016/04. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/95000-99999/96178/norma.htm>.

INCAA (2009a). Resolución N° 632/07. Recuperada el 2021, 2 de octubre de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-632-2007-128034>.

INCAA (2009b). Resolución N° 633/07. Recuperada el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=168717>.

INCAA (2011a). Resolución N° 2202/11. Recuperada el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/185000-189999/186667/norma.htm>.

INCAA (2011b). Resolución N° 1023/11. Recuperada el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/181689/norma.htm>.

INCAA (2011c). Resolución N° 1347/11. Recuperada el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/182888/norma.htm>.

Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2010, septiembre). Ley N° 26522. Reglamentación y Normas Complementarias. Honorable Cámara de Diputados de la Nación. Secretaría Parlamentaria. Dirección de Información Parlamentaria. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/texact.htm>.

Santa Fe, el semillero de un sector audiovisual pujante (2016, 24 de septiembre). UNO. Santa Fe. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.unosantafe.com.ar/santa-fe-el-semillero-un-sector-audiovisual-pujante-n2036127.html>.

Santa Fe: se rectificaron los legajos de trabajadores municipales detenidos o desaparecidos (2020, 10 de diciembre). *El Mirador Provincial*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de https://www.miradorprovincial.com/?m=interior&id_um=272521-santa-fe-se-rectificaron-los-legajos-de-trabajadores-municipales-detenido-o-desaparecidos-reparacion-historica#:~:text=Por%20su%20parte%2C%20el%20director,una%20ordenanza%20que%20fue%20promulgada.

Señal Santa Fe llegará a más de un millón de hogares (2012, 18 de septiembre). *El Santafesino*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://elsantafesino.com/senal-santa-fe-llegara-a-mas-de-un-millon-de-hogares/>.

Un mapa del sector audiovisual (2020, 19 de junio). *Enredando. Comunicación popular*. Recuperado el 2021, 2 de octubre de <https://www.enredando.org.ar/2020/06/19/un-mapa-del-sector-audiovisual/>.

Filmografía

Romano, P. (Dir.) (2010). *Los días del juicio*. [Mediometrage, serie documental de cuatro capítulos]. Argentina: Programa Señal Santa Fe. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura.

Cappatto, B., Agusti, P. y Gatto, G. (Dirs.) (2011). *Proyecciones de la memoria*. [Mediometrage, serie documental de tres capítulos]. Argentina: Programa Señal Santa Fe. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura.

Producción integral del Programa Señal Santa Fe (2016). *La arquitectura del crimen*. [Largometraje documental]. Argentina: Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura.

Mariné Nicola

Profesora en Historia. Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se desempeña como docente universitaria en cátedras de la UNL y participa como investigadora en proyectos de investigación sobre cine, historia y memoria. Es miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (FHUC-UNL). Directora y coordinadora de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* (FHUC-UNL).

Contacto: marinenicola@yahoo.com.ar

Cecilia Carril

Profesora en Historia por la Universidad Nacional del Litoral. Diplomada en Ciencias Sociales por FLACSO. Se desempeña como docente universitaria (FHUC-UNL) y en institutos de educación superior de la provincia de Santa Fe. Participa como investigadora en proyectos de investigación sobre cine, política e identidad. Es miembro del Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (FHUC-UNL) y de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

Contacto: carrilceci@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Carril, C. y Nicola, M. (2021). Políticas culturales, de la memoria y producción audiovisual a inicios del siglo XXI en Argentina. Una aproximación desde lo nacional al caso de Santa Fe. *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35779>.



Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario

Polítics passages in film practices community

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

luciarinero@artes.unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-6097-944X>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ela5sw2lq>

Resumen

El presente trabajo propone realizar una reflexión teórica sobre el Cine Comunitario como acción política. Para ello, se plantea construir dimensiones factibles de analizar este tipo de práctica cinematográfica que permitan hallar marcas de politicidad en esta cinematografía.

Palabras Claves

Cine Comunitario, participación juvenil, político, politicidad, apropiación tecnológica.

Abstract

The present work proposes to carry out a theoretical reflection on Community Cinema as a political action. To do this, it is proposed to construct feasible dimensions to analyze this type of cinematographic practice that allow finding marks of politicity in this type of cinematography.

Key Words

Community Cinema, youth participation, politics, politic-ity, technological appropriation.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 06/09/2021

TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abrir caminos hacia la práctica audiovisual comunitaria

No es que el arte sea político a causa de los mensajes que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras, sino el sensorium de un espacio-tiempo específico, que define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera. Es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que enmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modo de sentir y decir, en un sentido común.

Jacques Rancière (2006, párr. 2)

Si bien Rancière reflexiona sobre el arte en general, resulta interesante recuperar este pasaje para encuadrar la perspectiva desde la cual se pretende abordar el eje temático del presente número de la revista *Toma Uno*, ya que consideramos al acto de hacer cine en sí, como un acto político. La selección de las articulaciones del lenguaje que empleamos, las formas posibles de representar, de hilvanar un relato. El modo en que producimos un audiovisual, las condiciones de producción que lo habilitan, las relaciones humanas que se entretejen. Lo inmersivo del contexto situado donde se produce y el tiempo histórico donde se encuadra la producción, son todos componentes que permiten reconstruir las nociones de *la política, lo político y las políticas* en cualquier tipo de experiencia audiovisual.

Más allá de lo cual, definimos en sentido amplio a *lo político*, “como la dimensión del antagonismo constitutivo de las sociedades” (Mouffe, 2011, p. 16) que se recupera en los antagonismos latentes, las luchas por el poder que logramos encontrar en las formas como en los contenidos, los sentidos de las prácticas y las prácticas que generan nuevos sentidos, entre algunas opciones. Resulta imprescindible centrarnos en lo político del audiovisual especialmente si asumimos como supuesto que las imágenes, y las imágenes audiovisuales en particular, ocupan un lugar crucial en la constitución del mundo en el que vivimos.

Si nos proponemos pensar posibles relaciones entre “el” cine y lo político, deberíamos asumir que no pueden quedarse fuera de nuestra lupa las prácticas que llamamos *cine o audiovisual comunitario*. Esas prácticas, experiencias, modos de producción se entretejen con lo político desde una acepción que incluye lo situado, lo real, la organización y la visibilización de lo invisibilizado¹; un cine que todavía no es reconocido como tal, al que aún se le desconoce su potencia creadora, artística, organizativa o de denuncia. Una práctica que se multiplica cada día en los barrios,

1 En este trabajo consideramos lo *invisibilizado* desde la perspectiva que plantea Boaventura de Sousa Santos (2006) al indicar que lo no existente es producido activamente como tal, como una alternativa no creíble, descartable, invisible a la realidad hegemónica del mundo. Una perspectiva que entiende que las ausencias o las “invisibilidades” no son azarosas o producidas solo por una injusticia en la desigualdad de oportunidades, sino porque hay decisiones que operan en ocultar unas para hacer visibles y hegemónicas otras.

en las escuelas, en las organizaciones sociales. Es por todo esto que urge insistir en abordar al Cine Comunitario, urge ponerle nombre a las experiencias, analizarlas, escribirlas, exponerlas, colaborar en la disputa por el sentido que estas proponen.

En primera instancia, resulta pertinente ubicarnos en este tipo de práctica audiovisual que funda su existencia y razón de ser en la vinculación con las comunidades donde se desarrolla, poniéndolas en escena en su producción, su producto y su distribución, para adentrarnos, posteriormente, a reflexionar sus articulaciones con lo político.

Podemos definir al Cine Comunitario como un tipo de realización audiovisual que dispone la organización de personas *no especializadas*² en el campo cinematográfico para construir un discurso audiovisual de manera colectiva y participativa. Propone un modo de producción que promueve otra distribución del trabajo en comparación a los paradigmas de las producciones estandarizadas, en donde la figura del director/a o del productor/a son centrales para su desarrollo, ya sea en experiencias de producción industrial guiadas por los objetivos del mercado o en producciones autorales de ánimo más artístico donde prevalece la idea de *director o directora* como marca autoral. Por el contrario, el Cine Comunitario propone una distribución de roles de manera participativa y democrática que busca la discusión y el consenso entre pares: no persigue objetivos vinculados al rendimiento económico ni tampoco al reconocimiento o legitimación autoral ni de la obra realizada; sino, más bien, reconoce como su potencia creadora al proceso por sobre el resultado, la resignificación de los actores sociales que la realizan, la revalorización de espacios, temáticas o personajes que pone en escena. Tal como lo caracteriza Gumucio Dagron (2014), de su “elaboración se desprende el derecho a la comunicación, posee expresiones culturales que fortalecen la identidad de un grupo y se plantea como un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibiliza y marginan” (p. 53).

Si bien las experiencias de Cine Comunitario pueden llevarse adelante con diferentes franjas etarias y en distintos contextos, en este artículo puntualizamos en la reflexión sobre aquellas que presentan como protagonistas a jóvenes³ de

2 En términos de Bourdieu (1999) quienes no poseen el capital simbólico ni forman parte del *campo audiovisual* legitimados interna y externamente. “El cine comunitario rompe con esta hegemonía del conocimiento, porque le otorga la cámara y el micrófono a aquellos y aquellas cuyo único aprendizaje audiovisual se remite al consumo de lo producido por otros. (...) Entonces, en el ámbito comunitario, lo más cercano al conocimiento audiovisual legitimado que circula es el de la *memoria narrativa* (Martín Barbero, 1987), el de consumir sobre todo el cine industrial, es desde allí que surge la narrativa y la estética propuesta por los grupos” (Díaz y Rinero, 2018, p.12).

3 Asumimos con Reguillo (2000) la comprensión de la categoría joven como la de un sujeto social que constituye un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad, y la actualización subjetiva que los sujetos concretos llevan a cabo a partir de la interiorización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente.

sectores populares⁴ dado que son esos sujetos y sus contextos donde es posible identificar más claramente la afluencia de *lo político*.



Imágenes 1 y 2: Taller Cine y Memoria con Jóvenes (2018). Rodaje de *Reconstruyendo Sueños*. Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de C. Keismajer.

Podemos leer los inicios de las prácticas de Cine Comunitario en Latinoamérica, durante la década del 1980 cuando surge un “quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social, y los procesos de producción y difusión audiovisuales que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural” (p. 28). Este proceso fue acompañado y favorecido por la irrupción del video y luego la eclosión de nuevas tecnologías digitales que abarataron los costos y simplificaron el manejo de los aparatos, permitiendo un mayor acceso a los dispositivos de registro visual y sonoro. Sin embargo, tal como reconocen las investigaciones latinoamericanas que consideramos más significativas sobre el Cine Comunitario hasta el momento (Gumucio Dagron, 2014; Molfetta, 2017), es posible advertir que esta práctica cinematográfica presenta un antecedente en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970.

En ese contexto, la propuesta de un *Tercer Cine* de Getino y Solanas (1969) apostaba a construir un cine revolucionario en contraposición a dos grandes grupos de cinematografías que conceptualizaban como: un primer cine referenciado en el modelo industrial, concebido como espectáculo para las grandes salas, estandarizado en su forma de producción, que respondía a intereses comerciales de las *majors*, y al que se le atribuía la configuración de una mirada homogeneizadora del mundo y reproductora del sistema de opresión capitalista. Un segundo cine, construido en oposición al primero, contemplaba al conocido como *cine de autor*, o independiente, nacido bajo la premura de una mayor autonomía discursiva y artística del autor frente a la industria; pero que, finalmente, construía una nueva estructura para insertarse, con propios espacios de circulación y críticos que lo

4 Comprendemos desde Alabarces (2008) la noción de *lo popular* como “la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica” (p. 31) a partir de una perspectiva que pretende buscar los lugares donde la cultura popular afirma esa subalternidad. Es decir, la reconoce y reivindica, permitiendo construir resistencia para contrarrestar la dominación, principalmente en la disputa constante por lo simbólico donde las representaciones audiovisuales aparecen como un terreno propicio para ellas.

legitiman, ponderando el carácter discursivo y artístico de su creador, que buscaba consagrarse frente a este nuevo sistema que configura.

Así, el movimiento Tercer Cine apuntaba a generar un cine de herramienta revolucionaria, emancipadora de sus comunidades, que se pensara como parte de un proceso militante de descolonización y liberación nacional e internacional. No se trataba solamente de un cine que ilustrara o documentara una situación, sino que incidiera en ella; no era un cine testimonio, ni de comunicación, sino ante todo un cine acción (Getino y Solanas, 1969). La técnica y la estética no eran preceptos estancos que lo antecedían o lo condicionaban, sino que se trataba de una experimentación que subvertía también desde la forma lo instituido y que se construía desde la acción, siempre fiel a los objetivos discursivos y comunicativos que persiguiera el audiovisual. Proponía una visión radicalmente nueva del papel del realizador y del trabajo en equipo apuntando a lo colectivo y al autoabastecimiento de los recursos para la producción, al tiempo que suponía procesos de formación y capacitación técnico-profesional de sus integrantes. Finalmente, el vínculo con su exhibición fue crucial. Contrario al cine de masas, donde su exhibición perseguía las reglas de espectáculo y los espectadores asumían la figura de “receptores”, en el Tercer Cine el film no tenía sentido si no se completaba con la intervención del espectador; las películas actuaban como detonador o pretexto para la discusión y reflexión. De este modo se daba cuenta de un cine-proceso que incluía a la recepción, trabajando en una fuerte concientización del público.

Política, participación y politicidad en o desde el audiovisual comunitario

Resulta interesante recuperar el análisis que realiza Molfetta (2017) donde propone que las continuidades y rupturas entre el Tercer Cine y el Cine Comunitario podrían resumirse en el paso de un cine de vanguardia revolucionaria a un cine de resistencia. La ausencia de un objetivo político de transformación social circunscrito en un plano nacional e internacional, sería la mayor ruptura que permitiría hablar en estos términos. De esa manera, para comprender una propia acepción de lo político en las prácticas del Cine Comunitario, y enclavado en un momento sociohistórico diferente al del Tercer Cine, la autora recupera el término *revolución molecular*⁵ (Guattari, 1987) que reconoce y rescata los procesos de transformación social en términos de resistencia que estas experiencias generan. Se trata de procesos de escala local, en pequeños espacios, barrios y organizaciones, que revierten roles que permiten multiplicar los lugares de enunciación para construir otros discursos que habilitan visibilizar lo invisibilizado.

En ese sentido, en este trabajo se propone abordar al Cine Comunitario como *acción política* por parte de los y las jóvenes, específicamente, que transitan estas

5 Molfetta (2017) entiende que el Cine Comunitario “trabaja en los términos de la revolución molecular, por tratarse de un proceso de cambio social capilar, de base, rizomático, en el campo de una subjetividad socialmente entendida, un cambio llevado a cabo por el accionar de una máquina revolucionaria llamada cine, que multiplica y direcciona las voces, caracterizando así una lucha dentro de lo que se concibe como semio-capitalismo” (p. 93).

experiencias; una acción política que indudablemente presenta sus diferencias con las del Tercer Cine, pero que encuentra su razón de ser en lo que explica Vommaro (2011) como los nuevos modos en los que la politización se produce a través de otro tipo de prácticas, o a través de otros canales que se alejan relativamente de las vías institucionales conocidas de la política. De esa manera, incorporamos el término de *participación* como otras formas de actuar “ligadas con la acción colectiva no institucional, con la politización de la esfera cotidiana, de aspectos estéticos o culturales —lo que a la vez nos habla de una estetización de la política—” (p. 139).

Poder distanciarnos de las palabras *Revolución* o *Política* con mayúsculas, nos permite comprender participaciones que emergen por fuera de los partidos políticos y que vienen inaugurando las nuevas generaciones. Es necesario reconocer el lugar de estas experiencias que protagonizan jóvenes de todas las latitudes —que, como también reconoce Reguillo (2000), están inaugurando “nuevos” lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación, nuevos lugares de comunicación— y que el ámbito de las expresiones culturales es el lugar privilegiado donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales.

Del mismo modo, resulta pertinente el concepto de *politicidad* en el sentido que le atribuye Merklen (2008):

La politicidad se refiere a la condición política de los individuos y grupos sociales. Refleja no solamente la identidad y cultura política de un colectivo o de un individuo, sino también el conjunto de prácticas a través de las cuales cada uno desciende en la arena pública a pelear por sus intereses y en el espacio público para defender una concepción del bien común. El término ‘politicidad’ es preferible a la expresión ‘relación con lo político’ porque esta última pone el individuo en una relación de exterioridad con lo político, como si un sujeto pudiese tener una existencia *ex ante* de su vida política. Un individuo es *per se* un sujeto político, tanto como es un sujeto social (p. 265-266).

Estamos proponiendo así, una óptica para mirar las experiencias de Cine Comunitario con jóvenes de sectores populares que las comprenda como prácticas de participación política desde las cuales se desprenden diferentes dimensiones de politicidad. La propia tarea de ocupar el rol de enunciadores para relatar una historia que los y las atraviesa en primera persona, que habla del barrio, la escuela, es decir, del espacio situado que se habita, propone asumir posiciones sobre *lo público*, disputar el terreno de lo decible y lo visible, poner en tensión preceptos sobre lo establecido y, por lo tanto, instituir intereses colectivos en la esfera de lo común. Sin duda se trata de un ejercicio de derecho que pone en relieve la vida en democracia.

Tecnología como puente: uso y apropiación para generar discurso

Reconociendo la importancia de la irrupción de las nuevas tecnologías en la conformación de este tipo de cinematografía, entendemos a las experiencias de Cine Comunitario como prácticas que ponen en juego usos y apropiaciones de los

Medios y Tecnologías de la Información y la Comunicación (MyTIC)⁶. Asumimos la perspectiva adoptada por Da Porta (2012) al proponer que “los MyTIC operan transformaciones en los modos de estar en el mundo, de relacionarse con otros y de constituirse como sujetos” (p. 15). En estas experiencias, la creación audiovisual, propiciada materialmente por dispositivos tecnológicos expresivos, es la que habilita dichos procesos significativos. Pretendemos, entonces, correr la mirada instrumental para pasar a poner el foco en los sujetos con los MyTIC, a partir de los diversos vínculos y conexiones que permiten hacer actuar a los sujetos, como dice Latour (2008).

Es por ello que resulta fundamental comprender los modos de apropiación de estas tecnologías como “el conjunto de procesos socioculturales que intervienen en el uso, socialización y significación de las TIC” (Winocur, 2007, p. 7). Estos procesos no se encuentran aislados de las propias condiciones donde tienen lugar; es así como Morales (2009) complejiza el concepto reconociendo que “la apropiación no es sólo un acto cuya sustancia es meramente subjetiva, sino también que lo es material y objetiva” (p. 108-109), al igual que Winocur (2007) enfatiza con la idea de que “toda apropiación de una nueva tecnología se realiza desde un habitus determinado e involucra un capital simbólico asociado al mismo” (p. 4).



Imagen 3: Mesa de Cine Social y Comunitario de Córdoba (2019). Encuentro organizado en el Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de G. San Martín.

Creemos entonces que la apropiación de tecnologías expresivas promueve modos de politicidad en la medida en que estos procesos permiten volver propio algo que es ajeno. No se trata simplemente del uso de dispositivos tecnológicos que son manipulados por primera vez o que ya son frecuentados para la producción

⁶ En este trabajo, nos referiremos a “tecnologías expresivas”, ya que se trata de las herramientas de registro visual-sonoro, de edición y de difusión de los materiales producidos por los grupos que analizaremos.

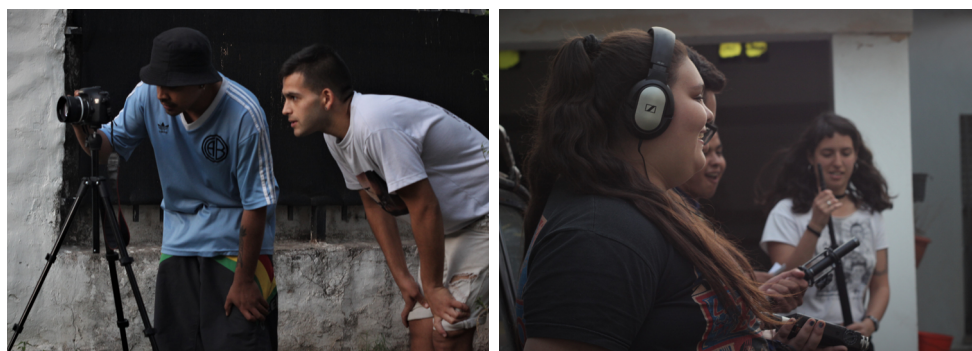
audiovisual y/u otros usos. Nos referimos a la apropiación de esas tecnologías desde la acción expresiva y política, al reconocimiento de las herramientas para construir discurso, para ocupar el rol de enunciación. Un acercamiento a las tecnologías que se fundamenta en las condiciones de los propios sujetos que producen. Pues la elección de estas puede estar supeditada a lo accesible, a lo propio, como también a las posibles acciones organizativas para conseguir los dispositivos necesarios. También se vincula con los saberes disponibles, al tiempo que reconoce y pone en juego las experiencias previas con estos dispositivos, se pregunta por el resultado estético, por el sentido discursivo del formato. Dejamos de lado, entonces, la concepción lineal, instrumental o segmentada del proceso de uso de los MyTIC, dado que buscamos comprender la experiencia de los sujetos en los contextos situados como propone Da Porta (2012), desde una concepción teórica que nos permita abandonar la mirada del sujeto subordinado a un medio de comunicación o al mercado, para pasar a considerarlo como una entidad sociohistórica con capacidad de acción y de discurso (De la Peza Casares, 2003) y reconocer el proceso desde la propia productividad discursiva de los actores sociales (Da Porta, 2012), en este caso, la de jóvenes de sectores populares.

Modos y condiciones de producción como enclaves políticos para mirar estas prácticas

Al referirnos a experiencias de creación artística, consideramos significativo incorporar posiciones y miradas sobre las prácticas de producción de los audiovisuales, ya que es a partir de ellas que podremos ver modos de apropiación y participación. Cuando señalamos las prácticas de producción, estamos haciendo referencia a los procesos de producción que se constituyen en cada obra audiovisual, es decir, todo lo que hace posible que una película, corto o video, se constituya como tal. Para ello es necesario remitirse a los modos y las condiciones de producción cinematográfica.

En ese sentido, resulta pertinente compartir la construcción de dichas categorías realizadas en trabajos previos (Rinero y Díaz, 2018). Con *condiciones de producción* nos referimos a las circunstancias contextuales socioeconómicas, geográficas, históricas que auspician como terreno donde se desarrolla la práctica audiovisual, pero también a las condiciones económicas, materiales, técnicas y de saberes con que se cuenta. Con *modos de producción* aludimos a las diversas maneras de organizar, priorizar y recuperar esas condiciones para producir el audiovisual, a la forma que constituye el proceso de producción desde su inicio a fin, a los roles ocupados, a la distribución de tareas y a los modos de trabajo.

Se trata, sin dudas, de dos categorías articuladas entre sí ya que una depende de la otra y la conjunción de ambas da cuenta de los resultados estéticos y discursivos de la obra.



Imágenes 4 y 5: Taller Cine y Memoria con Jóvenes (2018). Rodaje de Reconstruyendo Sueños. Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de C. Keismajer.

Dimensiones para pensar las politicidades

Retomando lo argumentado hasta aquí, consideramos que a través del uso y la apropiación de tecnologías expresivas, las experiencias de Cine Comunitario habilitan modos de participación juvenil de sectores populares con múltiples dimensiones de politicidad. Podríamos sintetizar estas dimensiones en tres grandes: la estética, la representativa y la organizativa.

La *dimensión estética* nos permite comprender la emergencia expresiva que configuran las producciones audiovisuales comunitarias. Muchas veces estas nacen desde el intento de repetir formas industriales amalgamadas con los condicionamientos propios de la práctica comunitaria: los recursos disponibles, los saberes puestos en juego y sus protagonistas. De este modo, se configura un nuevo resultado estético que desafía los cánones y las verosimilitudes. Pone en primer plano el consenso para el encuadre y el formato en función de lo disponible y lo deseable. El barrio ingresa sin pedir permiso con sus colores, sus paisajes y sus sonidos. Se pone en evidencia lo propio, lo cotidiano, lo conocido y a la hora de convertirlo en escena no quedan dudas de cuál es la mejor manera de hacerlo.

Por otro lado, la *dimensión representativa*, nos permite dar cuenta de esos otros modos de re-presentar y contar el mundo, poniendo en juego posiciones y debates vinculados a la esfera de lo público, a tensiones, a demandas y a conflictos sociales, y también a la visibilización de los propios sujetos cuando se trata de autorepresentaciones. Estas experiencias habilitan a pensar en clave de producción de sentido. El Cine Comunitario permite desarmar la parafernalia de la producción audiovisual para comprender también la figura de la enunciación y las operaciones en la construcción de discurso. Así, se habilita el espacio a (re)pensar tipificaciones y estereotipos, a poner en tensión los modos de representación hegemónicos sobre los propios actores que ahora tienen la posibilidad de producir. Entonces, surge un quiebre, una posibilidad de pensar(se) de otra manera, de reinventar y de re-contar el mundo, las historias, los problemas y los personajes de la cercanía.

En ese sentido y finalmente, se encuentra la *dimensión organizativa*, la cual nos permite identificar el horizonte de posibilidad que configuran los procesos antes

descritos: se trata de *lo colectivo*. No solo se toma la palabra, se toman decisiones estéticas, se construyen relatos propios, nuevas representaciones del mundo, sino que, además, se realiza en conjunto con otros y otras, entre pares, definiendo horizontes comunes y poniendo a jugar las individualidades organizativamente. “El cine comunitario nos permite poner en tensión puntos de vista, asumir tareas y responsabilidades, confiar en las y los compañeros y sobre todo sentir una apropiación por un espacio, una idea, un proyecto, un objetivo” (Díaz y Rinero, 2018, p. 66).

Se pone en juego un ejercicio democrático de discusión, reflexión e interpelación que puede replicarse en otros aspectos de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, es interesante incorporar esta dimensión en relación a los procesos políticos y organizativos en las redes de prácticas sociales donde se inscriben los procesos de producción del Cine Comunitario.



Imagen 6: Mesa de Cine Social y Comunitario de Córdoba (2019). Encuentro organizado en el Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de G. San Martín.

Bibliografía

- Alabarces, P. (2008). Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós: Buenos Aires.
- Da Porta, E. (2012). *La apropiación tecnomediática como un proceso de sujeción/ subjetivación. Notas teóricas y metodológicas* [ponencia]. XI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación: "La investigación en comunicación en América Latina: interdisciplina, pensamiento crítico y compromiso social". Universidad de la República Uruguay. Montevideo, Uruguay.
- De la Peza Casares, M. (2003). Las tram(p)as de los estudios de recepción y opinión pública. *Revista Tram(p)as*, (12), pp. 8-24. Recuperado el 2021, 27 de septiembre de <https://audienciastransmedia.files.wordpress.com/2015/07/las-trampas-de-los-estudios-de-recepcion-y-opinion-publica-texto.pdf>.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires). Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. Buenos Aires: CLACSO.
- Díaz, A. y Rinero, L. (2018). *Acción y reflexión en torno al Cine Comunitario desde una experiencia cordobesa en barrio Cabildo* [trabajo final de grado, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Ciudad de México: Editorial Filmoteca de la UNAM.
- Guattari, F. (1978). *Revolución molecular y lucha de clases*. Artillería inmanente. Recuperado el 2021, 27 de septiembre de <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=43>.
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fes Comunicación.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Merklen, D. (2008). *Quartiers populaires, quartiers politiques*. Paris: la Dispute.

- Molfetta, A. C. (Org.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Morales, S. (2009). La apropiación de TIC: una perspectiva. En S. Morales y M. Loyola (Coords.), *Los jóvenes y las TIC. Apropiación y uso en educación*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, UNC.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político* (S. Laclau, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2006). La política de la estética. *Otra parte*, (9). Recuperado el 2010, 11 de julio en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>
- Reguillo C. R. (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Vommaro P. A. (2011). Las formas de participación política de los jóvenes en las organizaciones sociales urbanas: un acercamiento teórico-conceptual a las juventudes entendidas como generación. En R. Zarzuri (Coord.), *Jóvenes, participación y construcción de nuevas ciudadanías*. Santiago de Chile: Ediciones CESC.
- Winocur, R. (2007). *Nuevas tecnologías y usuarios. La apropiación de las TIC en la vida cotidiana*. *Telos*, 73, pp. 2-12.

Lucía Rinero

Lucía Rinero es Licenciada en Cine y Televisión por la FA-UNC. Es Docente Asistente en la carrera de Cine y TV y Subsecretaria de Extensión de la FA-UNC. Forma parte del equipo de investigación “Condición juvenil y producción cultural: un estudio de las transformaciones en la experiencia subjetiva y social de los/las jóvenes en espacios socioeducativos de la ciudad de Córdoba”. Cursa el Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del CEA-UNC. El título de su tesis es “Cine Comunitario, Apropiación Tecnológica y Formas de Participación Juvenil. Un estudio de experiencias de América Latina”.

Contacto: luciarinero@artes.unc.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Rinero, L. (2021). Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35780>.



Apuntes sobre el territorio de las sierras en tres películas cordobesas contemporáneas

Notes about the territory of the highlands in three contemporary cordovan films

Carlos M. Lema

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
maxilema21@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/nmacb5mwi>

Resumen

En este artículo intentamos acceder a ciertos rasgos estéticos que componen el territorio de las sierras construido por tres películas cordobesas realizadas durante la última década. Para ello nos servimos y, a la vez, discutimos algunas categorías utilizadas para el estudio del cine a nivel nacional, con el fin de sistematizar particularidades asociadas a la crisis de los vínculos afectivos, a la heterogeneidad de los itinerarios desplegados por los personajes y a la ambigüedad, liquidez y expresividad que componen estos relatos. Dichas particularidades favorecen una construcción del territorio bajo la imagen de un paraíso perdido en el que las diferencias entre lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, el contenido y la forma tienden a diluirse.

Palabras Claves

Cine cordobés, territorio, itinerarios, régimen cristalino, *Pillow shots*.

Recibido: 07/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 25/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key Words

Cordovan cinema,
territory, itinerar-
ies, crystalline
regime, *Pillow*
shots.

In this paper we try to access some aesthetic features that make up the territory of the highlands made up of three cordovan films made during the last decade. For this we use and discuss some categories for the study of cinema at the national level, to systematize the particularities associated with the crisis of affective ties, the heterogeneity of the itineraries displayed by the characters and the ambiguity, liquidity and expressiveness that make up these stories. These particularities facilitate a construction of the territory under the image of a lost paradise in which the differences between the real and the imaginary, the concrete and the abstract, the content and the form tend to blur.

Introducción

El cine de Córdoba ha experimentado un proceso de cambio durante la última década que multiplicó la cantidad y la calidad de su producción a niveles insospechados. Al respecto, Sorrentino (2018) ha señalado los principales actores y condiciones que permitieron la emergencia del fenómeno, al tiempo que otros, como Motta, Morero y Mohaded (2012) se han ocupado de las consecuencias que dicho cambio generó en el sector productivo. Siragusa (2018), por su parte, fue la responsable de elaborar una de las primeras listas de obras cordobesas pertenecientes al periodo 2010-2015, a la vez que reseñó las principales leyes y convenios que promovieron su desarrollo. En el mismo sentido, pero para el periodo 2016-2017, Gil Mariño (2019), realizó un análisis de las políticas de fomento a la industria audiovisual de la provincia, concentrándose en la confluencia de actores que motivaron la promulgación de la ley 10381 y la creación del Polo Audiovisual de Córdoba durante esos mismos años, como uno de los pilares de la continuidad en los niveles de producción, sobre todo en un contexto nacional que desde el 2015 aparece como desfavorable.

Todos estos estudios y otros, pues, se refieren tanto a las causas como al contexto de una producción cinematográfica que, aunque cobró visibilidad en 2011, comenzó a gestarse desde antes y supo sostenerse hasta la actualidad, o al menos hasta el 2020, año en que la irrupción del virus SARS-CoV-2 en nuestro país impuso otro límite claro al proceso. Más allá de los avances de estas investigaciones, empero, ninguna ha trabajado aún cuestiones asociadas a los rasgos estéticos de los filmes involucrados¹. Pero esta ausencia no es considerada una falta, sino más bien una invitación sobre la cual disparamos nuestro trabajo.

En este sentido, por *rasgo estético* entendemos, por un lado, la capacidad de estas películas de producir una *fisura*² (Gil Mariño, 2019) en el esquema centralista que caracteriza la producción cinematográfica de nuestro país, que se enlaza con los nuevos enfoques regionales³, los cuales ofrecen otras formas plantear su abordaje:

-
- 1 Existe un primer acercamiento a estas cuestiones, pero no sobre las obras, sino sobre los realizadores, en Lema (2020a y 2020b).
 - 2 La noción de *fisura* está asociada con la identificación por parte de diversos estudios que "coinciden en que entre fines del siglo XX y, especialmente, a principios del siglo XXI se produjeron una serie transformaciones políticas, socio-culturales, económicas y tecnológicas que modificaron las condiciones y producción, circulación y consumo audiovisual en el país (Gómez, 2012; Arancibia, 2015). Este escenario habilitó la emergencia de representaciones alternativas producidas por fuera de Buenos Aires. Aunque estas voces y miradas 'otras', como sostiene Reguillo (2008), no anularon el conflicto ni la dominación, sí colocaron en disputa las visiones centralistas. Se trata de un paso en la puja distributiva cultural, entendida como un espacio de disputa representacional para que las imágenes de las diferentes regiones puedan ingresar a los circuitos de consumo en igualdad de condiciones" (Arancibia y Barrios, 2017, p. 56).
 - 3 Aisemberg y Lusnich (2021) han reseñado las principales corrientes y aportes que dicho enfoque ha desarrollado hasta la actualidad en la Introducción al dossier *Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local*.

teniendo en cuenta que otras regiones del país también han tenido, aunque en menor medida, una producción audiovisual determinada que ofrece nuevas miradas sobre la propia identidad, miradas más diversificadas y acordes con los presupuestos culturales y los imaginarios nacientes en dichos espacios (Flores, 2019, p. 280).

Siguiendo a la misma autora, planteamos la noción de *región* como “una especie de sistema abierto que apunta, para su indagación, a dilucidar variados aspectos como las cuestiones político-económicas y culturales, que trascienden lo meramente geográfico, aunque lo incluye” (p. 288).

Por otro lado, Rancière (2002) nos ofrece una idea de *estética* como imagen del pensamiento, es decir, no como una disciplina filosófica consistente en un saber específico que analiza obras de arte y su placer o sensibilidad, sino una forma de pensamiento que se despliega ante su provocación y revela un determinado *reparto de lo sensible* (2009). Vinculando entonces el concepto de *fisura regional* con la idea de una distribución o redistribución de ciertas evidencias sensibles que contribuyen a determinar qué puede ser considerado arte y qué no y cómo afecta eso a los entornos en los que el proceso se despliega, surge entonces la noción de *rasgo estético* como categoría que determina y es determinada a su vez por una dimensión política que le es indisociable. En este sentido, ocuparse del cine cordobés desde un punto de vista regional implica reconocer también que el “cambio en el mapa audiovisual no es sólo geográfico, sino que permitió construir nuevas subjetividades. Sin duda es pertinente definir que se trata de una reconversión geoestética” (Kriger, 2019, p. 16).

De esta forma, de los múltiples interrogantes que se derivan de los rasgos estéticos pertenecientes al cine cordobés del periodo 2010-2020, en este caso nos interesa detenernos en aquellos que se refieren a la construcción del territorio de las sierras: ¿Cuáles son las principales funciones y características que asume este territorio en algunos filmes? ¿Qué itinerarios realizan sus personajes? Y ¿cuáles son las imágenes recurrentes que podemos identificar en ellos? Para responder a estas preguntas, nos serviremos del análisis de tres filmes: *Primero enero* (Dario Mascambroni, 2016), *Soleada* (Gabriela Trettel, 2016) y *Julia y el zorro* (Inés Barrionuevo, 2018). Las razones de la selección son múltiples, pero las más destacadas tienen que ver con que las tres pueden ser consideradas producciones principalmente cordobesas, no solo porque el espacio geográfico en el que se desarrollan los relatos pertenece a esta provincia, sino también porque todas han sido realizadas en su mayor parte por equipos técnicos y artísticos radicados allí, y con al menos una fuente de recursos económicos perteneciente a la propia región⁴. Al mismo tiempo, las tres fueron estrenadas en un momento en el que la producción

4 La productora El Calefón para el caso de *Primero enero*, Twins Latin Films y la Agencia Córdoba Cultura para *Soleada* y el Polo Audiovisual Córdoba para *Julia y el zorro*. Al margen de esto, hay dos cuestiones estrechamente vinculadas cuyo estudio se vuelve interesante, pero que exceden los límites de este trabajo. Por un lado, está la inclusión en algunos de esos filmes y otros, de actores provenientes del centro productivo (como por ejemplo Umbra Colombo en *Julia y el zorro*) y, por el otro, la coproducción que establecen con fuentes que exceden los límites de la región (como el INCAA) e incluso del país. Estas cuestiones no sólo revelan los mecanismos por los cuales el cine cordobés intenta mantener

de la región ya contaba con cierta consolidación y, por ende, mayor madurez. Y finalmente, como veremos a lo largo del trabajo, aunque diversas entre sí, las tres películas presentan algunos rasgos estéticos comunes que nos permiten relacionarlas de manera intrínseca y, a la vez, concentran aspectos de otros filmes que también han elegido el espacio de las sierras como territorio narrativo, convirtiéndose por ello en casos relativamente representativos de una muestra mayor.

Para desarrollar esos rasgos, dividiremos el análisis en cinco partes distintas y articuladas destinadas a reflexionar acerca de: primero, las categorías teóricas que utiliza Aguilar (2010) para caracterizar el cine nómada y el cine sedentario, intentando ver cómo la fisura de la que hablamos más arriba obliga a replantear y discutir la pertinencia de dichos conceptos a la luz de la construcción de los territorios; segundo, las nociones de *precipitación* y *trayectoria* planteadas por Amado (2016) para el estudio de los itinerarios que efectúan los personajes sobre el espacio; tercero, la presencia de elementos del género fantástico que penetran en los tres filmes diluyendo los límites entre lo real y lo imaginario, haciéndolos ingresar dentro de lo que Deleuze (2005b) denomina un régimen cristalino; cuarto, la recurrencia también en los tres del uso de lo fluido, de la liquidez como estado de la materia que altera las formas de percepción abstrayéndolas de la solidez que la circunda; y quinto, la existencia de *Pillow shots* (Zunzunegui, 1993) como herramientas realizativas y poéticas de manifestar con el espacio y la ausencia de acción, aspectos centrales de las historias con un alto grado de expresividad.

Por último, los objetivos del trabajo, como se puede deducir de lo que hemos dicho hasta aquí, tienen que ver con, por un lado, la posibilidad de trazar y reconocer ciertos rasgos estéticos pertenecientes a las tres películas seleccionadas que revelan aspectos específicos de uno de los espacios —las sierras— que configuran la región; y, por el otro, revisar algunos de los conceptos que habitualmente se utilizan en los estudios sobre cine a nivel nacional, los cuales reproducen en muchos casos el centralismo que nuestro objeto de estudio no consigue desbaratar, pero sí cuestionar.

Ni nómades ni sedentarios: paraísos vaciados, desolados, irreparables

Aguilar (2010) desarrolla una clasificación para estudiar el Nuevo Cine Argentino que se ha convertido en un marco de referencia para pensar los territorios de las películas que conforman el movimiento. El origen de la categorización se encuentra, en principio, en el hecho de que:

hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscripta como un punto de referencia aunque sea invisible (p. 41).

sus niveles de producción, sino también estrategias de posicionamiento a nivel nacional e internacional que resultan de sumo interés para posibles investigaciones.

En base a esto distingue luego dos tendencias que denomina *sedentarismo* y *nomadismo*: “Cuando los personajes insisten en mantener ese orden (patriarcal) nos encontramos ante un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo que bien merece la denominación de sedentarismo”; mientras que, cuando “la familia en cambio está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo” (p. 41). Hasta aquí, las categorías son para nosotros de suma pertinencia, máxime cuando las películas que hemos seleccionado presentan en sus relatos a personajes cuyos vínculos familiares se encuentran en proceso de disgregación. En *Primero enero*, Valentino —un niño de ocho años— y su padre realizan el último viaje a la casa que poseen en las sierras con el fin de vaciarla y venderla tras el divorcio que atraviesa la familia. En *Soleada*, Adriana y su familia no llegan para despedirse, sino para acondicionar la propiedad que acaban de adquirir. No obstante, lo que comienza siendo un sueño hecho realidad, se transforma poco a poco en una pesadilla desde el momento en que la protagonista queda sola y experimenta un proceso de recuperación de su propio ser como mujer, más allá de los límites de la familia. La tensión entre esa nueva libertad (acompañada de una serie de encuentros cada vez menos casuales con un posible amante) y las constantes demandas familiares que la aprisionan, le producen una angustia que si bien asume en silencio, también impide la construcción de ese espacio como un hogar soñado. A medio camino entre las dos, *Julia y el zorro* se centra en la llegada de Julia y su hija Ema a la suntuosa y abandonada casa de las sierras para venderla —como en el filme de Mascambroni—, pero no por un divorcio, sino a causa de la muerte de su pareja. Con el tiempo, sin embargo, la idea de la venta se desvanece, y Julia intenta recuperar allí el hogar que le fue arrebatado. De este modo, y a diferencia de lo que sucede en *Soleada*, el hogar se reconstruye, solo que Julia queda afuera. El dolor del duelo que la atraviesa le impide integrarse al nuevo núcleo familiar conformado ahora por su hija de doce años, su amigo Gaspar y su pareja, un bailarín de malambo.

Podríamos decir, a partir de esto, que mientras *Primero enero* y *Soleada* se inscribirían dentro del cine sedentario por tratar con hogares en descomposición, *Julia y el zorro* correspondería al cine nómada debido a la imposibilidad de la protagonista de integrar el nuevo hogar. Sin embargo, si profundizamos un poco más y analizamos el desarrollo que Aguilar hace de su clasificación frente a la construcción de los territorios de estos filmes, descubrimos que surge una suerte de inadecuación. En efecto, más allá de las definiciones de *sedentarismo* y *nomadismo* basadas en el hogar como punto de referencia, Aguilar (2010) postula, sin explicitarlo, otro principio tan determinante como el primero para caracterizar ambas tendencias:

Según su orientación, la narración pondrá el acento en los descartes del capitalismo o en la descomposición de las instituciones sedentarias. El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los deshechos, del vagabundaje y de la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes). En la línea sedentaria, en cambio, vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados, y personajes que se hunden en el parasitismo (p. 42).

Como vemos, ambas tendencias son ahora el resultado de la superposición de dos criterios de clasificación: por una parte, está el hogar o su ausencia en tanto espacio con diversos grados de descomposición, y por la otra, un esquema regular estructurado a partir de un centro y una periferia, cuyo criterio es más social que afectivo. Esta superposición, por lo tanto, modifica las características de cada figura. La tendencia sedentaria ya no solo presenta películas con hogares disgregados, sino también personajes ubicados en el centro —pertenecientes a clases medias o altas que, a su pesar, han decaído o están en camino a ello—, con movimientos centrípetos y espiralados, una predominancia de locaciones interiores y la presencia de lo femenino como nuevo centro articulador tras la crisis de la familia patriarcal. *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) es, para el autor, el ejemplo paradigmático de cine sedentario. Asimismo, el nomadismo ya no es solo el de las películas sin hogar, sino también el de aquellas en las que los personajes integran las clases más bajas de la sociedad —e incluso son los desclasados que se ubican en la periferia—, con un movimiento centrífugo y errático con respecto al centro, una predominancia de espacios exteriores en ruinas y la figura masculina como presencia fuerte. *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) sería, en este caso, el modelo de cine nómada⁵. A causa de esto, pues, vemos que tanto el sedentarismo atribuido a *Primero enero* y *Soleada*, como el nomadismo de *Julia* y *el zorro* dejan de tener la misma validez, porque si bien todos tocan la cuestión de la crisis del hogar (o de un tipo de hogar), ninguno responde tan claramente al esquema centro/periferia propuesto por Aguilar⁶. De este modo, aunque los personajes de la película de Mascambroni son de clase media y la estructura del relato es espiralada, ya que inicia con imágenes de los personajes llegando a una casa habitable y finaliza con imágenes similares, pero de ellos partiendo de la casa vaciada, resulta dificultoso explicar desde la tendencia sedentaria la predominancia que posee el filme de lo masculino y de los espacios exteriores. Algo parecido ocurre con la película de Trettel, en la cual se mantendría el sedentarismo debido al estatus social de sus personajes y a la presencia fuerte de lo femenino, pero dejaría de funcionar cuando reconocemos la misma predominancia de exteriores naturales como bosques, ríos y senderos que son, justamente, aquellos espacios que Adriana elige para escapar del hogar y errar sin un rumbo claro, con movimientos propios del cine nómada. En el filme de Barrionuevo, la inadecuación es quizás aún mayor desde el momento en que el personaje más nómada del filme pertenece a una

5 Este esquema ya ha sido discutido, aunque por razones de género más que regionales, por Amado (2016).

6 La revisión se impone aún más cuando observamos la aplicación de este esquema en trabajos más recientes. Por ejemplo, Andermann (2015) señala que “Gonzalo Aguilar ha planteado que la oposición entre nomadismo y sedentarismo recorre el cine argentino contemporáneo y su relación con el espacio social, afectivo y geográfico” (p. 81). La interpretación es significativa porque, aunque retoma los criterios *afectivo* y *social*, incluye otro —el geográfico—, que no es desarrollado por Aguilar, o al menos no explícitamente. Esta inclusión implica, entre otras cosas, identificar el centro y la periferia ya no solo con determinada posición social, sino también con espacios geográficos. El centro pasa a ser entonces sinónimo de ciudad, mientras la periferia tiene que ver con “el interior”, “las provincias”, “lo rural” y otros epítetos similares que pueden resumirse en lo siguiente: “el cine argentino contemporáneo fue arrastrado hacia ese espacio interior de miseria y rebelión por lo que Gonzalo Aguilar ha llamado un ‘movimiento nómada’” (p. 115).

esfera social algo más alta que la de los otros casos y, si bien sus movimientos son centrifugos y errantes, el predominio de lo femenino y de los interiores de la enorme casa en la que se traslada como un fantasma, tornan la película definitivamente hacia lo sedentario. De hecho, el rasgo que más aleja a estos filmes de la propuesta de Aguilar es que ninguno responde al esquema centro/periferia; sus personajes no provienen de algún centro social y luchan por no caer en los márgenes, ni tampoco se encuentran allí y deambulan entre ruinas y desechos. En su lugar, las películas que escogen el territorio de las sierras coinciden en que la disgregación del hogar sucede en un espacio al que los personajes llegan y del que a veces se van, y a veces no⁷. Las sierras y las casas que allí se ubican son espacios de otra época (pasada o futura) que se encuentran en proceso de desaparición, sitios que supieron o pudieran ser un paraíso⁸ familiar, pero que finalmente se transforman en lugares cargados de nostalgia, de angustia o de dolor. En este sentido, lejos de afirmarse en una romantización del espacio, los filmes realizados en este territorio parten de esa imagen para cuestionarla desde adentro. Más que de sedentarismo o de nomadismo, cabe hablar entonces de *paraísos perdidos* construidos mediante múltiples variantes no reductibles a esquemas regulares. Por eso, nuestra reflexión no pretende invalidar la categorización de Aguilar, sino reconocer su inadecuación a la hora de estudiar la producción cinematográfica de una determinada zona geostética, independientemente de su relación con el centro productivo a nivel nacional, ya que, como sostiene Flores (2019):

la inclusión de nomenclaturas tales como metrópolis/suburbio, centro/periferia o interior, macro/microhistorias del cine, nos lleva a una polarización de los espacios donde el cine fue desplegando su desarrollo, provocando así la tendencia a hacer análisis comparados signados por ciertos prejuicios de base (p. 287).

O también, como explica Rancière (2011) refiriéndose al surgimiento del régimen estético en oposición al régimen representativo de las artes, lo que ocurre es:

el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban (p. 23).

De este modo, para los casos que abordamos –evidentemente existen otros–, proponemos hablar de la construcción de este paraíso perdido a partir de su vaciamiento (*Primero enero*), su desolación (*Soleada*) y su irreparabilidad (*Julia y el zorro*).

7 En *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011) –filme que además abre la serie– los personajes viajan para pasar un fin de semana en un camping; en *La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottero, 2013), Mario llega a una estancia para luego perderse (o encontrarse) en la profundidad de las sierras; en *El otro verano* (Julián Giulianelli, 2018), Juan viaja y se instala en unas cabañas que administra Rodrigo, el supuesto hermano que fue a buscar.

8 *Paraíso* (Pablo Falá, 2018), justamente, es el título de otro de los filmes realizados en este territorio.

Itinerarios heterogéneos

En línea con lo anterior, nos interesa rescatar ahora algunas recurrencias que también contribuyen a la configuración del territorio. Uno de los primeros puntos reconocibles es que no todos los personajes ocupan el espacio del mismo modo, sino que lo hacen a partir de movimientos diversos. Analizando *La ciénaga*, Amado (2016) propone algunas categorías para comprender esta diversidad en función de las distintas franjas generacionales que presenta un filme. Por un lado, habla de la *precipitación* en la que la “detención, la inercia, la aguda percepción de anulación del tiempo” (p. 231) se aplica al mundo adulto, plagado de personajes anestesiados, apáticos y aislados de su entorno y, por otro lado, señala la *trayectoria*, en la que es posible reponer “una relación con el mundo, con el afuera, con los semejantes, con el otro” (p. 234), movimiento propio del mundo infantil/adolescente, cuyos personajes sensibles y despiertos al deseo se oponen a los primeros. De este modo, son los adultos de las películas de Mascambroni, Trettel y Barrionuevo quienes caen en la precipitación: es la imposibilidad del padre de Valentino de hacer algo para evitar el divorcio y la frustración que siente al no entender algunos planteos de su hijo; es la quietud y el temor que invaden progresivamente a Adriana, quien duda entre liberarse de su familia o apegarse más a ella; y es la insensibilidad⁹ y el



Imagen 1: Barrionuevo, I. (Dir.) (2018). *Julia y el zorro* [largometraje]. Argentina: Tarea Fina.

9 Recostados en la cama, Gaspar acaricia la cicatriz en la rodilla de Julia (marca imborrable del accidente): “¿No sentís nada?”, pregunta. “Me podés clavar un tenedor, que no siento nada”, responde ella algo atontada por el alcohol y las drogas (Barrionuevo, 2018, 67’ 30’’). El sentido del diálogo es literal, pero también metafórico. Julia es insensible en casi todos los planos: con su hija, a quien “siente ajena”, según lo que confiesa unos segundos después; con Gaspar, de quien se desprende a pesar de la atracción; y con la vida en comunidad, “no me interesa la política”, declara frente a una asamblea que discute el uso del agua entre los ricos y el pueblo. El único ámbito que aún parece movilizarla es el teatro, pero el entusiasmo también se desbarata cuando cae de un caballo y vuelve a lastimarse la pierna que necesita para bailar en escena.

letargo de Julia, quien pasa las primeras secuencias echada en la cama sin poder levantarse. Los niños y adolescentes, en cambio, son quienes definen trayectorias: es la resistencia imperturbable de Valentino a aceptar la separación y aquellas propuestas de su padre que no comparte; es la aspiración de Ema de vivir en las sierras y conformar allí su mundo; y es la apertura de Paola y Manuel al conocer a Dario y participar en sus fiestas.

Pero si en *La ciénaga* la multiplicidad de ritmos se obtiene por una acumulación de personajes que poseen movimientos diversos entre sí, aunque estáticos para cada uno, en los filmes cordobeses esto se consigue gracias a la disminución de esa cantidad y al dinamismo de los arcos dramáticos. Por eso, mientras en la película de Martel los personajes se mantienen dentro de uno u otro tipo de movimiento de manera más o menos estable, en estas películas cordobesas es más apropiado hablar de *itinerarios* a través de los cuales sus personajes pasan (o lo intentan) de la precipitación a la trayectoria y viceversa. Si al principio son el padre de Valentino, Adriana y Julia quienes toman la iniciativa de llevar a sus hijos a las sierras, mientras que ellos se niegan, se aburren o tienen miedo de estar allí, hacia el final la situación se invierte y son Valentino, Manuel, Paola y Ema quienes consiguen adaptarse, fijar vínculos y disfrutar del espacio, a la vez que sus padres sufren llenos de impotencia, angustiados o exiliados. A causa de esto, Valentino puede desafiar al padre a volver con su madre si pierde el partido de truco que se disponen a jugar; o es posible que Paola sea la única que se acerque a Adriana para preguntarle cómo está después de haber destruido la mesa que estuvieron intentando armar desde que llegaron (claro símbolo del destino que le espera a ese hogar); o es posible que Ema integre el nuevo hogar junto a Gaspar y su pareja, mientras Julia observa ajena y luego escapa.

Los itinerarios de los niños y adolescentes también organizan el espacio en orden al deseo. Frente a la ausencia de este elemento en el mundo adulto, ellos son capaces de desear de manera franca y directa. Valentino con la niña que encuentra en el río y a la que le obsequia un farol antes de partir; Paola con Darío y sus besos en el río; y Ema con Blas, sus paseos a caballo y los juegos en la carpa. Los tres reponen, como entiende Amado, su relación con el mundo y con los otros, abriendo así una posibilidad de salida dentro de la cerrazón que habita esos espacios. Esta



Imagen 2: Mascambroni, D. (Dir.) (2016). *Primero enero* [largometraje]. Argentina: El Calefón.

posibilidad, empero, nunca llega a concretarse, solo sirve para matizar y contrastar dicha cerrazón. Acercándose nuevamente a Martel, “en la tensión entre velocidad del movimiento infantil y la lentitud de la materia, gana esta última” (Amado, 2016, p. 235). En los tres casos, los relatos cierran dejando en claro la prevalencia de los itinerarios adultos sobre los infantiles, la precipitación sobre la trayectoria. El padre de Valentino vacía la casa y se vuelve con él a la ciudad, Adriana queda sentada sola y alejada de su familia mientras aguanta el llanto sin saber qué hacer y Julia se ve obligada a detener su escapatoria cuando el auto en el que surcaba las sierras se rompe frente al misterioso zorro que la acompaña a todos lados.

Diálogos con lo fantástico

Otro carácter que comparten estas películas radica en la inclusión puntual de microrrelatos fantásticos o de tratamientos vinculados al género como parte del mundo que conforman sus historias. En *Primero enero*, Valentino y su padre intercambian mitos griegos. Las figuras de Pandora como la responsable de los males sufridos por el hombre y la de Odiseo como el personaje astuto capaz de disfrutar del canto de las sirenas sin ser devorado, forman parte de las tantas enseñanzas (machistas) que el padre intenta inculcarle a Valentino durante ese último viaje. En *Julia y el zorro* se relatan dos fábulas. La primera abre el filme y está a cargo del padre de Ema, quien antes del accidente le lee a su hija, sobre la pantalla en negro y rodeado de sonidos que generan una atmósfera apacible y misteriosa¹⁰, la fábula del zorro que perdió la cola y que miente para no ser excluido de la manada. La moraleja “al dolor le gusta la compañía” puede ser vista como la contracara exacta de lo que le sucede a Julia: en su caso, el dolor repele toda compañía. La otra fábula es presentada cerca del final por Ema, quien recita frente a Julia, Gaspar y su pareja, la historia de otro zorro que fue adoptado por el hombre bala del circo y que, a pesar de la muerte de este último, consiguió un lugar propio. En este caso, la fábula se refiere a la construcción del nuevo hogar, ese del que Julia, justamente, está a punto de escapar. En *Soleada* no se incluyen relatos de este tipo, pero hay al menos una escena que recurre a convenciones del género. Durante la primera noche en que Adriana se queda sola con sus hijos, escucha una serie de ruidos que la sobresaltan. Se levanta de la cama en la que dormía, e iluminada con una linterna, recorre la oscuridad de la casa hasta que llega al exterior para ver qué sucede. Sin ver lo que ella ve, escuchamos unos chillidos monstruosos que la vuelven a sobresaltar, para luego desaparecer por donde vino. Tanto la composición del plano con la cámara pegada a la espalda del personaje, como la iluminación y el diseño sonoro, son propios del cine de terror. La escena, pues, significa el miedo que experimenta Adriana al estar sin su marido, pero más profundamente es el miedo a estar con ella misma; a partir de aquí, el relato se concentrará en el proceso introspectivo en el que se sumerge el personaje.

¹⁰ El diseño está compuesto por campanillas, una voz femenina (probablemente de Julia) entonando una melodía, ladridos y aullidos, las hojas de un libro y el fuego del hogar (ese hogar que luego, cuando solo quedan Ema y Julia, tanto cuesta encender); además, claro, de las voces del padre y de Ema.



Imagen 3: Trettel, G. (Dir.) (2016). *Soleada* [largometraje]. Argentina: INCAA, Twins Latin Films.

Lo interesante de estos diálogos con lo fantástico, más allá de las posibles significaciones que puedan asumir, es que convierten a las sierras en un sitio propicio para “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001, p. 37). Por supuesto que con esto no estamos catalogando a estos filmes como fantásticos ni mucho menos, pero sí proponiendo que, a raíz del uso que hacen de algunos elementos del género, consiguen construir el territorio de una manera ambigua. Ya no solo son los mitos, las fábulas o el terror los que introducen el elemento fantástico, sino que los propios filmes vuelven difusos los límites entre lo real y lo imaginario. La escena en la que Valentino conversa con los árboles, o la incertidumbre acerca de si los ruidos que escucha Adriana pertenecen a la realidad o al sueño, son ejemplos de esto. Pero, de las tres, es la película de Barrionuevo la que más juega con tales límites. Por nombrar solo algunos recursos: tanto el título como su diseño remiten a los de los libros de fábulas; asimismo, la presencia misteriosa de un zorro que únicamente es visto por Julia, hacen que todo el relato cobre la forma de una verdadera fábula cinematográfica. Presentados de esta manera, entonces, estos filmes ingresan en lo que Deleuze (2005b) denomina un *régimen cristalino*, en donde:

lo actual está separado de sus encadenamientos motores, o lo real de sus conexiones legales, y lo virtual, por su lado, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo. Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras el otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles (p. 172).

Liquidez

La presencia del agua es otro aspecto a destacar. Y, más que el agua como elemento natural, es el estado líquido de la materia en la que los protagonistas están inmersos buscando otra forma de percepción, “una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio” (Deleuze, 2005a, p. 121). Cada película expone al menos un fragmento dedicado a ello. En *Primero enero*, la primera actividad de la lista que realizan los personajes es bañarse en el río junto al puente. Valentino propone un juego: hacer señas debajo del agua para que el otro las adivine. La presencia del puente al fondo, sumado a este hacerse señas, esconden la necesidad de comunicación del niño, la urgencia de llegar a su padre para impedir la separación de la familia y el vaciamiento del hogar, y la elección de un medio más flexible para intentarlo, frente a la solidez que encuentra en la superficie. En *Soleada*, todos los personajes visitan el río en varias oportunidades, pero hay una en la que Adriana se separa del resto para sumergirse un momento en soledad. La introspección, sin embargo, se interrumpe cuando se sobresalta al sentirse espiada. Además de seguir la línea de la escena cercana al cine de terror que ya tratamos, este fragmento señala cómo la liquidez que la ayuda a reconstruirse se ve amenazada constantemente desde el exterior haciendo que el miedo y la desolación impregnen el lugar. En *Julia y el zorro*, Julia visita el río junto a los demás personajes antes de tomar la decisión de abandonarlos. No obstante, la escena líquida no se encuentra allí, ya que siempre permanece fuera del agua. La presencia de un estado fluido se encuentra mucho antes, en un fragmento muy expresivo en la que la vemos bailar semidesnuda, en cámara lenta, mientras suena una melodía de cello sobre un colchón de ruidos compuestos por pisadas sobre vidrios rotos que remiten directamente al accidente fatal. A pesar de estar en la superficie, Barrionuevo consigue alterar aquí las condiciones del medio y volverlo tan líquido como los otros. Así, los movimientos de Julia a veces parecen una lucha por salir del abismo y tomar aire, y a veces se parecen a los de Adriana; vemos un cuerpo flotante percibiéndose a sí mismo e intentando reconstruirse en esa misma percepción. En los tres casos, además, estas imágenes líquidas, compuestas de planos fragmentarios, discontinuos, con muy poca profundidad de campo, con un sonido enrarecido y extradiagético, sumergen a los personajes en un universo relativamente más abstracto que el de la superficie. Como afirma Deleuze (2005a): “el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo” (p. 118). Son otros niveles del territorio, paradójicamente menos “terrestres”, que los personajes aprovechan para intentar liberarse, sin éxito, del vaciamiento, la desolación o la irreparabilidad que habitan.

Pillow shots

La última característica que vamos a considerar se vincula al uso que estas películas hacen de los *pillow shots*, aquellos planos “cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el ocurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para la edificación de sentidos alternativos” (Zunzunegui, 1993, p. 18). Como veremos, si bien cada filme accede

a este recurso de una manera particular, todos consiguen gracias a él configurar las sierras como un territorio de expresividad privilegiada, en el que la ausencia de personajes, acciones y diálogos dice más que cualquiera de estos elementos juntos, a la vez que evitan caer en la facilidad del paisajismo preciosista. En el caso de Mascambroni, el efecto que producen los *pillow shots* es el de una sustracción: el relato nos va presentando diversos planos detalle con rincones de la casa que contienen estampitas, lámparas o flores. Al final, vemos los mismos planos, pero sin esos objetos cotidianos; de ellos solo quedan las huellas vacías en las paredes. Entre un momento y otro, no hay acción ni diálogo que nos indique lo que ha sucedido, sin embargo, todos entendemos que el hogar ha sido finalmente vaciado. En *Soleada*, el efecto se consigue por repetición: es el mismo plano de una de las paredes blancas de la casa el que se nos presenta parcialmente cubierto por las sombras de un árbol. La detención a la que nos obliga esta imagen reiterativa, hace pensar en la oscuridad producida por las sombras sobre la claridad de la pared, en la desolación que inunda al espacio y a Adriana con una calma insistente e inquietante. En *Julia y el zorro*, por último, el procedimiento se obtiene mediante una revelación: en distintos momentos, vemos que Ema se encierra en un auto que usa como refugio luego de discutir con su madre. Las imágenes son cerradas, primeros planos sin referencia del entorno. No obstante, cerca del final, cuando tienen una de las discusiones más fuertes, Julia va a buscarla y la acción se interrumpe para revelarnos en un plano general que ese es el auto en el que se produjo el accidente. Y, aunque a esa altura ya sabemos lo que sucedió, la potencia de esa imagen muda evidencia lo irreparable que resulta todo para Julia.

En este sentido, pues, el valor poético que poseen estos filmes proviene en parte del uso estratégico que hacen de los *pillow shots*, esa categoría mediante la cual es posible romper los límites entre forma y contenido para generar en su lugar formaciones significantes en las cuales “El contenido deviene forma, la apariencia se transforma en esencia” (p. 23)¹¹.

Conclusiones

Al inicio planteamos una serie de preguntas tendientes a provocar el reconocimiento de ciertos rasgos estéticos pertenecientes a tres películas cordobesas contemporáneas realizadas en las sierras. Ahora estamos en condiciones de animar algunas respuestas que, si bien no son definitivas, sí ofrecen algunas notas desde donde es posible plantear profundizaciones, revisiones y debates.

Algunas de esas notas, más generales, caracterizan el territorio a partir de la desintegración del hogar patriarcal que, sin haber desaparecido completamente, influye todavía en las vidas de sus integrantes y en la interacción con el espacio. Ese espacio, sin embargo, no responde a formas regulares de centro/periferia con las que se han abordado otros cines, sino a formas irregulares que hemos caracterizado bajo la figura de un paraíso perdido por su vaciamiento, desolación o irreparabilidad.

¹¹ Deleuze (2005b) incluso va más allá al afirmar que este tipo de planos: “Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo” (p. 30).

La heterogeneidad de los itinerarios que recorren los personajes, con movimientos precipitados para los adultos y trayectorias para los niños y adolescentes, ofrecen alternativas a la pérdida de ese paraíso que, aunque no se concretan, funcionan para matizar la negatividad de los relatos.

Otras notas, más particulares, presentan el territorio como un espacio ambiguo, en donde los límites entre lo real y lo imaginario tienden a borrarse a causa de los diálogos existentes con elementos del género fantástico, aunque siempre dentro de un marco principalmente realista. También, la presencia de un estado líquido de la materia y la percepción abstraer algunos fragmentos de la solidez que suele rodear el espacio. Y, finalmente, comprobamos el uso estratégico de los *pillow shots* para interrumpir la acción y expresar ese vaciamiento, desolación e irreparabilidad de una manera poética, en donde la forma se vuelve contenido y viceversa.

Las preguntas sobre el territorio de las sierras, por lo tanto, revelan un conjunto de características cuya pertinencia y flexibilidad pueden ser evaluadas a la luz de otros casos similares. Asimismo, ponen de manifiesto la necesidad de identificar otros territorios con características propias. La multiplicidad de filmes desarrollados en los pueblos o en las ciudades, o incluso fuera de la región, todavía están a la espera de su análisis. Indudablemente, cada uno de estos espacios carga con su propia complejidad y plantea posibilidades de intercambios, mezclas y comunicaciones múltiples con los demás. Pero, de todas las cuestiones que hemos tratado, la más importante quizás tenga que ver con la alteración en la prioridad de los lugares en donde se hace o no se hace arte. La producción cinematográfica nacional y la reflexión efectuada a su alrededor, está atravesando un cambio significativo que, lejos todavía de romper con el centralismo estructural que la determina, implica, como decíamos al principio, una *fisura* a través de la cual comienza a ser posible otro modo de ver.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aisemberg, A. y Lusnich, A. (2021). Introducción. En Dossier "Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local". *Revista Folia Histórica del Nordeste*, (40), pp. 11-20. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2021/03/n40a01.pdf>.
- Amado, A. (2016). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. En Dossier "Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinarias". *Primera parte. Revista Folia Histórica del Nordeste*, (30), pp. 53-64. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2018/03/n30a03-V%C3%ADctor-Arancibia-y-Cleopatra-Barrios.pdf>.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, (20), pp. 279-298. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1935/1588>.
- Gil Mariño, C. (2019). Dios ya no atiende solo en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016-2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental. En C. Kriger (Ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (pp. 23-47). New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Kruger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lema, C. (2020a). Algunas reflexiones teóricas de cineastas cordobeses. *Avances*, (29), pp. 175-192. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28741>.

- Lema, C. (2020b). Dos concepciones del cine: Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli. *Imagofagia*, (21), pp. 190-211. Recuperado de el 2021, 8 de octubre <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1970/1658>.
- Motta, J., Morero, H. y Mohaded, N. (2012). *La producción cinematográfica y de contenidos para televisión en Córdoba. Evolución reciente y perspectivas futuras*. XVII Reunión anual de la red MERCOSUR PyMES, Clusters e Innovación: una agenda para el MERCOSUR. Asociación Civil Red Pymes, Rafaela, Argentina.
- Rancière, J. (2002). ¿Existe una estética deleuzeana? En E. Alliez (Dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica* (pp. 205-211). Santiago de Cali, Medellín: Sé cauto, Euphorion.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Siragusa, C. et al. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma uno*, (6), pp. 163-170. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>.
- Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, (8), pp. 8-28. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/590/520>.
- Zunzunegui, S. (1993). El perfume del zen. *Nosferatu. Revista de cine*, (11), pp. 18-25. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://hdl.handle.net/10251/40842>.

Filmografía

- Barrionuevo, I. (Dir.) (2018). *Julia y el zorro* [largometraje]. Argentina: Tarea Fina.
- Bottero, G. y Juncos, L. (Dirs.) (2013). *La laguna* [largometraje]. Argentina: Apacheta Contenidos Audiovisuales.
- Caetano, A. y Stagnaro, B. (Dirs.) (1998). *Pizza, birra, faso* [largometraje]. Argentina: Hubert Bals Fund, INCAA, Palo y a la Bolsa Cine.
- Falá, P. (Dir.) (2018). *Paraíso* [largometraje]. Argentina: La fundación cine.

Giulianelli, J. (Dir.) (2018). *El otro verano* [largometraje]. Argentina: Jaque Content, Tresmilmundos Cine.

Luque, M. (Dir.) (2011). *Salsipuedes* [largometraje]. Argentina: KL Audiovisual.

Martel, L. (Dir.) (2001). *La ciénaga* [largometraje]. Argentina: 4k Films, Wanda Visión, Cuatro Cabezas, TS Productions.

Mascambroni, D. (Dir.) (2016). *Primero enero* [largometraje]. Argentina: El Calefón.

Trettel, G. (Dir.) (2016). *Soleada* [largometraje]. Argentina: INCAA, Twins Latin Films.

Carlos M. Lema

Es licenciado en Diseño y Producción Audiovisual por la UNVM. Trabaja como docente de montaje y guion en la misma Universidad. Fue fundador e integrante del Cine Club Universitario durante más de diez años y ha realizado diversos cortos y medimetrajes desempeñándose como guionista, director y montajista. Integra equipos de investigación sobre ficción audiovisual y sobre filosofía y actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNC.

Contacto: maxilema21@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Lema, C. M. (2021). Apuntes sobre el territorio de las sierras en tres películas cordobesas contemporáneas. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35781>.



El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas al cine documental mexicano

Cinema as aesthetics and politicity. Hermeneutical approaches to mexican documentary cinema

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco
División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo,
Área de Semiótica del Diseño

Ciudad de México, México

coso966@yahoo.com.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-5004-0495>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/y8vud2pkq>

Resumen

En el presente artículo, las relaciones entre cine y mundo, cine y realidad, cine y verdad, serán exploradas a la luz del acto “político” del medio, en un sentido amplio que pone en tensión política y politicidad. Estas relaciones no podrían entenderse sin mirar las transformaciones históricas del medio cinematográfico, sin su comprensión como un entramado complejo, un ensamblaje que intersecta lenguajes, contextos, prácticas, sensaciones. En el cine el mundo visual y el mundo textual entran en colisión. Las posibilidades imaginarias y simbólicas de la imagen en movimiento entablan una refriega con el potencial narrativo y diegético de la historia contada. Es ahí donde ocurren los actos de politicidad del cine, que entendemos desde una acepción dinámica inscrita tanto en la experiencia y valoración estética del hacer y del ver cine, como en las dimensiones tecnológica y configurativa del medio.

Palabras Claves

Cine, post-cine, hermenéutica, politicidad, cine documental.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Para emprender esta aproximación, acudimos mediante una entrevista personal a la voz de Diego Lizarazo Arias, filósofo, investigador, profesor de la UAM Xochimilco, creador y productor televisivo, analista de imagen y cine, editor y Premio Orlando Fals Borda 2005, con fin de reconocer y explorar problemáticas contemporáneas en torno a las tensiones entre cine y política. Autor, entre otras obras, de *La fruición fílmica* (2004), Lizarazo emprende un acercamiento estético, semiótico y hermenéutico al fenómeno del “posible cinematográfico”, que aquí se profundiza a través de una entrevista escrita respondida a distancia en mayo del 2021, y de la cual seguimos las claves de sus respuestas, compartidas con la confianza de haber coincidido como colegas de la Universidad Autónoma Metropolitana (México) en diversos foros y seminarios. Asimismo, a la luz de los dilemas aquí planteados, recuperamos algunos ejemplos relevantes del documental mexicano para apuntalar los elementos que vinculan cine y política en el contexto contemporáneo.

Abstract

Key Words

Cinema, post-cinema, hermeneutics, politics, documentary cinema.

In this article, the relationships between cinema and the world, cinema and reality, cinema and truth, will be explored in the light of the “political” act of the medium, in a broad sense that puts political and politics in tension. These relationships could not be understood without looking at the historical transformations of the cinematographic medium, without its understanding as a complex framework, an assemblage that intersects languages, contexts, practices, sensations. In cinema the visual world and the textual world collide. The imaginary and symbolic possibilities of the moving image enter into a fray with the narrative and diegetic potential of the story told. This is where the politics of cinema occur, which we understand here from a dynamic acceptance, inscribed both in the experience and aesthetic evaluation of making and seeing cinema, as well as in the technological and configurative dimensions of the medium.

To undertake this approach, we turn to the voice of Diego Lizarazo Arias, philosopher, researcher, creator and analyst of image and cinema, in order to recognize and explore contemporary problems around the tensions between cinema and politics. Author, among other works, of *La fruición fílmica* (2004), Lizarazo undertakes an aesthetic, semiotic and hermeneutical approach to the phenomenon of the “cinematographic possible”, which is explored here through an interview conducted in May 2021, in which we follow the keys to their responses, shared with the confidence of having met as colleagues from the Universidad Autónoma Metropolitana (Mexico) in various forums and seminars. Likewise, in light of the dilemmas raised here, we recover some relevant examples from the Mexican documentary to underpin the elements that link cinema and politics in the contemporary context.

1. Introducción

El cine es el acontecimiento del siglo XX, dice Alain Badiou, en la medida que ha cambiado nuestra forma de pensar, dotando a la imagen de una función nueva. Como portadora de todas las imágenes, el cine no solo acumula o remite a las demás, sino que establece relaciones que otras artes no habían realizado. A partir de esta idea de Godard, Badiou (2014) explica que “el cine introduce como vehículo de pensamiento, como medio de pensamiento, una combinación infinita en el mundo de las imágenes posibles” (p. 38). Tal interacción de imágenes potenciales conforma una red intensiva de relaciones, de manera que más que un arte que muestra, el cine es un arte de relaciones entre imágenes. En esta clave, Heidegger (1995) plantea en *La época de la imagen del mundo* que no solo vivimos una era situada en torno a imágenes del mundo, sino que el mundo es ya una imagen. “La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna” (p. 74).

El conjunto o red de relaciones propiciadas por el cine, lo vincula y pone en tensión con el mundo, al mismo tiempo que articula su propio mundo a través de un lenguaje imaginario. “El cine es el arte de la relación en el siglo XX”, dice Badiou (2014, p. 39). Entre estas relaciones, las que se dan entre cine y arte, o cine y política son claves para el análisis cinematográfico, tal como son también concebidas por Jacques Rancière. Las relaciones planteadas por él son vistas como un sistema de distancias, haciéndonos recordar con ello las tesis de Benjamin (2008) al respecto: “Cada día se hace cada vez más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción” (p. 57).

El paradigma observado por Benjamín en torno a la reproductibilidad manifiesta un primer aspecto: lo tecnológico, que para Diego Lizarazo¹ se vuelve fundamental en la medida que se torna un problema inseparable del lenguaje.

El posible cinematográfico, es decir, las posibilidades de seguir sustentando el campo experiencial, industrial, y creativo de lo que llamamos cinematografía, se juega hoy, en un primer sentido, en la intersección entre discurso fílmico y tecnología. ¿Qué fuerza de transfiguración de lo fílmico tiene la redefinición que la técnica ha hecho de la experiencia sensible y diegética usual del cine? (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Rancière (2012) aborda la especificidad transgresora del modernismo en el cine, en particular en la recepción cinéfila que transforma la experiencia sensible del espectador, oponiendo al paradigma modernista del culto artístico, los procesos de estetización mercantil de la vida:

La cinefilia ha cuestionado las categorías del modernismo artístico mediante el retorno a un anudamiento más íntimo y más oscuro entre las marcas

1 Para revisar la trayectoria de nuestro entrevistado, ver el siguiente vínculo, procedente de la Enciclopedia de la literatura en México: <http://www.elem.mx/autor/datos/132015> (Recuperado el 2021, 24 de septiembre).

del arte, las emociones del relato, y el descubrimiento del esplendor de la pantalla de luz en una sala oscura... (p. 11).

Esta premisa desmonta las fronteras entre arte y técnica sirviendo como punto de partida de la situación posmoderna, sujeta siempre a desatarse en nuevos territorios. “El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar” (p. 14). Diego Lizarazo abunda en esta línea de fuga potencial del cine:

Sin lugar a dudas el magma digital que hoy cubre el campo global de lo social, casi podríamos llamarle la *ciberesfera* (en el sentido en que Lotman habló de semiosfera en analogía con la biósfera), potenciada sin duda por la monumental crisis que ha producido la pandemia del Sars-Cov-2, ha recargado (porque venía de antes) de forma inusitada, un cine digital. No solo por su creación a través de aparatos digitales de registro y edición, sino especialmente por la digitalidad sustantiva de su circulación, sus formas de exhibición y su fruición (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

La fruición de lo fílmico, tesis clave en Lizarazo (2004), apunta los aspectos estéticos que enmarcan la relación directa entre espectador y película. Por ello pone énfasis en una de las reglas no escritas del visionado cinematográfico: el “contrato de verosimilitud” (pp. 261-321), que hace evidente para el cinéfilo el artificio en medio de la aceptación implícita para dejarse llevar por la historia y las imágenes. Este “contrato” activa el vínculo entre mundo y artefacto cinematográfico (incluyendo el entramado de innovaciones a nivel narrativo, tecnológico e imaginario).

El “recargamiento” del cine que sugiere Lizarazo se instala en el presente mercantilizado: “Experiencia, lenguajes y negocio digital reconvirtiendo el cine. Más que “ir” al cine, como solía decirse, cada vez es más común “conectarse” al cine, es decir, *inmersar* en el cine que digitalmente disponen diversas plataformas como Amazon Prime o Netflix” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). A la manera de Derrick de Kerckhove (1999) y su perspectiva macluhaniana, el medio audiovisual ocupa cada vez más todos los sentidos en forma cenestésica, a la vez orgánica e intensiva, hasta instalarse en esa capa externa del cuerpo, “la piel de la cultura”, en donde “las nuevas potencias tecnológicas, especialmente por sus interfaces (se dirigen) no solo al rostro, sino también a la piel como nuevo territorio de interfaz” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Uno de los dilemas que acuden a la reconfiguración histórica del medio audiovisual es el advenimiento de un hipotético paisaje post-cine, definido de manera crucial a través del arte medial y transmedial, que incluye “nuevas formas expresivas” (Machado, 2015), trayendo consigo la abrumadora omnipresencia de la informática. Nuevas representaciones, sensibilidades, estéticas y comprensiones serían el crisol de esta mutación que anuncia Machado, prevista años antes de la égida de plataformas *streaming*. Advertirlo no es menor, sobre todo si pensamos las tensiones entre estética y política que Rancière define no solo en el orden temático de la imagen, sino en la “ruptura” formal como un problema de carácter eminentemente político. Recordemos que el problema crucial de la “forma”, que

plantea Benjamin (2006) como base de la crítica del romanticismo alemán, como un asunto de autoconocimiento y autoenjuiciamiento, es un problema reflexivo que no puede darse sino partir de la autocrítica: he aquí el principio básico de la política como un espacio común que tensa lo individual y lo colectivo, problema acuciante del arte desde la explosión romántica del siglo XIX.

En la medida que la fuga del medio ve hacia delante a través del llamado post-cine, también el medio se ve a sí mismo en su devenir, por ejemplo, en el documental. En México la tradición del cine documental y su actualización mediante nuevas formas narrativas permite encontrar relaciones significativas entre cine y política. Por ello, en este texto abordaremos, en su momento, algunos ejemplos de este género que seleccionamos porque recurre a estrategias formales, ya sea a través del montaje (*cruzado*) o a través de la imagen (*poetizada*) que afrontan el potencial discursivo y político de un género siempre cambiante.

2. Los órdenes y distancias en juego

Lizarazo aborda las transformaciones del cine con cautela, ofreciendo una serie de claves. Las juzga en cinco “órdenes”: tecnológico, pragmático, narrativo, estético e industrial. Estos, desde nuestro punto de vista, pueden ser comprendidos también a la luz del sistema de distancias planteado por Rancière. Si el cine puede ser ese *vértigo* y *fábula* que al mismo tiempo nos inmiscuye en “una multitud de cosas” (Rancière, 2012, p. 13), entonces cada vez es espectáculo y sombra, palabras y recuerdos, ideología y utopía, arte y técnica, o en última instancia, pensamiento y teoría, tal como ubica la visión de Deleuze el propio Rancière (2012).

¿Cómo separar en este sentido tecnología e industria? ¿Cómo no vincular ello con lo pragmático del acto cinéfilo? ¿Cómo distinguir, en estos órdenes y distanciamientos, lo filmico de lo audiovisual, lo análogo de lo interactivo? Justamente esas distancias son fronteras que tensan el orden pragmático de lo que es cine y lo audiovisual, dejando así en suspenso la reserva de Lizarazo respecto a una verdadera existencia del post-cine. En el orden pragmático,

el cine digital es primordialmente privado, pierde varias de sus cualidades de experiencia compartida y social y se vuelve un asunto de elecciones y experiencias individuales que hunden sus raíces en los placeres y pulsiones íntimas. Los rituales públicos de ir al cine ceden su lugar a rituales solipsistas (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

La primera pregunta frente a esta “máquina deseante” intimista podría ser cómo el espectáculo prevalece, y cómo la distancia contractual se engarza con el espacio social convenido. Es por eso que lo tecnológico se ha introducido ya en el acto pragmático, al menos en esta época de adopción, acceso o discriminación respecto a los nuevos dispositivos técnicos.

La informatización actúa en este sentido como dispositivo democratizador, cuyo mejor ejemplo es, quizás, la presencia dominante de la máquina del videojuego. “La digitalización es la renovación principal del cine, gracias a las cámaras digitales,

los programas cibernéticos de edición y la distribución vía internet, como plantea Martin Scorsese. La imagen mixta o totalmente digital es una naturaleza visual propia del post-cine” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

El mundo digital nos introduce a arreglos, combinaciones y “ventanas” que nos abren a mundos singulares, que deslocalizan el “punto de vista”, la perspectiva central (moderna) a favor de una perspectiva holográfica, múltiple, una forma compleja de “ser” y “estar”, un sistema relacional (tal como define Badiou al cine) que bien puede ser entendido en el acto contradictorio de la identidad: la del ser y estar, la del individuo y lo colectivo, la de lo interior —personal— y lo exterior —el mundo—.

Hay que reconocer el lugar que allí ocupa, entre otras cosas, esa suerte de fusión entre cine y videojuego. Pero quizás, son los dispositivos de observación lo que implica una transfiguración mayor: de las salas que nos contienen y congregan, a los aparatos que portamos cerca del cuerpo y en el cuerpo, y que trasladamos a cualquier espacio. En términos crudamente técnicos en el post-cine regresa triunfalmente el kinetoscopio de Edison sobre el cinematógrafo de los Lumière (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Podemos abundar en torno al orden industrial cultural en su vertiente de economía política (la efervescencia en los índices del Nasdaq, la industria global de los dispositivos del videojuego, los conglomerados tecnológicos y comunicativos en red y su papel en la geopolítica actual), sin embargo esto nos devolvería en última instancia al potencial de la industria *tecno-cultural*, con todos los recursos a su alcance; otro aspecto es que esto ocurre no solo en clave moderna o modernizadora, sino como dilema que traspasa cultura e identidad, transversalizando el fenómeno cinéfilo, y resituándolo en el problema más complejo del espectáculo posmoderno audiovisual, en particular en relación a los modos y los contenidos narrados. ¿Cuál sería en este contexto el carácter político que opera en medio del espectáculo y la mediatización fuera y en las redes? ¿Qué agentes y agenciamientos se posicionan, ocupan el espacio y lo hegemonizan? ¿Qué representa el auge actual de los consorcios Apple-Amazon-Microsoft-Google-Netflix y su lugar en los mercados? ¿Cómo se imbrican en este entramado los poderes económicos y políticos, los locales y regionales, los sectoriales y grupales, todos los cuales ocupan, o pretenden ocupar, espacios de poder?

Narrativamente hablando, el distanciamiento benjaminiano ya había explorado la separación del acto catártico griego situado en el alivio o exoneración de las pasiones, mientras que en la modernidad, por el contrario, el acto de compenetración con la suerte del héroe se da como un proceso de desalienación y toma de conciencia. De ahí que Benjamin se haya referido al teatro épico y didáctico *brechtiano* como un paradigma del reconocimiento de la experiencia del espectador ante la obra, que a fin de cuentas es el encuentro crítico con el mundo. El distanciamiento propuesto por Rancière (2012) como un *sistema de distancias*, se basa en que

el cine es un arte en la medida que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben

ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones (p. 14).

El cine es el lugar de exhibición, es también la película misma, pero también es algo más, que está interpelando íntimamente al mundo. Es así, al mismo tiempo, una distancia y una cercanía.

Si hablamos del sistema de distancias entre cine y arte tendríamos que recurrir a problemáticas que atraviesan lo formal y estético. Esa primera dimensión del dilema cine y arte es la literatura, cuyo afluente en la narrativa clásica y moderna dejó un intenso legado en el cine. Los intentos consecutivos del cine por construir un lenguaje propio, que en el caso de Eisenstein se tradujo en la tentativa de construir un código ideográfico y simbólico incorporado en la imagen, o en el caso de Dziga Vertov en la articulación exhaustiva de la cotidianidad y la gestualidad de un régimen, así como en la anticipación del montaje multicámara ejercido desde el aún inexistente *set televisivo*, nos indican la apuesta histórica de un arte dispuesto a la exploración de nuevas formas narrativas, que bien pueden ser consideradas extra-literarias. Lizarazo parece colocarse en las fronteras entre la forma corta del cuento y la extensiva de la novela para referirse a esto:

En el *orden narrativo*, respecto a la cuestión clave de la duración fílmica, del complejo tiempo fílmico, hay dos extremos: el micro y el macro-cine. El primer extremo expone lo micro-fragmentario: los relatos cortos, las pequeñas historias ligadas (*Paris, je t'aime*, 2006; *Sin City*, 2005), incluso *webseries* en las que cada capítulo no rebasa los 5 minutos; en el otro extremo, el post-cine puede extenderse en narraciones muy complejas y largas, incontenibles en los formatos clásicos del cine como ha hecho Michael Haneke con sus filmes para televisión, y cuya esencia sintetizó Jean-Luc Godard al afirmar su gusto por trabajar para televisión dado que allí "el concepto de fragmento es permitido [debido a que] las series de televisión, muestran un fragmento por día" (el fragmento potenciado o macro), lo que David Lynch convirtió en un verdadero fuerte postfílmico con *Twin Peaks* (Estados Unidos, 1990) (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Lizarazo pone en cuestión los paradigmas tradicionales, a cambio de lo cual enuncia que los nuevos paradigmas surgen a la luz de la prosística infinita del cine. Nos internamos así a la complejidad narrativa situada en el hecho de que el cine es "pura verdad" como artefacto, mientras la historia es pura "fabulación". A su manera, Rancière (2012) explica esto como la tensión entre el guion romántico-simbólico de la imagen frente al guion aristotélico del texto involucrado en la intriga, las peripecias y el reconocimiento. El mundo de las imágenes y el de las historias se ha acercado en "la distancia más corta", como dice Benjamin. ¿Cómo aproximarnos a este acortamiento de distancias?

3. Entre lo real-documental y el artefacto plástico fílmico

La lógica del relato sobrepasa la del discurso, da un paso más allá del postulado estructuralista de la segunda mitad del siglo XX. La semiótica y retórica de la imagen descubrieron entre lo visible y lo no visible un territorio extenso; en el caso del cine, en el “fuera de campo”, en la semiosis del entramado múltiple de sentido. La hermenéutica y la rizomática, por su parte, han aportado en este sentido nuevos enfoques: una fuga hacia “el arte de la relación entre imágenes” (Badiou, 2014, p. 39), o también una fuga desde los problemas del movimiento (extensivos) hacia los problemas del tiempo (intensivos), como en Deleuze (1984). La relación originaria entre retórica y verdad es similar en el sentido de poner enfrente un objeto y su representación. La confrontación entre circunstancias y acontecimientos que ocurre en el cine, en el camino tortuoso de las imágenes móviles, aborda este dilema.

El camino más corto entre imagen y texto, fantasía imaginaria y guion literario, que ocurre en todo tipo de cine, lo enfocamos en este caso en el cine documental, donde lo real es ineludible en la relación entre espectador y mundo, historia e imagen, mediadas por el acto narrativo. El del documental es un orden narrativo alterno, aunque al mismo tiempo originario, recordemos *La llegada del tren a la estación de la ciudad* (Lumière, 1895). Su ordenamiento atiende a hechos, pero estos pueden ser articulados, incluso reconstruidos, de modo que su mundo puede ser tan extenso como el fabulador o ficcional. De algún modo las escuelas emanadas del montaje de la imagen-movimiento (Deleuze, 1984), como el neorrealismo italiano, los cines independiente y libre anglosajones, así como la nueva ola francesa, asumieron una estrategia realista para reanimar el lenguaje. En el retorno realista posmoderno (Foster, 2001) hay un examen de la tensión sensible entre lo real, lo posible y lo simbólico, que se manifiesta en el “trauma” de un sujeto bombardeado por múltiples referentes, muchas veces contradictorios, y que debe resolver manteniendo el juicio, sin una ruptura de las “cadenas sintácticas” que lo aleje de la posibilidad de la esquizofrenia. Esto tiene hoy una importancia innegable en el reconocimiento de la alteridad y de realidades desconocidas, así como de nuevos paradigmas artísticos para el acto contractual, que ocurre también en el documental.

En particular, el documental mexicano tiene una larga trayectoria que en los últimos años ha mutado rápidamente, accediendo en forma transversal a todo tipo de circunstancias propias y a externalidades cinematográficas (la realidad social). Si *El Grito* (López Aretche, 1968)² acudió al guion de la incauta periodista Oriana Falacci para narrar la historia de un movimiento social fundante del México contemporáneo, conformando como enuncia su título una batalla a seguir, *Lecumberri, el palacio negro* (Ripstein, 1970)³ y *Crónica de un fraude* (Mendoza,

2 La película documental *El Grito*, México 68 representa un testimonio histórico del movimiento estudiantil de 1968 en México. Realizado al calor de los trágicos acontecimientos que culminaron en la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre, fue producido por estudiantes del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM utilizando más de ocho horas de registro en formato de 16 milímetros.

3 *Lecumberri, el palacio negro*, de Arturo Ripstein, explora la vida cotidiana de los últimos años del centro penitenciario Lecumberri. Al mismo tiempo, nos introduce a una pequeña

1988)⁴ exhibieron los absurdos del poder y la ineficacia del autoritarismo como forma de ejercicio de gobierno. Ahí la política, sus artilugios y estrategias de despojo y mentira no tienen mejor forma visible que la de la imagen y la palabra.

Pero el género documental, insustituible y siempre sorprendente, ha arrojado también cintas documentales como *1973* (Isordia, 2005) y *Tempestad* (Huezo, 2016), cuyas claves políticas son otras, alejadas de la política real y la temática combativa o politizante. Aparece aquí lo que enunciamos en un principio como politicidad⁵: un sistema de relaciones, sensible, voluntario, ligado a valores y creencias, pero también un acto reflexivo y pensante, ubicado en un espacio y un tiempo, con los rasgos de historicidad y al mismo tiempo de puntualidad bajo acontecimientos reales. El mosaico convulso que envuelve a los tres actores protagónicos de *1973*, imposibilita la indiferencia frente a una generación de jóvenes urbanos que linda entre dos siglos, y entre dos caminos, como la esperanza y la derrota. El director, Antonino Isordia, lo refiere a su manera:

Se trata de una generación que crece en un campo bastante estéril, genera castillos de arena, quiere algo que nunca logra y tiene una permanente sensación de frustración e insatisfacción. Para estas generaciones del desaliento era más importante —dice el joven cineasta—, la muerte de Kurt Cobain que el EZLN (Molina, 2006, párr. 2).

Mientras en *1973* los protagonistas son visibles, y su apuesta de vida fue la de ser reconocidos hasta rozar el borde de la tragedia, en *Tempestad* algunos de los personajes son invisibles, solo los escuchamos, pero una y otra vez son metaforizados en las decenas de rostros anónimos que registra la poética fotográfica de Tatiana Huezo. En el caso de Alex, el más cruento de los personajes que presenta Isordia en *1973*, el protagonista transfigura varias veces su personalidad ya estando en la cárcel, ocupando ante la cámara el lugar de su odiado hermano, para luego revelar y retornar a su desesperada verdad, años después de haber planeado y materializado el asesinato de toda su familia. La magistral puesta en escena de Isordia revisita en una sala oscura del reclusorio la escena del crimen, reconfigurando uno a uno los momentos decisivos en los que Alex revive su macabro despropósito, que solo atina a justificar por haber sentido siempre el rechazo de su madre.

ciudad, un inframundo que refleja los vicios y virtudes de una sociedad que cambia rápidamente, aunque paradójicamente se encuentra detenida en el tiempo cruel del confinamiento.

4 *Crónica de un Fraude*, del videoasta y documentalista Carlos Mendoza Aupetit, relata el periodo convulso de la transición democrática mexicana, mostrando los hechos más relevantes sobre las estrategias del sistema para imponer al candidato del PRI a la Presidencia Carlos Salinas, mediante un relato de la lucha y resistencia de los sectores sociales que defendieron el triunfo de Cuauhtémoc Cárdenas.

5 Recorro al concepto de politicidad a través de algunas claves aportadas en la tesis doctoral propia: *Redes sociales interactivas: tecnología streaming y urbanización virtual*. La politicidad es concebida como una serie de valores y “formas de ejercicio público que trascienden las distancias y las desconfianzas, y se instala en nuevas producciones de lo social y de lo cultural en un recorrido que va de lo individual a lo colectivo y de lo distante a lo cercano en forma novedosa y potencial” (Ortiz Leroux, 2013, p. 277).



Imagen 1: Isordia, A. (Dir.) (2005). 1973 [largometraje]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco. Fotogramas de la película donde aparecen los tres protagonistas de la cinta.

En *Tempestad*, Miriam relata su infortunio en medio del fracaso cómplice del sistema de justicia mexicano, afrontando el infierno de una cárcel controlada por el narco-estado, y llevada ahí “sin deberla ni temerla”, como un chivo expiatorio a disposición del crimen organizado, de funcionarios y jueces que conforman una red insondable. Aquí el documental interpela directamente al espectador y a su politicidad, mediante la conexión y desconexión simultánea, un juego de distancias que potencia la no indiferencia, la empatía y el rechazo entremezclados como mecanismo reflexivo sobre los acontecimientos y el trasfondo de la injusticia condensada en un cuerpo herido.

En 1973 la politicidad contiene un ingrediente narrativo intensivo, mediado por una estrategia de montaje mediante la entrevista cruzada. Isordia revive los momentos cruciales de Mafer cuando se avienta de un puente y luego queda parálitica. Las voces de ella, el novio, su madre y su padrastro se ensamblan como en un crucigrama, que hace el símil de la mente suicida y revolucionada de la protagonista. Dice su padrastro: “Si ella hubiese estudiado teatro, habría sido una gran actriz” (45’ 19”). Mientras en *Tempestad* la politicidad acude como tensión entre el dolor individual y la injusticia social, reconstruida a través de la angustia de la madre circense Adela por la pérdida y secuestro de su hija, en 1973 se manifiesta en el dilema inquietante de los héroes frustrados, pero también en la negación de su destino, habiendo nacido todos bajo el signo suicida del año del búfalo.



Imagen 2: Huezco, T. (Dir.) (2016). *Tempestad* [largometraje]. México: Cactus Film & Video, Pimienta Films, Terminal. Fotogramas de la película.

Las estrategias de dislocación del documental, mediante sus alejamientos y acercamientos, aceleraciones y desaceleraciones, enfoques micros y macros en los espacios y tiempos de lo singular y lo general, reubican también el orden estético, colocando al proceso reflexivo suspendido entre forma y contenido. La obra de arte actualiza esta relación compleja. ¿Cómo una obra de arte es documental y viceversa?

¿Cómo el cine es experiencia ética y estética? ¿Cómo la vivencia cinematográfica se convierte en interpretación de un mundo por cambiar? ¿En qué medida la politicidad de la experiencia nos lleva de lo más lejano de la imagen a lo más cercano de cada uno?

Aquí es donde Rancière (2014) propone conceptos como la *aisthesis* o *sensorium*, concibiendo al arte no solo como producción acabada de un objeto apreciable, sino como un “tejido de experiencias sensibles en el seno del cual se producen las obras” (p. 9), cuya mirada se dirige a las relaciones que produce el arte entre el mundo imaginado y el mundo real. El acto estético se convierte en un acto reflexivo.

Walter Benjamin (2006) había planteado que el rasgo estético de la modernidad forjada en las corrientes del romanticismo alemán había orquestado una avanzada reflexiva desde el arte, mediante un proceso autoconsciente que ve las formas como actos del pensamiento, más allá del “yo” y dirigidas hacia el “sí mismo”. La conquista y cultivo de las formas reconoce el poetizar como “arte absoluto de la invención sin datos”, como un hacer autorreferencial e infinito. La fuerza multiplicadora de la crítica romántica es radical porque ve la obra como un acto contingente, un centro vivo de reflexión, siempre expuesto a la modificación inmanente. He aquí un índice de politicidad en el acto reflexivo de la experiencia estética frente a la obra.

Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a este acto autoreflexivo, y cómo a la distancia la “libertad absoluta” propugnada por el movimiento romántico, insiste en el acto creativo, en particular en el medio audiovisual. Una retrospectiva de esa clave romántica tiene mucho que aportar para la comprensión de un presente en constante mutación y fuga. La ruptura formal como motor político y transformativo del cine nos devuelve al lenguaje y la tecnología, que así recapitula Lizarazo enfocándose en el dilema benjaminiano:

Jean-François Lyotard llamó “superficie de inscripción” al espacio necesario para que una simbólica pudiese realizarse. No hay simbólica sin dicho espacio. Todo símbolo requiere una “superficie de inscripción simbólica” sobre la cual trazarse y hacerse tangible. En ese sentido es que Jean-Louis Déotte ha insistido en que la sensibilidad requiere un aparato en el cual establecerse, o incluso, que es un aparato el que posibilita la emergencia de una sensibilidad, imposible previamente. Déotte lee de esa manera el análisis de Benjamin sobre el cine en la sociedad moderna. Solo asistimos a un nuevo *sensorium* porque hay un aparato que al dar el marco hace la disposición para la emergencia y despliegue de dicha sensibilidad (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Entendemos esos dispositivos o aparatos como “artefactos culturales” (Hine, 2004) —el cinematográfico (que integra en el mismo concepto lenguaje y tecnología) ha transgredido ya todas las “superficies de inscripción”— que en buena medida pueden ser reconocidos como sistemas discursivos, y que por tanto producen separaciones, distribuciones y préstamos, como el que ocurre actualmente entre película fílmica y video digital. El artefacto aquí es una operación formal que tiene un elemento clave: su técnica no es solo ingeniería o instrumentalidad, sino

un proceso dispositivo y autorreflexivo que se vuelve político en la medida que reordena y redirige el tiempo de las micro historias, las series, las sagas. El *sensorium* del que habla Rancière se ve dislocado por la persistente innovación lingüística y genérica, incluso al ser mediada por la portabilidad videográfica. Los dispositivos y disposiciones recargan el lenguaje del cine no solo desde el aparato, sino que son a la vez estéticas, narrativas y tecnológicas. En *Tempestad* el artilugio simbólico se manifiesta claramente en el acto poetizante de la imagen realista, del largo plano cinematográfico, del montaje sonoro y de la transferencia de valores entre personajes anónimos y víctimas, mientras en 1973 ocurre mediante una reinterpretación de la teoría del montaje que resitúa la imagen-tiempo como signo múltiple de realidades no indiferentes. El descubrimiento de la verdad a través del juicio ensamblado de múltiples voces en torno a un acontecimiento puntual, estrategia narrativa de Isordia, hace posible el surgimiento de la politicidad mediante el llamado al público para clausurar el visionado de la cinta con su propio juicio.

Por ello, si hablamos de nuevas sensibilidades no podemos solo referirnos a los actuales dispositivos en donde se han desatado y desencadenado, sino también a sus orígenes y vertientes, pues solo así podríamos hablar de una línea de fuga del cine al post-cine. El escenario de transición es complejo en esta medida, de modo que hablar de politicidad implica reconocer también que “todo se haya corporativamente desplegado, renovando las formas de usufructo capitalista: el capitalismo cibernético inventó las máquinas que no producen nada y se enriquecen con nuestra producción de sensibilidades: todo el contenido de YouTube o Instagram, somos nosotros” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). La politicidad del medio estaría situada desde el acto estético configurativo hasta el escenario mercantil que lo define y proyecta.

El escenario complejo se replica en Lizarazo: “aparatos que hacen posible nuevas sensibilidades pero que la capturan; y a la vez, aparatos de captura, que pueden, a veces, en los entresijos, en las parasitaciones, en las recargas, constituirse en su contraparte (¿contra-aparatos?)” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). Aquí nuestro entrevistado nos lleva a un ejemplo de producción documental que ha transgredido las formas habituales, reorganizando la visualidad en las redes sociales antes que en los noticieros televisivos. Se refiere Lizarazo a la “imagen pobre” (Steyerl, 2014), de baja resolución, copiada burdamente y que circula con rapidez:

Una sensibilidad estética producida en la calle por quien no es artista plástico o documentalista o fotógrafo. Un documental⁶ (¿fílmico?, ¿postfílmico?) nacido en *Puerto Resistencia* en la Ciudad de Cali, producido *in situ* por un manifestante cualquiera. Ese parista que protesta por las pretensiones de una nueva reforma tributaria del gobierno paramilitar del presidente Duque y que termina en pocas horas envuelto en una refriega con policías del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), siendo imprecado con bombas lacrimógenas y quien ve, de repente, que sus colegas son balaceados, y en ese fragor conecta su celular a FaceBook Live y produce una imagen, un documental, que

6 Sammy Barbosa, DJ. (2021, 30 de abril). Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de Facebook Live: <https://www.facebook.com/djsammybarbosa/videos/482434929470547>. Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia.

instantáneamente se transmite casi globalmente por réplicas y reenvíos múltiples (más de un millón de visionados), con la fragilidad y la contingencia del momento (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Conclusiones

Las transformaciones y mutaciones del cine dejan más preguntas que respuestas. En el advenimiento de nuevas sensibilidades en el hacer y el ver cine, las fronteras se disuelven e intersectan. Entre el cine y el post-cine, acudimos aquí a revisar algunas claves que se proyectan hipotéticamente en nuevas figuraciones y prácticas creativas y receptoras. En medio de ello, la política se nos muestra en forma más extensiva y relevante, como una politicidad que rompe la frontera que divide el espacio de representaciones mediatizadas de la política real, en donde el cine y el medio audiovisual juegan un papel fundamental. La politicidad se manifiesta en las imágenes móviles como un hacer y un valorar distribuido y expandido en el sujeto contemporáneo, vivido sensible y corporalmente pero también reflexivamente, más allá de clases, instrumentos y burocracias, e instalándose en el ámbito individual y colectivo, intersubjetivo, que vincula al sujeto concreto con el mundo convulso.

Diego Lizarazo nos ha llevado de la mano en este recorrido, permitiéndonos replantear los órdenes fundantes del cine como potencia, que hemos contrapunteado con el registro de distancias de Rancière, que provoca críticamente los eslabones indisolubles entre estética y política. En esta reflexión quedan abiertos los trazos que reconocen la idea de que el uso hace el medio, que el cine es de quien lo trabaja y de quien lo interpreta o reinterpreta, haciendo de la imagen un mundo, y de este una imagen infinita.

Bibliografía

- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso Ediciones.
- Benjamin, W. (2006). El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (pp. 13-122). En *Obras, Libro I, Vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica (pp. 49-85). *Obras, Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada.

- De Kerckhove, D. (1999). *La piel de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque. La época de la imagen del mundo*. Madrid: Alianza.
- Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Ed. UOC.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM Xochimilco.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Ortiz Leroux, J. G. (2013). *Las redes sociales interactivas: tecnologías streaming y urbanización virtual* [tesis de grado doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco]. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2363>.
- Ranciere, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. En H. Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (pp. 33-48). Buenos Aires: Caja Negra.

Fuentes

- Molina Ramírez, T. (2006, 10 de marzo). Se estrena hoy el documental 1973. *La Jornada*. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <https://www.jornada.com.mx/2006/03/10/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>.

Filmografía

- Huezo, T. (Dir.) (2016). *Tempestad* [largometraje documental]. México: Cactus Film & Video, Pimienta Films, Terminal.

Isordia, A. (Dir.) (2005). 1973 [largometraje documental]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <https://www.youtube.com/watch?v=6FqKvo8tZ8A>.

López Aretche, Leobardo (Dir.) (1968). *El Grito, México 1968* [largometraje documental]. México: Centro Universitario de Cinematografía.

Lumière, A. y L. (Dirs.) (1895). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [cortometraje]. Francia: Hermanos Lumière.

Mendoza, Carlos (Dir.) (1988). *Crónica de un fraude* [largometraje documental]. México: Canal 6 de Julio.

Ripstein, Arturo (Dir.) (1970) *Lecumberri, el palacio negro*. [largometraje]. México: Centro de Producción de Cortometraje. Estudios Churubusco S.A.

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Miembro del Área de Semiótica del Diseño, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, 2016-2022, SNI Nivel 1. Doctor en Diseño y Estudios Urbanos, UAM Azcapotzalco. Maestro en Artes Visuales, UNAM. Miembro del colectivo independiente La Guillotina. Realizador de videos documentales y cortometrajes, gráfica digital y fotografía.

Sitio web: <https://azc-uam.academia.edu/JorgeOrtizLeroux>

Contacto: cosog66@yahoo.com.mx

Cómo citar este artículo:

Ortiz Leroux, J. G. (2021). El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas al cine documental mexicano. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35782>.





HACERCINE

Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español

Josep, by Aurel. Animating the Spanish Republican Exile

María Lorenzo Hernández

Universitat Politècnica de València

Grupo de I+D+i Animación UPV

València, España

mlorenzo@dib.upv.es

 <https://orcid.org/0000-0002-9630-2374>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/jrzk55ix7>

Resumen

Josep (Aurel, 2020) es un filme de animación sobre Josep Bartolí, artista catalán y excombatiente de la Guerra Civil Española que, a través de sus cuadernos de bocetos, dejó testimonio del difícil día a día en los campos de concentración franceses donde fueron a parar casi medio millón de refugiados republicanos tras la contienda. Sin ser estrictamente un documental, sino un filme en torno a lo real, *Josep* presenta un examen de conciencia sobre un vergonzante episodio de la historia del siglo XX: la indiferencia de los países democráticos europeos hacia el ascenso de los fascismos en los años treinta del pasado siglo, cuestión que no evitó la Segunda Guerra Mundial. Este artículo analizará *Josep* desde el punto de vista de la narración presentando la historia de un drama colectivo

Palabras Claves

Josep Bartolí,
Aurel, cine de
animación,
Guerra Civil
Española, dibujo,
postmemoria.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

que recobra vigencia en el momento presente, donde persiste la falta de soluciones ante los grandes éxodos; así como desde el punto de vista plástico y animado, atendiendo al diálogo que tiene lugar entre la gráfica de Aurel y la de Bartolí, y a que se constituye en una película de animación artística gracias a las nuevas herramientas de dibujo digital.

Abstract

Key Words

Josep Bartolí,
Aurel, animation
film, Spanish Civil
War, drawing,
postmemory.

Josep (Aurel, 2020) is an animated film about Josep Bartolí, a Catalan artist and ex-combatant of the Spanish Civil War who, through his sketchbooks, left a testimony of the difficult daily life at the French concentration camps where almost half a million Republican refugees were confined. Not strictly a documentary, but a film about the real, *Josep* examines a shameful episode from the 20th century: the indifference of European democratic countries towards the rise of fascism in the 1930s, which would not prevent the Second World War. This article will analyze *Josep* from the point of view of the narrative, presenting the story of a collective drama that regains force in the present moment, where the lack of solutions to the great exoduses persists; as well as from the visual and animated point of view, taking into account the dialogue that takes place between Aurel's graphics and Bartolí's, and which is constituted in an artistic animation film thanks to the new digital drawing tools.

Josep (Aurel, 2020), un filme de producción principalmente francesa¹, dirigido por el ilustrador de prensa Aurélien Froment (1980), “Aurel”, narra las desventuras del artista catalán Josep Bartolí, diseñador y luchador republicano que a principios de 1939, poco antes del fin de la Guerra Civil Española, cruzó la frontera de Francia junto con otros 450.000 catalanes refugiados.

Josep Bartolí (Barcelona, 1910 - Nueva York, 1995), que había ejercido durante la Guerra Civil como comisario del Partido Obrero de Unificación Marxista y que había luchado en el frente de Aragón, llegó a pasar por siete campos de internamiento franceses². Enfermo de tifus, Bartolí consiguió escapar a París gracias a la ayuda de un capitán de la armada francesa. En París pintó escenografías para teatros, pero fue capturado por la Gestapo y, a punto de ser deportado a Dachau, escapó saltando del tren. Tras un largo periplo por el norte de África, y con ayuda de Josep Tarradellas, consiguió embarcarse rumbo a México en 1943, donde pasó un período de paz y fue amante de Frida Kahlo (G. Bartolí, García y J. Bartolí, 2020).



Imagen 1: Bartolí, J. (1939). Autoretrato. Colección de Georges Bartoli. Perpiñán, Francia.



Imagen 2: Aurel (Dir.) (2020). *Josep*. España: Les Films d'Ici Méditerranée, Imagic Telecom, Les Films du Poisson Rouge.

La película se centra en las penurias pasadas en la primera época del exilio francés, sin entrar en la diversidad de destinos que atravesó, salvo en su interludio mexicano. A través de la síntesis argumental, la película recorre selectivamente la trayectoria vital de Bartolí, que finalizó en Estados Unidos, donde se convirtió en un cotizado artista. Allí trabajó para la revista *Hollyday* y fue escenógrafo en Hollywood. En 1973 recibió el premio Mark Rothko de Artes Plásticas. En ocasiones regresó a Francia donde radicaba su hermano Salvador: estas visitas fueron la semilla

1 Con participación de la cadena catalana TV3, aunque no tan significativa como para permitir que el filme pudiera ser candidato a los Premios Goya 2020.

2 Entre aquellos campos se contaban Lamanère, Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Barcarès y Rivesaltes, este último conocido como “el Auschwitz francés” por las condiciones especialmente penosas de vida y maltrato a los internos (López Frías, 2017).

del libro *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España* (Actes Sud, 2009³), publicado por su sobrino Georges Bartolí y la periodista Laurence Garcia.

El filme *Josep* cuenta con dos poderosos valores: un sólido guion basado en la realidad que estremece y conmueve, y un tratamiento visual de relieve artístico que surge del intercambio entre el legado gráfico de Josep Bartolí y la estética de su director, Aurel, colaborador habitual de medios periodísticos como *Le Monde* o *Le Canard enchaîné*. Así, en *Josep* descubrimos “un relato fundamental sobre la esperanza a través del arte, la resiliencia de todo lo verdaderamente bello y la incapacidad de la barbarie para esconder su sinsentido” (Rosado, 2020, párr. 1). Pero el filme de Aurel no es solo una biografía, sino que aborda descarnadamente la problemática de los refugiados españoles —que a su llegada a Francia fueron vilipendiados por su triple condición de rojos, vencidos y extranjeros desposeídos de todo— estableciendo, a su vez, un fuerte vínculo con los éxodos humanos provocados por las grandes tragedias del siglo XXI, ya sean bélicas o de índole climática.

Este artículo forma parte de un pequeño ciclo de estudios en torno a animación y Guerra Civil Española que comencé con el análisis de cortometrajes en torno a la contienda de posguerra, que comprende “Zepo and the films about the Spanish Civil War” (Lorenzo Hernández, 2017) y “Unanimated voices: the Spanish Civil War as an emergent subject in Spanish animated short films” (Lorenzo Hernández, 2020). En relación con esta trayectoria, el presente artículo revisará, en primer lugar, algunos títulos pioneros en el tratamiento de la Guerra Civil mediante la animación; un tema de aparición notoriamente tardía en este medio expresivo. En segundo lugar, se examinará la perspectiva argumental de *Josep*, destacando la crítica histórica que el filme saca a la luz, para entablar relación con la construcción de postmemoria y la experiencia del duelo por parte de los vencidos. En tercer lugar, se analizará la forma en que Aurel ha interpretado la herencia gráfica de Bartolí, transformándola, en plena época del dibujo digital, en un filme animado que transmite de forma efectiva las impresiones de una época tan tenebrosa. Con ello, se pretende demostrar cómo la denuncia histórica en este filme, que recoge y transforma la herencia artística de Josep Bartolí, proporciona herramientas para reflexionar sobre el pasado y también sobre los problemas humanos del presente.

Animando la Guerra Civil: un tema de aparición tardía en la animación

A pesar del altísimo número de películas que recrean la Guerra Civil Española y sus secuelas mediante cine de acción real, no deja de llamar la atención el retraso con que la animación se ha enfrentado a este mismo período; se pueden detectar tres condiciones necesarias para que este tratamiento argumental fuera posible en animación. Primeramente, que la animación adquiriera progresivamente el reconocimiento como un medio apto para contar historias adultas —una condición

³ Llamativamente, esta publicación francesa no ha encontrado difusión en España hasta su publicación por la editorial El Mono Libre, ya en 2020.

que no se cumplió en España hasta finales del siglo XX, destacando como primer acercamiento a esta temática el cortometraje de Begoña Vicario (1998), *Haragia (Carne humana)* —; en segundo lugar, que se produjera el auge de la animación documental o animación de lo real —que conoce su punto de inflexión en la primera década del siglo XXI, con el éxito internacional de *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007) y *Vals con Bashir (Waltz Im Bashir)* (Ari Folman, 2008)—; en tercer lugar, que surgiera la necesidad de reflexionar sobre aspectos del conflicto poco conocidos o *silenciados* —como ha sucedido desde que se promulgó en España la Ley de Memoria Histórica (2007)— y que sin embargo arrojan cada vez más luz en su conjunto para poder interpretar el pasado y, por ende, comprender el presente.

Esta última razón, la necesidad de reflexionar sobre los *márgenes* del conflicto, especialmente en un contexto sociopolítico en el que la extrema derecha ha cobrado nuevo vigor en toda Europa y existe un debate sobre los posicionamientos del pasado, justifica el creciente número de películas animadas sobre diversos episodios de la contienda y la traumática posguerra, para dejar memoria de los hechos o incluso para crear conciencia a través de su propio enfoque. Por ejemplo, el cortometraje *El olvido* (Xenia Grey y Cristina Vaello, 2018) reconstruye históricamente el día del trágico bombardeo del Mercado de Alicante en 1938, por parte de bombarderos italianos, si bien no con la intención de reabrir heridas, sino de rendir homenaje al pueblo de Alicante, como indican sus realizadoras (Terol, 2018). Otro tipo de proyectos tiene una intención más reivindicativa, como *Areka* (Begoña Vicario, 2017): un trabajo colectivo de marcado sesgo artístico y experimental en torno a los desaparecidos en fosas comunes; un tema que sigue siendo incómodo para algunos sectores de la sociedad española⁴.

Muy significativamente, la Guerra Civil española también ha sido de interés para animadores extranjeros: desde *Os salteadores* de Abi Feijó (1993), pionero en este género, inspirado por un relato de Jorge de Sena (1971) en torno a los “maquis” refugiados en Portugal, que en ocasiones fueron entregados y ejecutados por las autoridades españolas; hasta *Radio Dolores* de la realizadora finlandesa Katariina Lillqvist (2016), basado en las experiencias de su abuelo, miembro de las Brigadas Internacionales que desapareció en combate. A veces, estos testimonios animados subrayan una característica clave de la contienda: que la Guerra Civil Española nunca fue un conflicto puramente español; verdadero prólogo de la Segunda Guerra Mundial, el autodenominado “bando nacional” de los sublevados estuvo formado en un porcentaje mayoritario por soldados marroquíes, italianos y alemanes, que emplearon en nuestro país sus propias técnicas y armamentos. Como contrapartida,

4 De acuerdo a un auto judicial de Baltasar Garzón de 2008, se calcula que 114.000 víctimas de la Guerra Civil aún yacen en más de 2.000 fosas sin abrir. Sin embargo, la actitud de los sucesivos gobiernos democráticos de nuestro país ha sido más bien tibia al respecto. En 2007, el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero estableció la Ley de Memoria Histórica de España, pero no reconoció entonces la apertura de fosas comunes, de forma que tuvo que ser la ARMH (Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica) la entidad en reivindicar que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad.

la República se vio apoyada por la Unión Soviética, así como por las Brigadas Internacionales, compuestas por voluntarios de numerosos países.

Como señala Anabelle Honess Roe (2013), la etiqueta de género “documental” para una película de animación se muestra, a veces, esquiva. Según esta autora, para que una película de animación sea considerada documental, debería cumplir las siguientes condiciones: haber sido creada fotograma a fotograma, referirse a la realidad —frente a una realidad inventada—, y ser presentada por sus artífices como documental —y ser así recibido por festivales, público y crítica. Sin embargo, a efectos de distribución, no todos estos trabajos se han presentado públicamente como “documentales”, sino como “animación”, aunque esta coyuntura no ha desvirtuado el vínculo que mantienen con lo real.

Asimismo, no todos los documentales animados emplean la animación del mismo modo. Por ejemplo, *El olvido*, que trata sobre un suceso que marcó a toda una ciudad, utiliza la animación como un sustitutivo de otras imágenes documentales, como la fotografía o el cine de acción real, y cumple, de esta manera, una función mimética que se esfuerza en borrar las marcas de la enunciación, como en el cine clásico. Sin embargo, un uso más creativo y simbólico de la animación, incluso llamando la atención sobre el propio medio expresivo, puede sustentar la misma intención periodística por parte del realizador, evocando el pasado en vez de reconstruirlo, tal como sugiere Emilio Martí (2020) en relación a cuando un animador se ve obligado a imaginar escenas de las que no ha quedado registro gráfico:

el periodista-dibujante tiene las mismas obligaciones que otros periodistas (informar adecuadamente, ser fiable, tener fuentes contrastables), aunque su herramienta visual, el dibujo, sea siempre interpretativo (no literal); es por ello que estos deberán ser lo más precisos posibles (...) Hay que usar la imaginación para reconstruir las escenas que sugieren los testimonios obtenidos periodísticamente, pero esta imaginación será informada, es decir que tendrá una base sustanciada en investigación, en una realidad referenciada (p. 20).

Una mirada a “Ysabel. El miedo baja del cielo”, de la serie documental colombiana *Cuentos de Viejos* (Dematei, Piaggio y Smith, 2014), permite comprender este fenómeno. En el capítulo, una testigo presencial de los bombardeos de Bilbao relata cómo un piloto alemán caído pidió clemencia —sin resultado— a los mismos habitantes que estaba atacando su aviación. Como es frecuente en esta serie, el tratamiento plástico oscila entre resultados estéticos de distinta índole: en un extremo, el uso de la rotoscopia para animar a la testigo —creando un vínculo icónico con lo real, el calco de la acción viva, convirtiendo en *personaje* a la persona que habla—; en el extremo contrario, la generación de imágenes simbólicas, como la avioneta que se agita como un pez que va a ser cortado por la pescatera a modo de poderosa metáfora del linchamiento que sufre el alemán a manos de los bilbaínos. El carácter *fabricado* de la imagen animada, así como las posibilidades antinaturales del movimiento, como la metamorfosis, habilitan un aparato retórico que aliena al espectador pero a la vez le permite *penetrar* en los acontecimientos, incluso en los más truculentos, como lo explica Yoni Goodman, director de animación de *Vals con Bashir*:

Animation has a kind of “detaching” quality about it, so you can take the audience further. (...) We intentionally played with this making people see all these horrible things that happened during the war. As a viewer, you accept it, you tell yourself, this is animation so you open yourself up to it [La animación tiene una especie de cualidad de “desapego”, por lo que puede llevar más allá al público (...) Jugamos intencionalmente con esto, haciendo que la gente vea todas estas cosas horribles que sucedieron durante la guerra. Como espectador, lo aceptas; te dices a ti mismo que se trata de una animación, así que te abres a ella]⁵ (Goodman en Kriger, 2012, p. 11).

Josep es el segundo largometraje con animación que se produce sobre la Guerra Civil Española. El primero es *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2012), un documental parcialmente animado —con escenas en flash que más bien semejan ilustraciones con movimiento— que se basó en entrevistas a aquellos españoles que, sin poder escapar del país, se ocultaron en sus casas durante más de tres décadas para protegerse de las represiones del franquismo. En esta película, las escenas de animación recrean de manera realista los testimonios de los entrevistados, a falta de otros documentos gráficos.

Por su parte, *Josep* fundamenta su recreación histórica en los dibujos de Bartolí que dan cuenta periodística, según su punto de vista, de las penurias que experimentó junto con muchos miles de españoles desplazados. Aurel, un ilustrador francés sin vinculación directa con España, conoció la figura del artista catalán mediante el mencionado libro *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España*, con dibujos compilados por su sobrino, Georges Bartolí. Según sus palabras, sus bocetos eran:

ilustraciones políticas ricas en detalles y significado, críticas al poder, al Estado, a la religión, a la cobardía de los líderes internacionales. Y luego los bocetos de los campamentos. La fuerza de un trazo a lápiz para dar testimonio de esta secuencia dramática, vergonzosa y poco conocida en la historia del siglo XX (Aurel en Garrido, 2021, párr. 8).

Los dibujos de Bartolí impactan por su crudeza, permitiéndonos mirar fijamente a los ojos de la desgracia ajena, conectando con lo vivido⁶. Con un enfoque artístico y conceptual depurado, bello a la vista, aunque áspero de contenido, el largometraje *Josep* recrea una historia real, pero advierte su realizador: “es una ficción, no un documental” (Gil, 2020, párr. 8), ya que se introducen pequeñas modificaciones en el arte y en la historia real que, si bien no desvirtúan el carácter del filme como testimonio de una época, redundan positivamente en su ritmo narrativo, así como en el calado de la historia en el espectador.

⁵ Traducción de la autora del presente artículo.

⁶ Josep Bartolí ha sido comparado con frecuencia con Francesc Boix, el “fotógrafo de Mauthausen”, quien pudo registrar fotográficamente las atrocidades perpetradas por los nazis en aquel campo austríaco; estos documentos fueron determinantes para identificar a los responsables en los juicios de Núremberg.

El tratamiento argumental de *Josep*: un filme entre la memoria histórica y la actualidad

Josep, un filme cuya narración sucede principalmente en Francia, es interesante porque explora una perspectiva del conflicto que se ha tratado muy escasamente en el cine. *Josep* comienza por el final de la contienda, con tres esqueléticos personajes que atraviesan penosamente un paisaje nevado. Dos de ellos son españoles, y el tercero, que regresa tullido de una pierna, es francés. Irónicamente, cuando atraviesan la frontera, las autoridades del país se ceban especialmente con su compatriota, denostándolo por implicarse en una guerra ajena, e incluso agrediendo. El veterano francés, de nombre Martín, protesta ante la indiferencia hacia el fascismo que muy pronto querrá comerse a Europa. Sin embargo, la actitud de las autoridades francesas ya es la de los fascistas que aún no han entrado en Francia, pero lo harán, estableciendo el gobierno títere de Vichy.

Según describe la película, lo que los refugiados españoles encontraron durante los primeros días en Francia fue el infierno en vida: estaban cercados por alambradas, sin agua potable, sin comida, sin refugio y dormían en agujeros cavados en el barro... Solo tiempo después dispusieron de barracones, levantados por ellos mismos. Allí se pegó y humilló, como dice el filme, “a aquellos que habían luchado contra el fascismo” (Aurel, 2020, 15’ 42”). También, muchos de los refugiados fueron enviados posteriormente a campos de concentración nazis, por lo que no pudieron evitar la violencia de la que huían.

La narrativa de la película es muy eficiente al presentar un complejo universo humano donde interactúan diferentes castas: los gendarmes franceses, altivos y crueles, que abusan de su poder; los españoles, principalmente catalanes, que sobrellevan la miseria y la humillación sin compadecerse de ellos mismos; y, por último, los mercenarios argelinos y senegaleses, figuras de severa autoridad en el campo, aunque también marginados por los franceses. A través de este triángulo de relaciones se evidencia un elemento común a todas las potencias europeas: su pasado colonial basado, como los fascismos, en que no todos los seres humanos son iguales.

A propósito de aquellos campos de refugiados, Albert Sarraut, Ministro del Interior francés, se pronunció en estos términos en febrero de 1939: “El campo de Argelès-sur-Mer no será penitenciario, sino un campo de concentración. No es lo mismo” (en Bartoli, Garcia, Bartoli, 2020, p. 10). Sin embargo, rodeados de alambre de espino y de guardias armados, la condición de los españoles en aquellos campos no era sino la de personas inocentes a las que se privaba de su libertad ante un vacío administrativo.

En este microcosmos, *Josep* pulula como un personaje contemplativo que analiza su entorno, pero vive en su refugio interior. *Josep* es un personaje que dibuja y, en algún momento de la película, se intuye que su esperanza —el deseo de volver a encontrar a su amada María, embarazada en el momento de la separación— no va a ser tan crucial como su labor de periodismo gráfico, que es lo que articula el filme. *Josep* no puede vivir sin un lápiz en la mano. En esta coyuntura recibe la ayuda de un gendarme novato, Serge, que llegará a identificarse profundamente con *Josep*.

Personaje inventado para el filme, Serge resume en sí a todas aquellas personas que ayudaron a Bartolí a alcanzar México y que formaron parte de esa otra Francia solidaria que sí resistió a la ocupación y que se volcó con los refugiados. Asimismo, el filme termina en el tiempo presente, en Nueva York, con una escena ficcional que tiene lugar en la exposición *Bartolí. A Creator in Exile*, donde encuentra su lugar uno de los dibujos perdidos de Josep: el retrato de Helios, su amigo muerto a manos de las autoridades francesas.

La historia de Bartolí es también la de sus cuadernos de bocetos que no fueron realizados para nadie en particular, sino para sí mismo, y solo años después, mediante su publicación, se convirtieron en el espejo colectivo del recuerdo. El dibujo en los campos de concentración cumplió, para Bartolí, la función del *duelo*, tan inalcanzable en las condiciones que le tocó vivir en el destierro. Nuckols (2020) señala que

Negar la necesidad de duelo colectivo con afirmaciones como que el pasado está superado, que indagar en el pasado solo abre viejas heridas que ya se habían cerrado hace tiempo, o que las pérdidas individuales han de elaborarse en el ámbito privado, no hace sino perpetuar la distinción realizada por el régimen franquista entre vencedores y vencidos donde hay unas vidas y pérdidas merecedoras de un duelo y otras que no (p. 134).

Por tanto, es importante destacar la revisión que en *Josep* se hace del pasado como una “narrativa postraumática de duelo” (p. 143), incluso cuando el narrador no es el mismo Bartolí, sino un artista joven que establece un diálogo con su legado.

Notoriamente, el filme traza paralelismos con sucesos actuales en los que se vulneran los derechos humanos, como la situación actual de los internos en los CIEs (Martí López, 2020) o los refugiados de Siria, sometidos al más flagrante abandono en los campos de Lesbos. En este sentido, hay que tener en cuenta las declaraciones del director de la película:

Pensamos que la actualidad estaba volviendo a hacer nuestra película. Ahora hay muchos campos de refugiados en el norte de Francia porque intentan llegar a Reino Unido desde allí y, hace unas semanas, el gobierno francés decidió no permitir a las ONGs darles comida. Es otra ilustración de la misma historia. Cada vez que hay una crisis en otro país que provoca el exilio los estados se comportan de la misma manera (Aurel en Gil, 2020, párr. 15).

Asimismo, los dibujos de Bartolí ayudan a construir postmemoria del conflicto para las generaciones siguientes, de alguna forma afectadas por el devenir de los acontecimientos, aunque sin haberlos padecido directamente, lo que explica la fascinación que ejercieron sobre el propio Aurel tras su publicación. Como explica Marianne Hirsch (2008), “postmemory is not identical to memory, it is “post”, but at the same time it approximates memory in its affective force” [la postmemoria no es idéntica a la memoria, es “post”, pero al mismo tiempo se aproxima a la memoria en su fuerza afectiva]⁷ (p. 109). En este sentido, es importante considerar aquí las palabras de su sobrino, Georges Bartolí, cuando visita por primera vez España:

7 Traducción de la autora del presente artículo.

He fotografiado los caminos de la retirada para posar mis pasos sobre los de los míos y sobre los de otros miles de refugiados. Esas sombras son las de todos los detenidos al alba, de todos los fusilados, de todos los deportados. La sombra es universal, ya sea uno comunista, anarco, catalán o palestino. Todos tenemos la misma (G. Bartolí, García, J. Bartolí, 2020, p. 127).

Como se verá en el siguiente apartado, la película retoma esa sombra a través de los dibujos de Bartolí, convirtiéndolos en animación para crear un espacio mediador entre el pasado y el espectador.

Josep Bartolí: dibujar para sobrevivir

¿Qué sentido adquiere el arte en los lugares de tortura? El arte es evasión y resiliencia. Lo vimos en la impactante trayectoria vital del músico Władysław Szpilman, *El pianista del gueto de Varsovia*, como se tituló su autobiografía, llevada al cine por Roman Polanski en 2002: incluso confinado en estricto silencio, el artista no dejó de tocar en su mente. El dibujo, ingenuo o virtuoso, pero en cualquier caso, expresión íntima del ser humano, ha cubierto las paredes de sitios como las cárceles o los actuales CIEs, como nos recuerda Martí (2020) en su cortometraje *Makun: dibujos en un CIE* (2019), que refleja los avatares cotidianos de los internos o momentos de sus difíciles travesías por mar para alcanzar España. Incluso en los lugares más ominosos, como el campo de concentración de Theresinstadt, quedaron vestigios de la presencia de los niños mediante sus dibujos, actualmente conservados en el museo del Cementerio Judío de Praga. El dibujo debió de convertirse en el único elemento humano y reconfortante de aquellos lugares.

Josep emplea los dibujos de Bartolí pero no pretende ser contada por él mismo. Muy al contrario, Aurel

Quería mostrarlos [los dibujos de Josep] para darle un homenaje, pero no mezclar o que no quedara claro al espectador cuál es el mío y cuál el suyo. Cuando se ve a Josep dibujando se ven sus dibujos, aunque hay algunas trampas, porque hay imágenes que enseño como obras de Bartolí que son inventadas porque hacían falta para la narración. Al final es una ficción, no un documental (Aurel en Gil, 2020, párr. 8).

En consecuencia, la mayor parte del filme recrea un diálogo entre la gráfica de Aurel y los bocetos de Bartolí, adhiriéndose a un estilo mixto entre animación e ilustración que he denominado *cuaderno de viaje animado*; un subgénero de la animación documental que puede observarse en cortometrajes “de artista” como *Viagem a Cabo Verde* (José Miguel Ribeiro, 2010) o *Ámár* (Isabel Herguera, 2010), donde los bocetos estáticos representan directamente la mano del artista, subrayando la relación del filme con lo real, (Lorenzo Hernández, 2015). En su cuaderno de bocetos, Bartolí registró lo vivido en los campos de concentración con diferentes niveles de indexicalidad, oscilando entre el realismo y la caricatura, pero empleando siempre medios gráficos muy elementales, como el lápiz o la plumilla; lo cual pone los bocetos en relación con otras manifestaciones del *arte carcelario*, como los retratos que Buero Vallejo o Joan Castejón realizaron en las cárceles franquistas.

Para una mejor integración con estos dibujos que hablan por sí mismos, sin ser animados, Aurel concibió la animación de la parte histórica de un modo deliberadamente esquemático y esencial, básicamente reduciéndola a poses clave o viñetas de un *storyboard*, pero no por ello desposeídas de viveza. Como afirma Aurel,

No es una película animada, es una película 'dibujada' (...) Para mí, la forma de la película está basada únicamente en el dibujo. Le damos forma gracias a la vibración del trazo y los movimientos de los labios, pero la puesta en escena está imaginada para dejar toda la fuerza de la historia al dibujo, sin que se mueva (Aurel en Martos, 2020, párr. 3).

De esta forma, la idea de una animación limitada o, mejor dicho, *selectiva*, junto con una dirección artística muy austera, refuerza el carácter de *memoria* sobre el de mera reconstrucción historicista, aportando identidad visual al filme y a la vez simplificando el proceso de producción⁸. Tal como dice Aurel,

La línea dibujada está en el centro de la narración; incluso los colores se reducen al mínimo indispensable. Dibujar es el arte del atajo, no para ir más rápido, sino para contar una historia a través de algo que no existe en la naturaleza: la línea (Aurel en Garrido, 2021, párr. 11)⁹.

En *Josep* conviven, por tanto, dos lenguajes visuales, que asimismo llevan al realizador a dos estilos de animación: por un lado, uno más gestual —con poderoso trazo de contorno, pero contenido cromáticamente— que corresponde al pasado (la historia de Josep) y que abraza los recursos de la animación limitada, más como una ilustración móvil que como una verdadera animación; por otro lado, un tipo de dibujo animado más convencional y colorido, con animación completa, para recrear el presente: las escenas del narrador, un anciano moribundo que comparte sus borrosos recuerdos con su nieto, dibujante en ciernes. A estos dos estilos gráficos y de animación hay que sumar un tercero: el de los *auténticos* dibujos de Josep, sin los cuales el relato carece de sentido, que se reproducen generosamente en la diégesis del filme —en sus bocetos sobre papel, el escenario de baile improvisado que decora en el campo, o el retrato con que buscan a su prometida María—, así como en secuencias del filme con deliberado tono expresionista, puntuando episodios importantes del relato: por ejemplo, cuando Josep no puede hacer nada para impedir una violación aparecen sobrepuestas en la escena las caricaturas que Bartolí realizó de los guardas franceses como si fuesen cerdos.

8 "Respecto a la animación, que no es fluida, es una idea que me llegó bastante tarde en el proceso de producción, porque suponía resolver varios problemas de un golpe. Yo no soy animador y la cadena de fabricación de la animación es muy larga, muy complicada, con muchas etapas y equipo, pero además, si el que está al principio de la cadena no sabe dar indicaciones se van a perder muchas informaciones. Para resolver eso, decidí volver a lo que es mi trabajo y así además hacía un homenaje a Josep" (Aurel en Gil, 2020, párr. 6).

9 En este sentido, las declaraciones de Aurel convergen con las de otro maestro de la animación de lo real, Paul Fierlinger: "Animation is made of shortcuts; everything can be told at a rate that is ten times the speed of life action" [La animación está hecha de atajos; todo se puede contar a una velocidad diez veces mayor que la velocidad de la acción real] (Fierlinger en Kriger, 2012, p. 191). Traducción de la autora del presente artículo.

Por otra parte, Josep actualiza el arte de Bartolí creado hace ocho décadas mediante el dibujo por ordenador, animando mediante tableta gráfica con diversos pinceles que imitan el lápiz y el carboncillo para perseguir un efecto de dibujo “hecho a mano”. Paradójicamente, cada vez más, la animación digital busca emular el “defecto” de lo artesanal (Álvarez Sarrat y Lorenzo Hernández, 2012) que al mismo tiempo es su garantía de autenticidad, creando un conjunto que, lejos de parecer ecléctico o heterogéneo, en Josep resulta armonioso y bien integrado. Para una mejor composición de lenguajes, en el dibujo digital de Josep se superponen texturas de acuarela realizadas de la forma tradicional para colorear los paisajes y las superficies. Aunque la línea de los personajes es digital, el relleno de algunas manchas, sobre todo las ropas y la camisa blanca de Josep, tiene un engañoso efecto de pintura al pastel que aparenta salirse del borde del dibujo, como si se hubiera coloreado sobre papel. Este es el tratamiento que adquiere la mayor parte de la animación más personal de Aurel, con unos diseños de personaje que beben de la tradición de la *Bandé Dessinée* francesa —como Dupuy y Berberian, Lewis Trondheim o Guy Delisle—.

Por el contrario, cuando la película muestra directamente los dibujos creados por Josep Bartolí —como cuando se erigen los barracones—, o los que Aurel produce emulando su estilo, remite a una gráfica periodística comparable a la de Francisco de Goya en sus *Desastres de la Guerra* (1810-1815). Esta característica adquiere gran intensidad tras la escena de la paliza mortal que los gendarmes propinan al amigo de Bartolí, Helios: los dibujos originales de Bartolí asaltan la pantalla como fantasmas en movimiento, suspendiendo por un momento la continuidad del relato y causando un fuerte impacto expresionista.

Y este expresionismo no solo es producto del lúgubre entorno del campo de concentración, del maltrato en tierra extraña, de la lucha por la supervivencia, sino que también canaliza toda la violencia experimentada durante la guerra. Como dice Bartolí en un momento del filme, cuando da instrucciones sobre cómo imprimir sus dibujos que van a publicarse en México: “¡Así eran las cosas allí! ¡Negro, blanco duro, violento!” (Aurel, 2020, 1h 03’ 12”); así evidencia que él mismo aún sigue preso de tensos dilemas, como cuando reflexiona sobre la contienda —“en una guerra, al enemigo se le mata o te mata” ((43’ 54”)—, o cuando le abruma pensar que “los asesinos de Trotski también lucharon contra Franco” (1h 01’ 49”).

Josep es, fundamentalmente, un personaje que se protege de la horrible realidad dibujándola y, al mismo tiempo, haciéndola accesible para las generaciones posteriores. Sus dibujos no describían cómo era un campo de concentración, sino *lo que era*. Hacia el final del filme, las escenas que muestran a Bartolí viejo, casi ciego, pero sin dejar de pintar demuestran que, a pesar del horror, ha aceptado también las partes negativas del mundo y de sí mismo, simbolizado por su esquemático autorretrato en rojo y azul. Como dice la voz en *off* de Frida Kahlo con la que acaba el filme: “caricaturizas porque lo que has visto, lo que guardas en la memoria, te da miedo. Y el día en que finalmente aceptes el color habrás domesticado tu miedo” (1h 05’ 06”).

Conclusiones

La animación aporta libertad expresiva a la hora de sugerir ideas, enfoques y planteamientos: una renovación creativa más necesaria que nunca, para revitalizar un género en torno a un episodio histórico, la Guerra Civil Española y su no menos dura postguerra que todavía estamos pendientes de conocer en profundidad, para poder interpretar los hechos como realmente fueron, e incluso para poder cerrar las heridas abiertas.

Josep de Aurel es un filme que resulta *bello*, aunque lo que cuenta es *duro* ya que describe todo tipo de abusos y privaciones que padecieron personas inocentes, y en ello reside la razón por la que se emplea la animación para contar una historia tan cruda que procede de un fundamento real: el dibujo no solo remite al imaginario del artista que la protagoniza, sino que también hace de *máscara*, de dispositivo distanciador para hacer la historia más asequible al público al que va dirigida.

El dibujo cumple, para Bartolí, la función del *duelo*, tan inalcanzable en las condiciones que le toca vivir en el destierro; mientras que Aurel emplea el dibujo para crear postmemoria del conflicto y dar voz a quienes no la tuvieron, ni en España, ni en Francia. Asimismo, la animación sirve para acercarnos al pasado y, al mismo tiempo, para presentar de una forma asumible para el espectador una historia tan desasosegante que, a su vez, establece puentes con otros filmes animados que han tratado las tragedias de la guerra, como la paradigmática *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka, Isao Takahata, 1988), pero también filmes tan diferentes entre sí como *La montaña mágica* (*La montagne magique*, Anca Damian, 2015), *Chris el suizo* (*Chris the Swiss*, Anja Kofmel, 2018), *Funan* (Denis Do, 2018) y *Un día más con vida* (*Another Day with Life*, Damian Nenow, Raúl de la Fuente, 2018) que dan cuenta de la creciente preocupación que existe por contar tragedias reales empleando la animación como medio expresivo.

Josep es un filme universal que mira tanto a la contienda española como a lo que estaba por venir: la nueva guerra mundial, los campos de exterminio, la fragmentación de Francia durante el conflicto y, por qué no decirlo, la división actual en las democracias occidentales, incapaces de reaccionar con eficiencia ante crisis internacionales como los grandes dramas migratorios. *Josep* expresa, pues, la necesidad, ampliamente compartida, de construir memoria democrática y no meramente histórica, para tener un presente y un futuro más justos.

Postdata

En los mismos días en que escribo este texto, junio de 2021, me llevan en coche junto a un apacible huerto de Alicante. Se trata del llamado Campo de los Almendros, donde en marzo de 1939 se hacinaron, sin recursos, 19.000 militares republicanos que no pudieron huir a bordo de ningún buque tras la rendición. Max Aub dijo de este campo en 1968: "Las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso" (Caudet, 2011, p. 419). Donde sea que miremos, las huellas del pasado son profundas.

Bibliografía

- Álvarez Sarrat, S. y Lorenzo Hernández, M. (2012). How Computers Re-Animated Hand-made Processes for Artistic Animation. *Animation Studies Online Journal*, (7), pp. 1-12. Recuperado de <https://journal.animationstudies.org/sara-alvarez-sarrat-and-maria-lorenzo-hernandez-how-computers-re-animated-hand-made-processes-and-aesthetics-for-artistic-animation-2/>.
- Bartolí, G., Garcia, L. y Bartolí, J. (2020). *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España*. Barcelona: El Mono Libre.
- Caudet, F. (Ed.) (2011). *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Garrido, M. (2021, 2 de septiembre). *Josep Bartolí: el dibujante de los campos de concentración*. Cultur Plaza. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://valenciaplaza.com/josep-bartoli-el-dibujante-de-los-campos-de-concentracion>.
- Gazengel, E. (2018, 24 de abril). Rivesaltes: el campo de los 'indeseables'. *CTXT Contexto y Acción*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://ctxt.es/es/20180418/Politica/19184/Rivesaltes-campo-concentracion-Francia-memorial.htm>.
- Gil, M. (2020, 27 de octubre). Aurel: "Me interesa mucho cómo van a recibir Josep los españoles". Academia de Cine. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://www.academiadecine.com/2020/10/27/aurel-me-interesa-mucho-como-van-a-recibir-la-pelicula-los-espanoles/>.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-128. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <http://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/29/1/103/458907/PT029-01-05HirschFpp.pdf>.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kruger, J. (2012). *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Massachusetts: Focal Press.
- López Frías, D. (2017, 31 de diciembre). Rivesaltes, el Auschwitz francés que mató de hambre a los refugiados españoles. *El Español*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de https://www.lespanol.com/reportajes/20171231/rivesaltes-auschwitz-frances-mato-hambre-refugiados-espanoles/273472907_o.html.
- Lorenzo Hernández, M. (2015). The Landscape in the memory: Animated Travel Diaries. En C. Pallant (ed.), *Animated Landscapes. History, Form and Function* (pp. 145-158). Londres: Bloomsbury.

- Lorenzo Hernández, M. (2017). Zepo and the films about the Spanish Civil War. *Short Film Studies*, 8(1), pp. 21-24. Recuperado de https://doi.org/10.1386/sfs.8.1.21_1.
- Lorenzo Hernández, M. (2020). Unanimated Voices: The Spanish Civil War as an Emergent Subject in Spanish Animated Short Films. *Animation Studies Online Journal*, 15. Recuperado de <https://journal.animationstudies.org/maria-lorenzo-hernandez-unanimated-voices-the-spanish-civil-war-as-an-emergent-subject-in-spanish-animated-short-films/>.
- Martí López, E. (2020). *Makun (No llores)*: Recreando realidades vetadas por medio de la animación documental y la animación periodística. Con *A de animación*, 11, "Animación y periodismo", pp. 16-41. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/13978/pdf>.
- Martos, D. (2020, 3 de diciembre). *Aurel: Con 'Josep' respondí a la frustración de que mis dibujos no tuvieran sonido*. Onda Cero. Recuperado el 2021, 9 de octubre de https://www.ondacero.es/solo-ondaceroes/kinotico/aurel-josep-respondi-frustracion-que-mis-dibujos-tuvieran-sonido_202012035fc8a86647406a0001a62806.html.
- Nuckols, A. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de los duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Rosado, R. (2020, 3 de diciembre). *Crítica de 'Josep'. Para los que entienden el arte como medio de esperanza y resiliencia*. Fotogramas. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a34857866/josep-critica-pelicula/>.
- Terol, D. (2018, 27 de diciembre). 'El olvido' o cómo rescatar un episodio de la Guerra Civil sin reabrir heridas. *Alicante Plaza*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://alicanteplaza.es/el-olvido-o-como-rescatar-un-episodio-de-la-guerra-civil-sin-reabrir-heridas>.

Filmografía

- Aurel (director). (2020). *Josep* [largometraje]. Francia: Les Films d'Ici Méditerranée, Imagic Telecom, Les Films du Poisson Rouge.
- Damian, A. (directora). (2015). *La montaña mágica* (La montagne magique) [largometraje]. Rumanía: Aparte Film.
- Dematei, M., Piaggio, L., Smith, C. (directores) (2014). "Ysabel. El miedo baja del cielo" de *Cuentos de viejos* (capítulo de serie). Colombia: HierroAnimación, Piaggiodematei, RTVC-señalcolombia.
- Do, D. (director). (2018). *Funan* [largometraje]. Francia, Luxemburgo, Bélgica: Epuar, Juliette Films, Les Films d'Ici, Lunanime.
- Feijó, A. (director). (1993). *Os salteadores* [cortometraje]. Portugal: Filmógrafo.
- Folman, A. (director) (2008). *Vals con Bashir* (Vals Im Bashir) [largometraje]. Israel, Alemania: Israel, Alemania, Francia: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film, Arte, ITVS International.
- Grey, X., Vaello, C. (directoras). (2018). *El olvido* [cortometraje]. España: Horizonte Seis Quince.
- Kofmel, A. (directora). (2018). *Chris the Swiss* [largometraje]. Suiza: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Majade filmproduktion, Nukleus film.
- Lillqvist, K. (directora). (2016). *Radio Dolores* [cortometraje]. Finlandia: Film Cooperative Camera Cagliostro.
- Martí, E. (director). (2019). *Makun: dibujos en un CIE* [cortometraje]. España: Emilio Martí López.
- Nenow, D., De la Fuente, R. (directores). (2018). *Un día más con vida* (Another Day with Life) [largometraje]. España, Polonia, Alemania, Bélgica, Hungría: Platige Image, Kanaki Films, Puppetworks Animation Studio, Animationsfabrik, Umedia, Walking The Dog, Wüste Film West GmbH, Eurimages, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Polski Instytut Sztuki Filmowej.
- Satrapi, M., Paronnaud, V. (directores). (2007). *Persépolis* [largometraje]. Francia: 2.4.7. Films.
- Takahata, I. (1988). (director). *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka) [largometraje]. Japón: Studio Ghibli.
- Vicario, B. (directora). (1998). *Haragia* (Carne humana) [cortometraje]. España: Begoña Vicario.

María Lorenzo Hernández

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde es Profesora Titular y colaboradora del Máster de Animación UPV. Desde 2011 dirige la revista Con A de animación, y ha publicado ensayos en *Animation: Practice, Process & Production*, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, y en el libro *Animated Landscapes* (Bloomsbury, 2015), entre otros. Es autora del libro *La imagen animada. Una historia imprescindible* (Diábolo, 2021). Es también realizadora de animación y miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Contacto: mlorenzo@dib.upv.es

Cómo citar este artículo:

Lorenzo Hernández, M. (2021). Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35783>.



A configuração do levante e a função política das imagens no filme *A Febre do Rato* (Claudio Assis, 2011)

The uprising configuration and the political function of the images in the movie *Rat Fever* (Claudio Assis, 2011)

Ana Daniela de Souza Gillone

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

São Paulo, Brasil

danielagillone@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6242-6256>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/9bryzu99w>

Resumo

Este ensaio analisa o filme *A Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), a partir da configuração de levantes, ações de resistência política de personagens marginalizadas socialmente que militam contra o discurso conservador e opressivo de governantes, policiais e militares, em Recife (Pernambuco, Brasil). A discussão contempla a política das imagens, contextualizada na concepção das estéticas realistas, para discorrer sobre sua significação nos planos do filme, considerando o trabalho de pensar a forma e relacioná-la aos sentimentos evocados em sua recepção. O que não se restringe a identificar os modos e recursos utilizados na sua produção e sim avaliar a sua função política. Recorre-se aos pressupostos estéticos e políticos dos realismos, situando movimentos cinematográficos, como o neorealismo italiano e

Palavras Chave

Cinema brasileiro, política das imagens, realismos, levante.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



cine y tv



Facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

suas influências no Cinema Novo, para relacionar essa produção em seus diálogos com a proposta de cinema militante. Nesse trajeto, busca-se identificar, em uma perspectiva histórica, as interseções entre personagens marginalizadas, levante, política das imagens, estéticas realistas, movimentos cinematográficos, o popular e o cinema militante.

Abstract

Key Words

Brazilian cinema,
politics of images,
realism, uprising.

This essay analyzes the film *Rat Fever* (Cláudio Assis, 2011), from the configuration of uprisings, actions of political resistance of socially marginalized characters who campaign against the conservative and oppressive discourse of rulers, police and military, in Recife (Pernambuco, Brazil). The discussion contemplates the politics of images, contextualized in the conception of realistic aesthetics, to discuss their meaning in the film's plans, considering the work of thinking about the form and relating it to the feelings evoked in its reception. This is not limited to identifying the modes and resources used in its production, but rather evaluating its political function. The aesthetic and political assumptions of realism are used, situating cinematic movements, such as Italian neorealism and its influences in Cinema Novo, to relate this production in its dialogues with the proposal of militant cinema. In this path, we seek to identify, from a historical perspective, the intersections between marginalized characters, uprising, image politics, realistic aesthetics, cinematic movements, the popular and militant cinema.

Introdução

O presente ensaio propõe uma análise do filme *A Febre do Rato* (2011), dirigido por Cláudio Assis, que contempla a questão política das imagens que configuram o levante, o momento de resistência¹ de personagens marginalizadas que militam contra o discurso conservador e opressivo de governantes, policiais e militares, em Recife (Pernambuco, Brasil). Para tanto, buscamos dialogar com Jacques Rancière (2012) sobre a compreensão das imagens em sua alteridade, de forma a ultrapassar a leitura que indica o que é obvio no sentido da representação. A política das imagens é percebida por meio da suspensão do sentido narrativo, e que envolve a relação entre autor e obra e sua recepção. A análise da imagem, portanto, não reside unicamente no conteúdo político da mensagem, mas sim na articulação entre seus elementos e funções ativados em sua circulação social. As imagens, portanto, podem ser vistas como um lugar singular para se mostrar esses processos, ainda que por um instante de momento. A própria forma pode revelar e tornar visível o que antes não era percebido e isso faz com que a política se manifeste em sua potente acepção. Ou seja, a função própria da política de expor o que não é aparente, tal como um Recife e personagens marginalizadas que vivem nas casas de palafitas, e que incomodam as elites, dando lhes visualidade e permitindo que elas tomem a palavra.



Imagem 1: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (03' 30").

A política das imagens propõe o trabalho de pensar a forma e relacioná-la aos sentimentos evocados em sua recepção, mas que, no entanto, estão associados a uma condição universal, capaz de criar um espaço que não é individual ou restrito e que se estabelece como o lugar do comum. Portanto, a análise da imagem não

¹ Recorre-se à menção de Georges Didi-Huberman (2017) acerca da palavra *resistência* em seu significado de ditar nossa vontade fisiológica ou política de romper as barreiras da opinião “(é a resistência que diz um não a isso e sim a aquilo) mas assim mesmo dita nossa própria compreensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que sente nem o que quer renunciar)” (p. 11).

se restringe a identificar os modos e recursos utilizados na sua produção e sim avaliar a sua função política. Esta proposta de análise da política da imagem proposta por Rancière dialoga com a condição heurística, relacionada à recepção da imagem, salientada por Georges Didi-Huberman (2020), no processo do ver a própria imagem como um experimento, como ato clandestino, e não apenas como representação. Ou seja, perceber o que a imagem faz, e não apenas o que ela representa. Ao contrário de se pensar nos elementos e na organização do espaço cênico e das ações, a função política das imagens de um levante, a partir da visão heurística proposta por Didi-Huberman, visa provocar no espectador a tomada de posição e o trabalho da imaginação tem um papel preponderante nesse processo. Tem-se então o encontro com o que não seria visto e com o que pode estar em risco de não ser visível e que desperta sentimentos como a empatia e a compaixão. A proposta de um levante no filme é provocar a tomada de consciência que pode ocorrer por meio da recepção das imagens que presumem engajamentos no presente, acontecimentos que geram opressões e uma comunidade reunida contra os policiais e os governantes que a querem calar. A tal “tomada de posição”, referenciada por Didi-Huberman (2017) em suas investigações sobre as imagens e os gestos dos levantes, orienta a análise fílmica aqui proposta e que envolve os planos que configuram as lutas pela liberdade de expressão das personagens, e principalmente os planos que evidenciam o levante da comunidade reunida para subverter uma ordem estabelecida, demarcada pelo desfile cívico-militar que ocorre anualmente no dia sete de setembro em comemoração à independência do Brasil. Essa questão da tomada de posição diante das imagens orienta localizar na arte os deciframentos do passado no presente e na projeção do futuro. Portanto, os filmes que visibilizam os levantes dos que militam contra as violências do estado e do poder colonizador que persistem no Brasil e em outros países do continente, estabelecem no comum o diálogo para serem debatidos os silenciamentos e as invisibilidades em uma perspectiva histórica. A tomada de posição diante das imagens de um levante supõe, então, assumir responsabilidade pelo movimento feito, pela escolha de se mover para o lado que defende a visibilidade da resistência política de pessoas marginalizadas e da história que precisa ser contada à contrapelo. A análise das imagens do levante propõe visibilizar, além da manifestação de resistência de corpos que se levantam, a história de opressões vividas e que deve ser confrontada no presente. O levante deve ser visto como um ato político de uma comunidade reunida, cuja força se identifica pela visibilidade que irá alcançar. Portanto, o levante se configura pela reunião de pessoas enquanto um coletivo que tem consciência de uma realidade opressiva e se manifesta com indignação ao dispositivo de poder. Para Didi-Huberman (2017), “Não há uma escala única para levantes: eles vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto” (p. 38). Um levante também é visto como o momento em que as pessoas se levantam e ao se colocarem na vertical assumem seus corpos,

levantam-se, mas não só pondo-se de pé: elas fazem um levante. Se apenas se pusessem de pé, seriam identificadas e expostas à lei, à polícia, ao exército, ao tribunal. No levante, porém, fica claro que não pretendem voltar a se sentar nem se deitar de imediato (Butler, 2017, p. 24)

menção de Judith Butler no texto que integra o catálogo da exposição Levantes, com curadoria de Didi-Huberman.



Imagem 2: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (05' 58").

A leitura e análise dos modos de abordar a função política da imagem no filme em questão, cujo argumento se predispõe a pensar a política e a sua manifestação no contexto da comunidade que vive nas casas de palafitas no mangue de Recife, ampliam a percepção do político, que diz respeito a própria participação das produções audiovisuais nas disputas pelo que se torna visível no comum. Busca-se então problematizar a função da retórica política da narrativa e a percepção da política das imagens nessa construção do político. Esse processo é viabilizado pela análise fílmica, ancorada no exercício da crítica imanente defendida por Theodor Adorno (2003), que recusa o uso de métodos e conceitos predefinidos para uma análise que proponha uma reflexão que supõe uma constante revisão da estética implicada na obra. Propõe-se uma análise interna da obra (da produção à recepção) em que encontramos os feitos, os conflitos, objetivos de personagens, temas e a ideia central da obra, porém com um procedimento diferenciador da análise técnica. À recepção incluiu-se a noção do espectador, ou seja, o construto de espectador implícito na obra, como propõe Jacques Rancière (2005), para compreender a dimensão política das imagens. Partimos do pressuposto de que cada filme nos apresenta uma política, cujo sentido é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador. Essa forma de análise feita a partir da identificação desse construto do espectador na obra, por sua vez, pode revelar o que o autor expôs ou o que não conseguiu alcançar na representação. O intuito é responder como se interrelacionam as dimensões políticas que se manifestam na trama do filme, nas imagens e o sentido político da partilha desse conhecimento no espaço sensível.

A mencionada abertura do passado que a visão heurística propõe na análise da imagem instiga este estudo a compreender não só as imagens, mas também o filme como um experimento e, assim, identificar que por trás dele pode ser visto um passado com projetos políticos inacabados, referenciados por teóricos como André Bazin e Sigrified Kracauer que remontam a história do cinema militante. O que nos leva a discorrer sobre a questão da política das imagens nas estéticas realistas e em movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano e o Cinema Novo. Assim, o filme, as imagens e suas funções são analisados também para entender suas relações com os pressupostos políticos dos realismos no cinema.

Os realismos e a política das imagens

A *Febre do Rato* parece ter influência do realismo crítico que relaciona pretensos fatos sociais e pessoas da vida real em enquadramentos ficcionais. Aqui relaciona-se o conceito de realismo crítico no cinema na perspectiva da defesa feita por Sigrified Kracauer (1997), por dialogar com a proposta estética do filme que estamos analisando. Para construir as mediações em uma narrativa realista crítica, Kracauer postulou um cinema de experimentação que recupera experiências de vanguarda. A montagem ritmada e as imagens que remetem processos inconscientes são formas a serviço de expor aspectos da realidade. Ismail Xavier (2005) ressalta que ao defender a experimentação como elemento constituinte do realismo, Kracauer uniu realismo e formalismo. O objetivo desse tipo de narrativa não era o de resultar um mero registro da realidade, mas aplicar uma sintomatologia que tornava o filme um documento poderoso, capaz de intervir na vida cotidiana. A experimentação e, conseqüentemente, o formalismo que pode se estabelecer por modos de filmagem ou pela montagem conceitual, seriam necessários, levando em conta a fragmentação da realidade e do próprio homem. O sintoma é justamente revelar o que não é visto imediatamente, e que está na forma como uma estrutura da representação do evento. Na defesa desse cinema como lugar da atuação política que visa uma reeducação pela apreensão estética, a conduta de Kracauer será a de se opor a realidade fabricada, privilegiando os espaços abertos, sua “cena de rua” para ter as afinidades com o fortuito e com o que escapa de determinações, o que torna sua aproximação com o neorealismo possível (Xavier, 2005, p. 68-71). Tanto Kracauer como André Bazin têm a preocupação de criar perspectivas para os filmes alcançarem as representações da realidade social. Com esse objetivo estabeleceram premissas técnicas e estéticas para esse cinema que visa uma construção social da realidade. A diferença entre eles é sobre a maneira como pensam o conceito de construção da realidade nos filmes. De certo modo, Bazin e Kracauer valorizaram um tipo de cinema específico: o neorealismo italiano, e consideraram um conjunto de filmes que acreditavam que tinham afinidades no modo de representação do mundo real. Para Bazin (1901), o neorealismo se destacou das principais escolas realistas anteriores, assim como da escola soviética, porque não subordina a realidade a nenhum ponto de vista pré-determinado:

o filme neorealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato para o outro, de um fragmento da realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado a *priori* na composição artística” (p. 315).

Bazin acredita que o neorealismo italiano se opõe às formas anteriores do realismo no cinema pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos da montagem. Considerou, assim, que o neorealismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real.

A narrativa que estamos analisando apresenta ressonância das estéticas que investem nesse tipo de realismo que provoca o espectador às mediações dialéticas, ao relacionar a retórica do filme com a realidade social. Essa dinâmica ocorre por meio de enfoques ao cotidiano dos personagens que expressam seus dilemas existenciais através de experiências subjetivas e sociais que dialogam com acontecimentos da realidade concreta. Tais enquadramentos permitem pensar a

questão da mediação no realismo para a compreensão da realidade. E também a perceber a condição do espectador frente a uma realidade apresentada por meio de imagens que postulam mediações que permitem que ele reconheça situações do passado e do presente suscitadas pelas imagens vistas.

Aqui se considera a condição do realismo crítico, historicamente relacionado no cinema militante, que defende outros princípios de produção e de recepção da obra. Faz-se então uma analogia do cinema militante com o que se chamou de arte política ou arte engajada, cuja proposta visa a relação de causa-efeito entre o que a obra se propõe a mostrar e a recepção do espectador, e ainda a própria intenção do artista em provocar a compreensão de mundo do espectador. O popular e a categoria marxista classes populares enquanto elaborações simbólicas são também construções nesse cinema que contextualiza as contradições sociais de uma época.

O popular relacionado ao conceito de classes populares, ambos os termos (popular e classes populares) são construtos intelectuais definidos por tradições sociológicas e jamais um dado concreto da realidade. Marilena Chauí (1996) problematizou os conceitos de popular e de cultura popular ao questionar quais critérios poderiam designar o que é o povo e o que é e não é o popular. Essa suspeita sobre o que define a construção do “popular” também pode ser colocada na análise da produção cinematográfica contemporânea dada a diversidade de representações das periferias do país que definem conceitos de popular. Aqui não será feito maior investimento na problematização do termo popular. No entanto vincula-se o popular à experiência do realismo crítico e, por sua vez, do cinema militante, ainda que possamos cotejá-lo com outros realismos.

Os cinemas militantes deram visibilidade ao popular, que, por sua vez, subsidiou a definição de estilos, por meio dos novos métodos de captá-lo, como é o caso do neorealismo italiano: “O cineasta italiano minimizou o *close-up* e com isso fez política” (Xavier, Apud, Rocha, 2006, p. 11). O neorealismo se insere na condição de um realismo crítico, já que buscou por experiências que propõem reflexão e investigação sobre um momento histórico definido por crise social. Os filmes neorealistas definiram novas formas para se produzir política com imagens do popular. Essa estética surgiu das inquietações dos cineastas em construir seus pontos de vistas sobre os sentimentos de uma época. A crítica desse período encontrou nas representações do popular os elementos estruturantes das novas estéticas e modos de produção do cinema. Esse cinema neorrealista influenciou na produção do Cinema Novo, que também encontrou referências no conceito do nacional popular² discutido na época por intelectuais e artistas.

O diálogo que os realizadores e críticos brasileiros estabeleceram com o neorealismo, a partir da metade da década de 1950, definiu estilos no Cinema Novo que influenciam as estéticas da cinematografia contemporânea, como é o caso

2 Marcelo Ridenti (2000) faz abordagens ao conceito de popular e analisa a colaboração dos artistas e dos intelectuais das décadas de 1950 e 60 sobre essa construção. Sua análise destaca que o Centro Popular de Cultura (CPC) posicionou o conceito de popular e apresentou os conflitos enfrentados pelos cineastas na elaboração de filmes como instrumento de conscientização política e que se definem como cinema militante.

do filme envolvido nesta análise. Assim como esses movimentos cinematográficos, *A Febre do Rato* também pode ser estudada em sua dimensão política relacionada com esses construtos: os realismos e o popular. Na história do cinema, o popular foi caracterizado em sua proposta política durante seus diferentes ciclos e movimentos. E esse filme repete certa noção que o Cinema Novo definiu sobre o contorno das representações das classes populares como proposta de desafiar os padrões convencionais de produção do cinema. A ideia de emancipação do povo, que os cineastas consideravam para romper com a condição de subdesenvolvimento e de dependência, está presente nas imagens do filme e no discurso do poeta, o protagonista, Zizo, interpretado por Irandhir Santos, é a personificação do artista revolucionário, que nas ruas declama poesia e faz discurso político. Em seu mundo próprio, onde o sexo é algo corriqueiro, ele conhece Eneida (Nanda Costa), que se recusa a ter relações sexuais com ele. A obsessão do poeta por sua musa faz com que ele sinta falta de algo que jamais teve. É nessa costura entre os sentimentos das personagens e a imaginação de uma utopia política que a narrativa se desenvolve.

A pretensão do protagonista é usar a poesia como resistência ao sistema político, de forma próxima à crítica que foi dirigida às estruturas ideológicas que dominavam os setores populares da década de 1960. Seu discurso é contra o imperialismo imposto pelos setores da burguesia. O poeta insiste em romper com o que está por trás da lógica da dominação e do subdesenvolvimento. Com a poesia libertária, ele pretende provocar no público a necessidade de se envolver com uma causa revolucionária. Por isso, considera-se que a conscientização que seria realizada pela arte dirigida ao povo, no cinema anterior, é também a proposta política do personagem. Com suas declamações e seus textos publicados em seu próprio jornal, produzido como um *fanzine*, ele consegue a atenção de muitos moradores do mangue e de outras localidades. Junto ao poeta, temos a construção de uma marginalidade que rompe com normativas. Sexo, poesia e política, em uma abordagem anarquista, estão presentes nas encenações. Assim, por meio da *mise en scène*, o filme se formaliza como próprio acontecimento de manifestação legitimadora das representações das pessoas periféricas ou das minorias políticas de Recife, assim consideradas de acordo com a distinção deleuziana pela posição de pouca representatividade política que uma maioria ocupa na sociedade. A construção desse ambiente recorre a um modo de filmar que se diferencia da produção de imagens convencionais das classes populares no cinema. Como se pode ver, o realismo que se estrutura no filme se contrapõe ao cinema que não se interessa pela cultura que surge como resistência nas periferias. Trata-se de tornar visível outro lado das minorias, diferentemente dos contextos em que o oprimido busca por uma arte ou atividade qualquer inserida no pragmatismo do mercado, traço comum dos personagens no cinema contemporâneo.

A configuração de uma galeria de personagens que representam as classes populares no cinema recente pode ser vista dentro daquilo que Ismail Xavier (2000) chama de “pragmatismo do pobre”, ou seja, personagens que estão motivadas com seus próprios interesses, como a inserção no mercado de trabalho ou com a sua própria sobrevivência. O poeta não se inclui nessa colocação, já que sua arte congrega ideias libertárias e jamais se encaixariam no âmbito do pragmatismo do mercado. O discurso do poeta está associado a uma condição que tem se manifestado no cinema mais recente que é a retomada das lutas coletivas, como

os atos em defesa da ocupação de prédio abandonado em São Paulo que aparecem em *Era o hotel Cambridge* (2017), de Eliane Café, e da comunidade descendente dos cangaceiros em defesa de território em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. Nesses filmes a comunidade é priorizada, os interesses individuais deixam de prevalecer e ocorrem atos coletivos. *A Febre do Rato* foi realizado em 2011 e de certa forma antecipa a temática da luta coletiva, dos levantes, ao colocar uma comunidade reunida que reivindica direitos como liberdade de expressão para os que moram nas casas de palafitas do mangue e dos bairros populares recifenses. Assim, o diálogo entre esses filmes se estabelece por retratarem personagens que atuam com reivindicações por condições em comum. Ao colocar uma população organizada que defende seus interesses, esses filmes recuperam a utopia do Cinema Novo tão presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha.

As representações do filme *A Febre do Rato*, quando pensadas em um contexto histórico mais amplo, ao lado das representações da marginalidade de outros períodos, tornam-se fundamentais para a contextualização histórica das estéticas envolvidas na construção da imaginação política no cinema brasileiro, até mesmo para entender as diferenças de cada período. Assim, as teorias implicadas no debate sobre a representação de manifestações políticas nesse cinema e a estética desse filme são referências para poder pensar esse cinema que propõe dar visibilidade às figuras periféricas na construção de sua política. Às teorias se vincula a questão estética, já que não se pretende avaliar o conteúdo e forma separadamente. Ressalta-se ainda a intenção da presente análise em contribuir e dialogar com os estudos desenvolvidos em torno das representações dos levantes e das chamadas pessoas periféricas no cinema brasileiro. Entre esses estudos se destaca o trabalho de Luis Felipe Kojima Hirano (2015) sobre o filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Ardiley Queirós —cujo título faz referência ao grito de ordem de um policial no massacre do baile do Quarentão, ocorrido em 5 de março de 1986 no centro de Ceilândia, Distrito Federal— que tematiza o problema centro e periferia por meio da atuação de protagonistas negros moradores da cidade-satélite de Brasília (DF) que se unem e definem seus destinos. Considera-se também a análise de Juliana Varella (2020) sobre o filme *Espero sua (re)volta*, de Elisa Capai (2019), que retrata movimento estudantil entre 2013 e 2018 na cidade de São Paulo.

Entre imagens, poesia e política

O filme se inicia com *travellings* que, por um rio e pontes, levam o espectador a conhecer a estruturação das palafitas do mangue recifense. O movimento da câmera privilegia o descobrimento do contraste entre habitações de diferentes classes sociais. As imagens da paisagem urbana, acompanhadas pela declamação em *off* do poeta, introduzem o espectador à perspectiva política da narrativa. Antes de a câmera adentrar uma das casas do mangue, a poesia prepara o espectador para um mundo que será revelado “Mundo abismo, grande mundo/ Logo ali, por trás do mangue/ descansa a insônia, a faca, o serrote, o sexo, o sangue” (poema declamado pelo personagem). A câmera espera o poeta suspender os plásticos que ocultam o interior de sua oficina. Eis que surge a produção em série dos cartazes que divulgam o nome de seu jornal: *Febre do Rato*. Assim como o poeta, a câmera

não se contém naquele espaço. Mais um *travelling* e a estrutura interna das casas no mangue ganha visibilidade. Essa câmera, que percorre os espaços, se articula como enunciado da política em que o filme se ancora. Pois nessa movimentação de câmera se define o *travelling* como instrumento de conhecimento por tornar visíveis os contrastes sociais e possibilitar o espectador a fazer correlações com a precariedade social de Recife no percorrer da câmera pelos corredores labirínticos entre as casas de palafitas até se posicionar em um plano fixo.



Imagem 3: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (04' 30").

No filme, o plano fixo também tem sua função política e é composto com imagens que solicitam o prolongamento do olhar do espectador. Assim, a câmera fixa em uma área comum, entre os barracos e os grandes edifícios, corrobora com a *mise en scène* que passamos a analisar. Vemos de cima o poeta atuar com seu megafone. Ele está em cima de seu carro, declamando poesia e fazendo discursos políticos. Sua presença é aclamada com aplausos da comunidade local, que se mostra íntima da figura do poeta marginal recifense. Por meio dessas imagens, que mostram pessoas oriundas das palafitas ao lado da atuação dos atores, definem-se planos com estratégias políticas que se estruturam pelos modos de filmar, que ressignificam uma experimentação onde se funde realismo e formalismo (as cenas de rua e a encenação das personagens, como teatro de rua). No entanto, essa proposta não nos parece ser apenas o desejo de construir imagens realistas ou formalistas. Há a construção de uma retórica que busca enfatizar tanto a noção como o sentimento da política pela arte, que permeia a relação sentimental do protagonista e a vivência de uma comunidade, que não se esgotam nos dados supostamente objetivos contidos nas cenas de rua ou na experimentação de uma montagem que intercambia imagens consideradas formalistas com imagens mais realistas. Trata-se de uma maneira de

fazer a política que adentra o terreno do cinema, que não exclui o enfrentamento das forças políticas historicamente construídas na própria produção dessa arte. A necessidade de rever a postura das figuras marginais que o cinema militante tanto defendeu, e todo o regime de discurso centrado nelas, inclusive o da própria poesia, demanda uma percepção da política na história do cinema e do país para entender a política das imagens do filme *A Febre do Rato*.

O discurso político e a política das imagens

Nos bares, nas ruas, nas casas, o poeta e as outras personagens experimentam a liberdade no sexo, na palavra, nas drogas, no movimento do corpo. A intimidade representada convoca o espectador a acompanhar as histórias da marginalidade escancaradas de afetos. É comum vermos a câmera adentrar os espaços das casas sem invadir as personagens. Entre os planos fixos e os *travellings*, a câmera reproduz um olhar que nos leva a pensar em uma tentativa realista de conscientização da vida íntima nos guetos. Por outro lado, a *mise en scène* dos atores produz um estranhamento porque tudo se passa com muita naturalidade, e a transgressão se sutaliza facilmente. O sexo entre três pessoas, entre o casal gay, entre o poeta e suas velhas, e a masturbação repleta de poesia política do poeta e de sua diva, a Eneida, (interpretada por Nanda Costa) soam nada caricatural. O tom poético se constrói entre sentimentos de liberdade e embriaguez, em uma estética construída com métodos precisos. São suficientes os *travellings* pelos exteriores e interiores das palafitas para o espectador sentir-se íntimo de tudo que está ali. Vemos de cima as cenas de sexo entre o poeta e suas amantes velhas, e entre os jovens que se amam livremente. Muito naturalmente as linhas dessas histórias se organizam, e o espectador acompanha o poeta prosperando com sua política ao lado de sua musa, os jovens livres para o sexo e a comunidade toda que sabe rir e ouvir poesia. A potência desse mundo se formaliza entre a precisão de uma técnica e a liberdade nos gestos das personagens. O espectador tende a ser provocado a permanecer nesse ambiente em que a poesia se potencializa pelo efeito das imagens que mostram a necessidade de resistir à realidade de opressões que perdura na história de Recife.

A crítica do filme poderia se construir em um paradoxo: entre a estética depurada do preto e branco, que resulta em uma estetização monumental de um levante, e a política libertária do mundo do poeta, que inclui a comunidade que vive no mangue. Mas se pensarmos assim, situaríamos a política das imagens entre distinções da estética poética do preto e branco e a reação política que surge das explorações e violências vividas por um povo. A proposta do diretor e de toda a produção se encontra nesse sistema de oposições, o que torna complexa a definição da política de sua estética que inclui o espectador no jogo ambíguo entre estranhamento e significação. Procuramos entender como a estética do filme está a serviço de sua retórica. E temos a inquietação de apreender o mundo do poeta e perceber como ele se relaciona com o espectador. Procuramos pelos construtos que se desenvolvem entre realismo crítico e política das imagens no filme. E em um dos primeiros momentos, percebemos a função da movimentação de câmera, dos *travellings*, ao captar os contrastes sociais ao lado do enunciado político do

próprio discurso do protagonista. E aqui podemos concluir que o jogo entre imagens e o discurso em voz *off* deixa evidente o fato de o poeta surgir de um processo de opressões, com o qual se debate, e que é muito mais antigo que ele e que perdurará depois de sua existência. As velhas e permanentes estruturas ideológicas, que incluem os militares e a polícia como seus representantes, são os inimigos diretos do personagem. As sequências finais reforçam ainda mais essa compreensão. De um lado, temos os planos do poeta com seu discurso anarquista, acompanhado de seus amigos boêmios e companheiros de militância. De outro, temos planos fixos que enquadram um desfile de militares, que monumentalizam a ideia de ordem e progresso com a atuação das forças bélicas. Essas imagens em espaços públicos colaboram com a construção dos dissensos entre o discurso do poeta e o discurso institucionalizado da militarização. As imagens que dão visibilidade as diferenças, entre um sistema que enaltece a militarização e um grupo de pessoas que o contesta, provocam de forma explícita uma crítica às ordens discursivas opressoras. Nesse momento do desfile, busca-se, por meio de um levante, desestabilizar os discursos dominantes, ao passo em que os policiais fardados, as armas e os carros militares causam o sentimento de ameaça à realidade do grupo representante da resistência popular do mangue recifense. É o momento do levante com corpos que se manifestam e se sustentam em suas determinadas posturas contra o que é socialmente imposto, ainda que estejam em uma condição de vulnerabilidade diante dos poderosos policiais. “Levantes são, portanto, potências ou ausência de poder. São potências nativas, potências nascentes, sem garantias de seu próprio fim e, por isso, sem garantias de poder”, comenta Didi-Huberman (2017b, p. 311).

A dimensão política das imagens também pode ser vista longe da comparação entre os planos da resistência, do levante, e do conservadorismo, ou seja, também nos planos isolados, em momentos que não se estabelece o “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (Rancière, 2012, p. 34). Já na condição dos planos sobrepostos que configuram o levante no desfile, o sentimento de ameaça corrobora com a dimensão do afeto na significação das imagens. Os olhos do espectador procuram pelo poeta e por todos que o acompanham, e querem cuidar de todos eles. A câmera também tem esse cuidado, por isso deambula pelas ruas e pelas arestas entre as multidões para acompanhar fielmente as personagens do filme. Nas últimas sequências, vemos a comemoração da independência do Brasil esvaziada de sentimentos, em contraste com a manifestação calorosa organizada pelo poeta e seus companheiros que chegam a se despir e a falar de amor (esse seria o momento em que finalmente o poeta se uniria a sua musa). Nesse acontecimento, entre outros, a significação das imagens não se esgota nos dados supostamente objetivos. E nem se esgotaria nas apreensões inteligíveis postuladas nas pretensas mediações de um realismo crítico.

As imagens produzidas em contextos reais, nas cenas de rua, estão incluídas na organização das relações que definem uma maneira de representar os fatos para se produzir um determinado efeito para significar uma realidade representada, circunscrita em determinado momento. Assim se representam as condições das pessoas e as estruturas urbanas de Recife que caracterizam valores e situações de uma época. Por essa intenção, e pelas condições formais da narrativa, dizemos que esse não é um cinema que foge das relações dialéticas mediadas. Mas

se pensado como um tipo de realismo, que definiria a crítica de uma época por meio das mediações, o dia em que se comemora a independência do País seria um mero correlato, ocorrido em um período qualquer e ser “capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar” (Lukács, 1991, p. 84).

Observa-se que o acontecimento representado não está na precisão determinista de uma época, ou seja, há um desprendimento em concluir na perspectiva do filme a determinação de um momento histórico em que se passam as histórias, e isso define no filme sua livre associação a uma temporalidade. Assim, as iniciativas de correlações se caracterizam mais pela história que se constrói no tempo da narrativa como acontecimento. O que corrobora com o fato de a cognição se fixar mais ao ambiente. Nesse sentido, as mediações por dados imediatos não enclausuram a explicação do mundo do poeta e todas as histórias. E nós não só queremos ver mais, mas desejamos aquele mundo, cuja presença é em si mesmo. Mundo que só se tornou inteligível pelo efeito de sua projeção, como postula a definição de Stanley Cavell (1979) ao defender um realismo próprio do cinema feito a partir da realidade que dele se apreende. Cavell teoriza a questão do que se passa quando na realidade há outra realidade projetada sobre uma tela, a qual inclui sua reflexão sobre o que se passa conosco quando olhamos o mundo de um filme. Por mais fiel que possa ser esse mundo exterior, o espectador é provocado a experimentar as diferentes formas de sentir a realidade. Esse realismo não se limita à simples representação, nem à correlação de uma ou mais realidades. Sobretudo se exprime pela projeção de realidades que são também as nossas. Uma vez que estamos diante de corpos e objetos filmados e projetados, nos envolvemos nessa realidade da qual identificamos ser parte, cujos princípios evocam da condição estética e política do cinema.



Imagem 4: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (06' 32").

Considerações finais

A premissa política que sustenta a narrativa em questão é formada pelo confronto à ideia de ordem e progresso no Brasil que é falsa por encobrir políticos e uma polícia violadora dos direitos humanos. O contexto histórico da obra inclui conflitos que caracterizam disputas marcadas por questões de classe, de um lado as elites na condução do Estado, e de outro uma comunidade reunida na luta por direitos. Quando se destacam as personagens, que são moradores do mangue de Recife, que atuam marcadamente no dia de comemoração da independência do Brasil, por trás de seus confrontos em um desfile militar no centro da cidade, podem ser vistas as imagens que pretendem um efeito político para mostrar quanto falho é enaltecer o militarismo. Este é um dos momentos do filme privilegiado na análise fílmica, já que a resistência política a um acontecimento social e histórico se configura como um pormenor na narrativa, no sentido de articular as personagens à realidade social e aos seus problemas.

A *Febre do Rato* recorre a imagens do mangue e da pobreza e também dos espaços urbanos abastados de Recife e assim apresenta uma crítica ao contraste social da cidade e às violências nas relações sociais. A crítica se potencializa pela atuação de personagens que se destacam por seus discursos de resistência ao poder colonial que ainda perdura no sistema político liberal do Brasil. Embora o filme não demarque o momento político do Brasil em que se passa a história, o protagonista faz referência ao poeta marginal recifense, José Maria de Lima Filho (1949-2020), conhecido como Zizo, anárquico, libertário, romântico, autor da revista *Sue*, militante desde o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A visão heurística proposta nesta análise também nos permite ver o poeta homônimo do filme como uma personificação do poeta recifense historicamente conhecido por defender a necessidade de transgredir a ordem e a moral dominante, assim como criticar a repressão policial que fere a liberdade individual e a expressão democrática. A cidade é explorada como o ambiente propício para o poeta e as outras personagens marginalizadas, moradoras do mangue, se expressarem politicamente.

A configuração do levante posiciona as personagens a sair do lugar-comum, assim como provoca o espectador a reconhecer as dimensões estéticas das forças individuais e coletivas que são invocadas nos levantes. Didi-Huberman (2017) comenta que “não há levantes sem sons (músicas, hinos) e sem imagens. Eles são inventados e brandidos a qualquer custo, apesar das dificuldades a enfrentar”³. Nesta análise, identifica-se a configuração do levante enquanto forma para o reconhecimento de corpos que se levantam pela força de um desejo de ser livre e dos afetos na vida em comum. Assim, os levantes podem ser vistos para além das ruínas deixadas por atos de vandalismo para se entender a força do desejo no momento em que tudo se inflama, até a chegada das autoridades que reprimem a manifestação e muitas vezes matam os que se levantaram.

3 Reflexão do filósofo exposta na conferência “*Imagens e Sons como forma de luta*”, realizada em 17 de agosto de 2017, em abertura da exposição *Levantes*, no Sesc Pinheiro, São Paulo (SP).

A Febre do Rato, como um ambiente fílmico, pode ser percebido pela construção de um mundo e de uma imaginação política, onde se inscrevem o desejo de intervenção e transformação social, indissociável da memória que temos do próprio cinema militante brasileiro. Assim, a constatação de uma lembrança que retivemos do filme encerra tanto a realidade da projeção quanto a memória que temos do cinema. Essa memória pela apreensão direta do mundo (o filme projetado na tela) tende a se intensificar nos planos finais que compõem imagens assimiláveis em suas totalidades. Ao vermos o poeta, detido por policiais, ser afogado junto aos ratos estamos junto à câmera submersa na água que deixa de acompanhar o poeta e se concentra no nado dos roedores que lutam para não se afogarem na água. Nesse momento a água é em si o caos. Diferentemente da água que outrora significou a utopia e o sonho úmido dos nordestinos no cinema militante, como temos em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e no já mencionado *Deus e o diabo na terra do sol*. No entanto, a água que cessa a febre do poeta, não encerra o seu mundo. Na última sequência, a imagem de Eneida se banhando denota que o mundo de *Febre* perdurará (tanto no sentido literal da produção do filme como no sentido metafórico do termo —a febre do rato— que pode ser associado à resistência política das minorias).

Bibliografia

- Bazin, A. (1991). *O Cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Butler, J. (2017). *Levante*. In G. Didi-Huberman (Org.), *Levantes* (pp. 23-36). São Paulo: Sesc São Paulo.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chauí, M. (1996). *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil* (6 ed). São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição – o olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (Org.) (2017b). *Levantes*. São Paulo: Sesc São Paulo.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Compreender por meio da fotografia*. Entrevistador: Arno Gisinger. Recuperado de <https://revistazum.com.br/revista-zum-13/compreender-por-meio-da-fotografia/>.

- Kojima Hirano, L. F. (2015). *Branco Sai, Preto Fica: a crise da figura do mediador humano*. *Novos Estudos CEBRAP* - 103, pp. 219-226. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/nec/a/fxD8XPwdxNWJfqvs84qXX8D/?format=pdf&lang=pt>.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Lukács, G. e Coutinho, C. N. (1991). *Realismo crítico hoje* (2 ed.). Brasília, D.F.: Thesaurus.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (M. Costa Netto, trad.). São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ridenti, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- Rocha, G. (2006). *O Século do Cinema. Prefácio de Ismail Xavier*. São Paulo: Cosac Naify.
- Varella, J. (2020). *Espero Tua (Re)volta: documentário explora movimento estudantil entre 2013 e 2018 sob os olhos da juventude*. *Ponto-e-Vírgula*, 28, pp. 142-145. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/51461/34508>.
- Xavier, I. (2000). *O cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Praga, n. 9, jun.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Filmografia

- Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil.
- Café, E. (Dir.) (2017). *Era o hotel Cambridge* [largometraje]. Brasil.
- Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero sua (re)volta* [largometraje]. Brasil.
- Mendonça Filho, K. (Dir.) (2019). *Bacurau* [largometraje]. Brasil.
- Pereira dos Santos, N. (Dir.) (1963). *Vidas Secas* [largometraje]. Brasil.

Queirós, A. (Dir.) (2014). *Branco sai, preto fica* [largometraje]. Brasil.

Rocha, G. (Dir.) (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [largometraje]. Brasil.

Ana Daniela de Souza Gillone

Professora e pesquisadora com pós-doutorado pelo Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde desenvolveu pesquisas sobre a estética e a política do cinema brasileiro com bolsa CNPq (2010) e FAPESP (2011-2014).

Contacto: danielagillone@gmail.com

Cómo citar este artículo:

De Souza Gillone, A.D. (2021). A configuração do levante e a função política das imagens no filme *A Febre do Rato* (Claudio Assis, 2011). *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35787>.



Vecinos/enemigos: codificar al otro como amenaza. Recorriendo el filme *El hombre de al lado*

Neighbors/enemies: encode the other as a threat. Exploring the film
The man next door

María Virginia Saint Bonnet

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto Universitario de Gendarmería Nacional (IUGNA)
Córdoba, Argentina
vickysaintbo@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/8f76w9spc>

Resumen

Analizaremos el filme *El hombre de al lado* (Cohn y Duprat, 2009), que expone crudamente la imposibilidad de convivencia de dos vecinos que se disputan territorialmente una pared colindante, con el objeto de problematizar la noción de frontera y pensar las densas variables que ordenan imaginarios disímiles. Trabajaremos desde los aportes de Bachelard (2000), Castoriadis (2004), Grimson (2005) y Trigo (1997) para reflexionar acerca de las fronteras que separan espacios e imaginarios, y que se normalizan como tensiones de poder (Donda, 2003) carentes de negociación y conducentes a la violencia.

La ventana en disputa es frontera y nexo, esa paradoja no es ajena a la problemática liminal que enfrenta a naciones, etnias, géneros. La proximidad se vuelve contradictoria en tanto acerca

Palabras claves

Fronteras, diferencias, violencia, interculturalidad, imaginarios.

Recibido: 04/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 26/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

a dos partes, pero en ese cohabitar se potencian diferencias irreconciliables; el vecino se codifica como enemigo.

La película tensiona la reciprocidad, la ausencia de negociación, el fracaso de la política como mecanismo de organización social y la supresión del otro como respuesta aprendida por siglos. Codificar al otro como amenaza es una respuesta normalizada, pero siempre es posible apostar por nuevas codificaciones, una visión política comunitaria y recíproca que habilite la apertura de “ventanas” interculturales sin que eso implique una invasión o un exterminio.

Abstract

Key Words

Borders, differences, violence, interculturality, imaginary.

We will analyze the film *The Man Next Door* (Cohn y Duprat, 2009), which crudely exposes the impossibility of coexistence of two neighbors who territorially dispute an adjoining wall, in order to problematize the notion of border and think about the dense variables that order dissimilar imaginaries. We will work from the contributions of Bachelard (2000), Castoriadis (2004), Grimson (2005) and Trigo (1997) which give us to reflect on the borders that separate spaces and imaginary, and that are normalized as power tensions (Donda, 2003) devoid of negotiation and leading to violence.

The disputed window is a border and a nexus, this paradox is not alien to the liminal problem that faces nations, ethnic groups, and genders. Proximity becomes contradictory, bringing two parties closer together, but in that cohabitation irreconcilable differences are enhanced; the neighbor is coded as enemy.

The film stresses reciprocity, the absence of negotiation, the failure of politics as a mechanism of social organization and the suppression of the other as a response learned for centuries. Coding the other as a threat is a normalized response, but it is always possible to bet on new codifications, a communal and reciprocal political vision, which enables the opening of intercultural “windows” without implying an invasion or extermination.

Vecinos/enemigos: codificar al otro como amenaza. Recorriendo el filme *El hombre de al lado*

El filme que abordaremos en este artículo, *El hombre de al lado*, es una comedia dramática argentina del año 2009, codirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat, y protagonizada por Rafael Spregelburd y Daniel Aráoz. Fue nominada a los Premios Goya como mejor película extranjera de habla hispana. Si bien es una obra que cuenta ya con más de una década, su vigencia resulta significativa para seguir pensando en las conflictivas maneras de vinculación que los seres humanos hemos normalizado y que nos llevan a codificar las diferencias como amenazas, en un modo de relacionamiento que, desatendiendo al diálogo como herramienta política, conduce a la violencia. Nuestro propósito es explorar la representación de una frontera que divide imaginarios disímiles, con el fin de reflexionar acerca de las codificaciones que el ser humano ha internalizado para tratar las diferencias.



Imagen 1: Cohn, M. y Duprat, G. (Dirs.) (2009). *El hombre de al lado* [largometraje]. Argentina: Aleph Media. Imagen gráfica de difusión.

El argumento expone de forma cruda la imposibilidad de convivencia de dos vecinos que se disputan territorialmente una pared colindante. Hay una estructura edilicia que comparten, una medianera, que será el objeto de deseo de ambas partes aunque con motivaciones claramente distintas, orientadas por una visión sociocultural marcadamente desigual.

Leonardo es diseñador industrial, profesor universitario, pertenece a un mundo snob que se evidencia en su forma de vestir, en su habla políglota, en los temas de conversación que entabla con sus amistades y en una actitud soberbia y

verticalista en su relación docente-alumno. Habita en una casa construida por el famoso arquitecto, urbanista y diseñador suizo-francés Le Corbusier, que para el propietario no implica solamente una vivienda, sino que es símbolo de una cultura arquitectónica de la cual hace alarde y la que le habilita un sentido de pertenencia de clase. La casa tiene para Leonardo un valor estético, es un objeto de culto, y como tal, se torna deseable en cuanto puede ser admirado por los otros. De hecho, se muestran escenas en las que esta casa modelo se abre explícitamente a la mirada pública, a visitas interesadas en su valor ornamental, y se torna un producto artístico plausible a la crítica de teóricos y a los fines pedagógicos de los/las estudiantes universitarios/as.

Sin embargo, aparece en esta dinámica un “otro” que no reconoce en la vivienda los mismos caracteres simbólicos: Víctor es un hombre de clase media-baja, con un probable oficio como vendedor de automóviles, tiene una apariencia rústica, de escasa formación, con marcada tonada regional del interior y tiene un estilo de vida vulgar. Él encarnará un perfil de hombre “común”, necesitado de los beneficios funcionales que puede ofrecerle el abrir un hueco en la pared compartida: “Necesito un poquito del sol que vos no usás, miralo de ese lado”, dirá el hombre (Cohn y Duprat, 2009, 11’ 26”).

Se produce así un enfrentamiento de miradas que se traduce en un enfrentamiento de clase; Víctor no es el estudiante o el crítico que ofrece una mirada aceptada y convenida hacia la casa, sino que la suya es una mirada foránea, desde una extranjería y una no-pertenencia conflictiva: “Si te miran de todas esas ventanas ¿qué te jode una más?” (9’ 42”), pareciera ser la pregunta que interpela no solo al vecino, sino al sujeto de clase media-alta que se ve invadido por otras costumbres y valores que no puede o no quiere asumir, porque la diferencia de clase que simboliza esa ventana requiere mantenerse separada por muros que no habiliten la apertura de “boquetes” para producir interacciones.



Imagen 2: Cohn, M. y Duprat, G. (Dirs.) (2009). *El hombre de al lado* [largometraje]. Argentina: Aleph Media. Fotograma del film (9’ 49”).

Fronteras en tensión

El hecho de abrir una ventana como posibilidad de conexión adentro/afuera nos ubica frente a una tensión foucaultiana que Perea Acevedo (2016) describe con elocuencia:

El afuera es amenazante porque hemos hecho del adentro el lugar en el que habitamos, pero el afuera no es solo la amenaza del desorden social, también es la aventura de lo posible, lo otro, lo no explorado y la emergencia de lo impensado; elementos que resquebrajan las seguridades que el adentro nos ofrece (p. 19).

La conflictiva relación entre vecinos, separados por un muro que adquiere valores disímiles según desde donde se lo mire, coloca en un lugar preponderante la noción misma de *frontera* y nos propone analizar las densas variables que ordenan imaginarios incompatibles a uno y a otro lado de la línea divisoria. En la película, la pared medianera materializa el punto de discordia de los vecinos y simboliza el desencuentro de dos clases sociales, de dos visiones de mundo y de dos estilos de vida que parecieran irreconciliables.

Para Leonardo, Víctor es un “troglodita”, un “grasa convencido”, un sujeto que representa para él la alteridad en su punto antagónico, en la total incapacidad de comunicación con esa otredad. Esa misma incompetencia para comunicarse, de todos modos, también está presente entre el profesional y su círculo íntimo, pues con Lola, su hija preadolescente, solo intercambia atisbos de mensajes, pseudo-señales que delinean una fría relación padre-hija, codificada desde la inconexión, casi un extrañamiento tipificado en la metonimia de los auriculares que aíslan a la menor de su entorno y que ella jamás se quita para dialogar con su familia.

Paradójicamente, el intersticio en esta muralla de incomunicación adolescente se produce con Víctor, quien logra atrapar la atención de Lola a través de un juego de títeres sugerente, un paralenguaje cuasi erótico que iterativamente aparece en secuencias a modo de enlaces entre escenas. Por esa ventana abierta como una irrupción, intenta colarse la posibilidad de un reconocimiento del otro, de un mundo ajeno que alcanza eventuales contactos con la niña, nunca con el padre. ¿Habría aquí un puente entre Víctor y Lola, posibilitado por la diferencia generacional? ¿Será que la niña, por ser niña, no ha internalizado los prejuicios que a su padre le imposibilitan el éxito de una sana comunicación? ¿Será tal vez que la diferencia de género, sumada a la de edad, suaviza las asperezas que para el arquitecto se erigen como fronteras inabordables? Lo cierto es que la adolescente, separada de su padre en el plano fáctico por un ensimismamiento asumido por ambos como “lo normal”, protagoniza episodios comunicativos con el vendedor de autos, abriendo un túnel mínimo, otro tipo de ventana sin litigios, en la amurallada relación de vecindad.

El simbolismo de la ventana

La ventana es un elemento narrativo significativo desde el inicio del filme, en cuya primera imagen la pantalla aparece dividida en dos, y muestra el proceso

de ruptura del muro desde ambos lados de la medianera, postulando sendas perspectivas de un mismo fenómeno.

Si interpretamos el simbolismo de la ventana, notamos que se sugiere la idea de permeabilidad, de tránsito de un espacio a otro: Eduardo Cirlot (1998) plantea sobre este objeto que “por constituir un agujero, expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza” (p. 462). ¿Es la realidad de Leonardo penetrada por ese boquete que deja pasar la luz, y con ella, se filtran retazos de otra realidad velada, vivida por Víctor? ¿O viceversa?

La rutina del profesor (como también su familia, su casa, su apariencia) es estructurada, simétrica, equilibrada, previsible, ordenada hasta la obsesión. El enfrentamiento con su vecino se potencia en la no asimilación de lo otro, característico de la violencia, que no acepta las diferencias como partes constitutivas de un mundo heterogéneo sino como una amenaza que necesita ser eliminada. En el desenlace, Leonardo se encargará de extirpar lo anómalo, en un acto de abandono de persona que, por lo ascético, resulta aún más abyecto. No será él quien dispare la mortal arma de fuego, pero accederá pasivamente a la extinción de lo que le resultaba amenazador, sin conmoción ante la agonía del prójimo: la proximidad se vuelve lejanía letal. La ventana vuelve a ser símbolo icónico que cierra la película con el levantamiento del muro que la obtura definitivamente: cierre del relato, cierre de la posibilidad de flujo entre dos mundos paralelos con escasa probabilidad de interrelación.

La ventana es símbolo de una relación mayor entre el adentro y el afuera, un hiato entre dos espacios que se ven divididos/comunicados por esa perforación. Aquí nos es lúcido el enfoque sobre la Poética del espacio de Gastón Bachelard (2000), quien sostiene que “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega” (p. 185). Hay una escisión que la ventana evidencia y, al mismo tiempo, permea entre los dos espacios como si el flujo entre ambos no fuera una utopía sino una urgencia inevitable.

El “otro lado” presupone la existencia de la diferencia, pero al mismo tiempo coloca de “este lado” un cúmulo de caracteres que no dejan de ser diferentes frente a la mirada del otro: la ventana actúa de frontera, también de nexos, y esa paradoja no es ajena a la problemática liminal que enfrenta en el mundo a naciones, etnias, géneros, vecinos y/o enemigos. La proximidad se vuelve contradictoria en tanto acerca a dos grupos o individuos, pero en ese cohabitar se potencian los elementos que los distancian y los vuelven irreconciliables; el vecino se codifica como enemigo, la cercanía se traduce como amenaza.

Diferencias ¿irreconciliables?

El filme nos permite reflexionar acerca de las fronteras como “espacios de condensación de procesos socioculturales” (Grimson, 2005, p. 4). La categoría de *frontera* no se reduce a una delimitación territorial sino que visibiliza la arbitrariedad desde donde se establecen parámetros de convivencia, patrones de inclusión o exclusión. Traspasar estas demarcaciones tiene implicancias heterogéneas ya que

“hay fronteras que solo figuran en mapas y otras que tienen muros de acero, fronteras donde la nacionalidad es una noción difusa y otras donde constituye la categoría central de identificación e interacción” (p. 4), y esto nos interpela a indagar en el fenómeno de lo fronterizo como una categoría promotora de contactos y conflictos que ponen en tensión patrones socioculturales.

La función misma de la frontera y su larga historia alrededor del mundo y de los siglos ha sido cuestionable. Las murallas han sido una construcción recurrente en entornos muy dispares —como ejemplos, la muralla China en defensa de sucesivos imperios frente a los ataques mongoles, el muro de Berlín y su división interna de una Alemania que intenta reconstruirse durante la guerra fría, el muro xenófobo de la frontera estadounidense que pretende impedir las migraciones ilegales desde México, los cercos electrificados de los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial y en tantos otros regímenes totalitarios— pero todas con clara intencionalidad de hacer una distinción que excede las reglamentaciones y los trazados geopolíticos para dar lugar a separatismos que conllevan una marcada escisión sociocultural, también un cisma antropológico.

Existe en la humanidad, más allá de latitudes y cronologías distantes, una percepción permanente de amenaza frente a lo distinto, lo otro, una insistencia clasificatoria que construye configuraciones étnicas y sociales para pensar las sociedades y definir escalas jerárquicas de convivencia (nativo/extranjero, turista/residente, inmigrante/deportado, indocumentado/ilegal), un significado compartido de lo extranjero como posible enemigo o invasor que llega para usurpar territorios y derechos. Pero en todo caso habría que preguntarse: ¿qué es lo propio y qué es lo foráneo? No hay un momento anterior a la interculturalidad¹, existió siempre, antes que el propio concepto, porque las culturas no son islas y sus procesos históricos de conformación son relacionales, constantemente en vinculación, préstamo e intercambio con otras culturas. Entonces, hay un equívoco subyacente en la constitución misma de los Estados que levantan aduanas y trazan límites con una pretendida necesidad de autoafirmación en la diferenciación con lo otro, como si esa alteridad pudiera quedar verdaderamente excluida y no permear por intersticios que son también parte constitutiva y necesaria de las fronteras.

La interculturalidad ha sido un fenómeno incesante y ha posibilitado la creación y crecimiento de los pueblos, como un factor de evolución y no de retroceso. Sin embargo, es innegable la interpretación esencialista que prevalece en la mayoría de los casos con la pretensión de resguardar lo puro, lo original, lo auténtico, de posibles contaminaciones e invasiones forasteras. No podemos dejar en el plano de la utopía la ausencia total de fronteras, de Estados, de identidades nacionales. En un mundo humano que solo recuerda su historia y prehistoria en función de nombres de pueblos y culturas ancestrales, sería imposible pensar en una convivencia no-

¹ Desde muchas disciplinas, variados autores abordan el concepto de *interculturalidad* para referirse al proceso de interacción entre personas o grupos, de un modo horizontal y sinérgico. Aquí tomaremos el planteo de María Laura Diez (2004), quien refiere a la interculturalidad como esa dimensión y proceso social a través del cual no solo se producen y expresan conflictos sociales, sino que también se resuelven. En este sentido, supone el respeto hacia la diversidad a través del diálogo y el consenso.

fronteriza, difusa, pancultural; la memoria misma está construida con y por esa propensión taxonómica, y dinamitar las fronteras sería también destruir una gramática del recuerdo y de la identidad.

Sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos sobre la arbitrariedad de las fronteras, sobre sus lapidarias consecuencias que generan esclavitud, guerras y exterminios en defensa de una idea purista que nace torcida desde su origen. ¿Acaso no será posible ser yo, reconociendo pacíficamente que el otro, el no-yo, es absolutamente diferente a mí, y eso me hace a mí también un otro? ¿No es entonces el mundo un lugar lleno de otros, en plena convivencia?

No olvidemos que el “otro” es “otro” precisamente por razón de la frontera, y no a la inversa; que su diferencia no es anterior a la frontera, porque cuanto es esta que discrimina y distingue un “nosotros” de un “ellos”, el “nosotros” de los “otros”, aquellos quienes no pertenecen, permitiéndonos a “nosotros” ser idénticos a nosotros mismos, entre nosotros mismos: la frontera es el alfa y el omega de la identidad (Trigo, 1997, p. 81).

En todo caso, hay una construcción doble de sentidos, la mía y la del otro, que conduce a interpretaciones del mundo y de la realidad, pero que no debiera — en un plano idealista — decantar en enfrentamientos violentos, porque se trata de sentidos posibles y no monolíticos. Como sostiene Cornelius Castoriadis (2004):

Ésta (sic) es la frontera primordial. No es geográfica, ni étnica: es la frontera del *sentido*. Pertenecen efectivamente a la sociedad francesa o estadounidense o japonesa o griega antigua, aquellos que están obligados a hacer sentido del mundo y de aquello que se presenta según la manera establecida por esta sociedad. Pertenecen a esta sociedad, ya se encuentren en Venecia o junto al Gran Khan. No pertenecen a ella, son cuerpos extranjeros, aquellos que hacen sentido de las cosas de otra manera (cf. *Cartas persas*, etcétera). Vista la necesidad interna de la sociedad de reabsorber todo en su mundo de sentido, estas fronteras deberían estar situadas en el infinito; la clausura de la sociedad no debería dejar nada en su exterior, en el exterior del mundo de sentido establecido por esta sociedad (p. 215).

Es precisamente esta imposibilidad de negociar sentidos, como un brutal fracaso de lo político en tanto presupuesto necesario del orden social, lo que provoca en el filme el desenlace fatal, y en visión ampliada, lo que provoca en el mundo más guerras y exterminios. La violencia se traduce en esa incapacidad de comprensión y comunicación con lo otro, en una salida forzada cuando el intercambio de sentidos ha fracasado. La violencia en sí misma parecería indefinible en tanto exige determinar al sujeto violento y su hacer, situarlo en circunstancias histórico-sociales que condicionan su praxis y las vulnerabilidades que entran en juego.

Leonardo y Víctor encarnan a dos vecinos de la Argentina de principios de siglo XXI, representan a dos clases sociales en puja, y su enfrentamiento por una ventana presupone la falta de entendimiento mutuo, tensiona la reciprocidad, y expone la ausencia de negociación, el fracaso de la política como mecanismo de organización social y la fatalidad de la supresión del otro como respuesta aprendida por siglos.

En un plano internacional en el que la humanidad fue partícipe y testigo del Holocausto y sus aberrantes dispositivos de aniquilación, y en un plano nacional en el cual la última dictadura cívico-militar en Argentina habilitó violaciones, torturas y asesinatos de hombres, mujeres y niños/as, no es de extrañar que la metodología de destrucción del otro parezca estar “normalizada” en ciertos sectores hegemónicos que apuestan a la supremacía del más fuerte a través de mecanismos violentos. Víctor y Leonardo no son elementos ajenos a una dinámica sociocultural convenida que asienta en la violencia los lazos interpersonales más primitivos, pero también aquellos institucionalizados. Si los aparatos estatales han puesto en funcionamiento brutales campos de esclavitud y exterminio, ¿no son, acaso, dos vecinos/enemigos apenas una gota en el océano de arbitrariedades políticas cometidas en el nombre de un resguardo de la “organización social”?

La violencia como lógica antipolítica

Es importante profundizar aquí en la categoría de *violencia*. Cristina Donda (2003) sostiene que el término *violencia* es polisémico, cuando afirma: “Suele ser común definir “violencia” en términos de “desenfreno”, “convulsión”, “conmoción”, “caos”; todas nociones tan confusas como la que se quiere definir. Esta confusión sugiere, precisamente, la idea de un desorden, en definitiva, inconceptualizable donde el pensamiento bordearía su límite” (p. 136). Hay una relación de lo violento con lo inclasificable, lo que no pertenece a ningún orden, lo que ni siquiera cabe en el lenguaje, resulta intraducible, inenunciable, “es el pensamiento de lo inconceptualizable, de lo no social presente en el interior mismo de lo social” (p. 138).

Se hace presente en Leonardo un aspecto antisocial, violento, que se reprime durante días hasta alcanzar su manifestación en el abandono de Víctor en su agonía. Los actos violentos vienen a quebrar la lógica causal de los acontecimientos y de las propias prácticas humanas, irrumpen con su presencia creando una nueva lógica: la del desorden, la antipolítica. Así lo representa el filme, mediante la rutina del arquitecto diagramada hasta el detalle que se ve desordenada por la presencia intempestiva de Víctor, pero no hay lugar para ese desorden en el microcosmos del profesional y la salida seleccionada por el sujeto que parecía más racional se imprime en un nuevo quebrantamiento de lo social, un desorden primigenio: el homicidio, en este caso no por acción pero sí por omisión.

Resultaría muy difícil establecer cuándo es el orden, o el desorden, el que vertebra el comportamiento humano, el que prevalece, el que nos es natural, genuino. Atravesados por ambas lógicas, los individuos nos desarrollamos como sociedad, crecemos, declinamos y nos renovamos, en constante oscilación entre ambas. ¿Es Leonardo, con su vida equilibrada, pero a la vez, su carencia de empatía hacia el otro, representante del orden o del desorden?

En las relaciones de poder hay asimetrías, disensos, tensiones, para los cuales se despliegan estrategias de lucha más o menos disímiles entre los actores. Esto se observa durante el transcurso de todo el argumento del filme, en la constante tirantez de la relación entre vecinos y sus intentos de diálogo para superar las

diferencias. Pero en el desenlace la solución elegida es violenta, y al hablar de violencia, la tensión entre fuerzas desaparece, se impone unilateralmente, no hay contienda, sino que se reduce a la neutralización del otro, a su imposibilidad de resistencia o de inversión de dicha dominación. Hay un sujeto oprimido, pasivo, víctima, inferior o inferiorizado, sometido al poder unívoco de otro que ejerce sobre él todo el peso de su fuerza superior.

Las relaciones de poder pueden ser definidas como juegos estratégicos entre libertades, juegos que hacen que unos intenten determinar, a su vez, la conducta de los otros, a lo que los otros pueden responder tratando de no dejar que su conducta se vea determinada por ellos, o tratando de determinar, a su vez, la conducta de los primeros... pueden ser el efecto de un consentimiento permanente o anterior, pero no son por naturaleza la manifestación de un consenso... En las relaciones de violencia hay algún dominado, reducido a la inmovilidad en cualquier sentido que la entendamos (Donda, 2003, p. 138).

Cuando una fuerza coercitiva despliega su poder, la violencia se erige en el dispositivo principal de la dominación. Leonardo parece no elegir conscientemente la toma de un arma de fuego para asesinar a su vecino/enemigo; sin embargo, sí es actor necesario, agente consciente, en su último momento agónico al tomar la decisión de dejarlo morir. El ser humano es un ser racional, social, comunicativo, que contiene sus instintos y pulsiones, puede hacer uso del diálogo como herramienta política para enfrentar disensos y armonizar elementos dicotómicos; pero si estos rasgos constitutivos de la racionalidad de nuestra especie se anulan y se instala el instinto, la impulsividad o el ensimismamiento en lugar de la negociación de sentidos, entonces la propia concepción de humanidad² llega a ser punto de inflexión para el cuestionamiento: se ha cruzado una frontera, la de la condición humana.

La violencia activa el paradigma víctima/victimario, y en analogía con los roles de los personajes en la película, se tensiona la díada vecinos/enemigos, en tanto la proximidad con el otro despierta simultáneamente relaciones de vecindad/enemistad que escalonan el conflicto y trascienden el caso particular de Víctor/Leonardo para expandir la reflexión hacia múltiples puntos de contacto generadores de polaridades. A lo largo de la historia universal —guerras, conquistas, terrorismos— vemos ejemplos de cómo las sociedades, grupos de personas con un mismo fin, han transitado períodos violentos, ora como víctimas, ora como victimarios. Son los dos polos de un imán que se rechazan y se atraen, se oponen pero se complementan: no habría víctimas sin victimarios, ni viceversa. En esta relación especular, hay siempre un aspecto del yo que se traduce en el otro; la violencia solo reproduce la incapacidad de cohabitar esa otredad, la imposibilidad de convivir con la diferencia. Como afirma Fernando Reati (1992): “Cada acto violento está seguido por ese asombro, como si en realidad la violencia no fuera sino una excusa para poner a prueba la capacidad humana de alteridad” (p. 84).

² “Si bien no podríamos reducir el concepto de violencia a una identificación con el estado salvaje, con él compartiría, sin embargo, el mismo núcleo conceptual en cuanto a la eventualidad de lo imprevisible de la conducta humana” (Donda, 2003, p. 138).

A modo de conclusión

El hombre de al lado es ese producto artístico de una Argentina del siglo XXI que nos moviliza a la reflexión, en código de pujas socioculturales que no pueden dirimirse. ¿Será que el abandono de un paradigma globalizador que definió el fin de siglo XX nos ha llevado inevitablemente a nuevos modos políticos de sociabilización que repiten la discriminación, la conformación cerrada de grupos según etnias, clases sociales, coincidencias ideológicas, etc. y la no-asimilación del otro, de la diferencia, como eje rector de la vida social? ¿O en realidad la mentada globalización no era otra cosa más que una inflada entelequia que luego se vio necesariamente desmitificada por el protagonismo de las diferencias en un mundo poscolonial?

Se ha extendido la denominación de *grieta* para referirse a este fenómeno de clases que parecieran irreconciliables, no solo en cuanto a los valores inherentes a su estratificación socioeconómica, sino también a su pertenencia ideológica y su militancia partidaria. Quizás estemos aún muy cercanos e inmersos en el devenir de esta codificación contemporánea de la convivencia y necesitemos un mayor distanciamiento histórico para conceptualizar lo que nos sucede, pero hay algo notorio y preocupante que sí es visible y por ello es ya objeto de representaciones artísticas, como en el filme argentino, y es la configuración de las fronteras como espacios de polarización, una gran brecha, donde se potencian los enfrentamientos y las asimetrías de lo que separa y no los encuentros y las coincidencias de lo que unifica.

De hecho, pensar una frontera sería pensar en ambas posibilidades: por un lado, dos elementos separados por una línea divisoria; pero al mismo tiempo, esa línea divisoria es elemento común y próximo que acerca a ambos lados. Este dinamismo parece desdibujarse en las relaciones actuales que ven aumentadas, al punto de la enemistad y la belicosidad, las disidencias. Los binarismos parecen haber ganado la percepción, y las grietas o brechas de toda índole se amplían de forma irrefrenable, sin permitir que la porosidad de toda frontera y los indudables intersticios en su conformación sean una opción de tolerancia y convivencia pacífica. De todos modos, estos intersticios son también insoslayables, por ellos se cuelan voces, imágenes y texturas como signos que recuerdan la presencia sostenida y vital de la interculturalidad para dar pie a nuevos cruces, mestizajes, nacimientos.

Codificar al otro como amenaza es una respuesta normalizada, pero siempre es posible apostar por nuevas codificaciones, una visión política comunitaria y recíproca que habilite la apertura de “ventanas” sin que eso implique una invasión o un exterminio.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de una investigación mayor que está en proceso, en el marco del Doctorado en Ciencias del Lenguaje que la autora está cursando en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. Se agradece el otorgamiento de beca de estudio por parte del IUGNA, institución educativa donde la autora se desempeña como docente.

Bibliografía

- Bachelard, G. (2000). Capítulo IX. La dialéctica de lo de adentro y lo de afuera. En *La poética del espacio* (pp. 185-200) (E. de Champourcin, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (2004). *Sujeto y verdad en el mundo histórico social* (S. Garzonio, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, J. (1998). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Diez, M. (2004). Reflexiones en torno a la interculturalidad. *Cuadernos de antropología social*, 19. Recuperado el 2021, 11 de octubre de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2004000100012.
- Donda, C. (2003). *Lecciones sobre Michel Foucault. Saber, sujeto, institución y poder político*. Córdoba: Editorial Universitas.
- Grimson, A. (2005). Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur. En D. Mato (Ed.) *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 127-142). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 2021, 11 octubre de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Grimson.rtf>
- Noailles, G. (2011). *El hombre de al lado*. Ética y cine. Recuperado el 2021, 11 de octubre de <https://www.eticaycine.org/El-hombre-de-al-lado>.
- Perea Acevedo, A. (2016). *Michel Foucault: Vocabulario de nociones espaciales*. Bogotá: Biblioteca en estudios sociales, CLACSO, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Ed. Legasa.
- Trigo, A. (1997). Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. *Papeles de Montevideo*, 1 (pp. 71-89). Montevideo: Editorial Trilce. Recuperado el 2021, 11 de octubre de <https://es.scribd.com/doc/242183033/Trigo-Abril-Fronteras-de-la-epistemologia-Epistemologias-de-la-frontera-pdf>.

Filmografía

- Cohn, M. y Duprat, G. (Dirs.) (2009). *El hombre de al lado* [largometraje]. Argentina: Aleph Media.

María Virginia Saint Bonnet

Profesora y Licenciada en Letras y Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas. Cursa el Doctorado en Ciencias del Lenguaje. Es docente de Nivel Superior en el IUGNA y en el IFD Zarela Moyano de Toledo en Jesús María, Córdoba, Argentina. Integra el equipo de investigación “Cartografías del Cono Sur” en la Universidad Nacional de Córdoba y el programa “Memoria” del CEA. Ha publicado libros y artículos que versan sobre lenguaje, cultura y artes.

Contacto: vickysaintbo@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Saint Bonnet, M.V. (2021). Vecinos/enemigos: codificar al otro como amenaza. Recorriendo el filme *El hombre de al lado*. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35788>.



El cine como “núcleo de actuación política” en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas

Cinema as “nucleus of political action” in *Los hijos de Fierro* by Fernando Solanas

Daniela Oulego

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
formal_dani@hotmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/4rokhlwzy>

Resumen

En un artículo publicado en la revista *Cine del Tercer Mundo* en el año 1969, los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino —miembros del Grupo Cine Liberación— criticaron la película *Martín Fierro* dirigida por Leopoldo Torre Nilsson (1968) por instaurar una visión tergiversada de la historia que eliminaba la presencia de las masas en consonancia con los intereses ideológicos del gobierno militar. Por el contrario, la transposición *Los hijos de Fierro* (1972-75) de Fernando Solanas pretendía distanciarse de la película de Torre Nilsson mediante la inclusión del pueblo en una relectura política que planteaba una analogía entre la obra literaria de José Hernández y la resistencia peronista.

En razón de esto, el presente trabajo se propone estudiar en la película *Los hijos de Fierro* de Solanas el uso de la literatura en el cine militante para la práctica política. Para ello, se indagará

Palabras claves

Cine militante,
Grupo Cine
Liberación,
Martín Fierro,
memoria popular,
peronismo.

Recibido: 09/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 10/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

la figura del gaucho Martín Fierro como representante del pueblo (Marechal, 1998), integrado por “los hijos de Fierro” (Astrada, 2006). Además, el análisis se centrará en el rol del cine militante en tanto “núcleo de actuación política” (González, 2007) cuyo accionar comprometido políticamente producía efectos en la misma historia que estaba relatando de manera audiovisual.

Abstract

Key Words

Militant cinema,
Liberation Film
Group, Martín
Fierro, peronism,
popular memory.

In an article published in the magazine *Third World Cinema* in 1969 the filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino —members of the Liberation Film Group— criticized the movie *Martín Fierro* directed by Leopoldo Torre Nilsson (1968) for establishing a distorted view of history that eliminated the presence of masses in line with the ideological interests of the military government. On the contrary, the transposition *Los hijos de Fierro* (1972-75) by Fernando Solanas intended to distance itself from the movie by Torre Nilsson through the inclusion of people in a political rereading that proposed an analogy between the literary work and the peronist resistance.

Because of this, the aim of the present paper is to study in the film *Los hijos de Fierro* by Solanas the use of literature in militant cinema for political practice. For that reason, it'll investigate the figure of the gaucho Martín Fierro as representative of people (Marechal, 1998), integrated by “the sons of Fierro” (Astrada, 2006). Besides, the analysis will focus on the role of militant cinema as “nucleus of political action” (González, 2007) which politically committed actions produced effects on the same history that it was telling in an audiovisual way.

Lineamientos generales¹

Hacia 1945 con la llegada de Juan Domingo Perón al poder, el criollismo² ocupaba un lugar preponderante en el ámbito de la cultura popular. Según Elina Tranchini (1999), entre las producciones cinematográficas de la década del cuarenta de temática rural pervivieron ciertos tópicos de años atrás: “el gaucho que asesina y luego huye, el gaucho patriota en las guerras de la independencia o en las luchas entre unitarios y federales, la dureza del desierto pampeano, del peligro del indio y de la vida en la frontera” (p. 148). En función de lo anterior, el estrecho vínculo existente entre el criollismo y el gobierno peronista se puso de manifiesto desde sus inicios el 17 de octubre de 1945 donde entre los asistentes había hombres con vestimenta de gaucho montados a caballo.

En línea con esa ligazón con el mundo criollo, en los discursos de Perón se podían identificar expresiones del habla gaucha y referencias explícitas al *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández. De esa manera, la figura del gaucho pasó a formar parte de la iconografía oficial de la propaganda política. En aquellos años el Estado financió distintas expresiones artísticas de corte criollista: programas de radio³, obras teatrales, películas y festivales folklóricos. Por ejemplo, el cortometraje *Payadas del tiempo nuevo* (Pappier, 1950) fue el primer documental ficcionalizado e introdujo el mecanismo de “recurrir a la ficción a partir de la inclusión de las reconstrucciones con o sin actores en el documental” (Kriger, 2009, p. 115).

En relación con lo anterior, en el año 1948 se nacionalizó el “Día de la Tradición” en conmemoración al nacimiento del autor del *Martín Fierro*. Ese mismo año Evita en un escrito público “presentó a los ‘descamisados’ del 17 de octubre como una reencarnación del gaucho, defendiendo lo suyo” (Adamovsky, 2019, p. 154). Por su parte, el intelectual Carlos Astrada⁴ en su libro *El mito gaucho* (1948) otorgó sustento filosófico al peronismo mediante la relectura política del *Martín Fierro*. En este sentido, se apropió de la profecía de la *Ida* —“tiene el gaucho que aguantar / hasta que lo trague el hoyo, / o hasta que venga algún criollo / en esta tierra a mandar” (Hernández, 2015, p. 91)— en clave política al sugerir que Perón encarnaba la figura de ese criollo: “Tardó, quizás, en venir el vate esperado, pero al

1 Una versión anterior de este trabajo se presentó en las Segundas Jornadas Internacionales “Cuerpo y violencia en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.

2 Adolfo Prieto (2006) diferencia el “criollismo popular” (p. 19) —asociado a un fenómeno de difusión de folletines de literatura popular— y la “literatura culta” (p. 21) que incidió en la conformación de la Argentina moderna durante el primer Centenario.

3 Para Matthew Karush (2013), en la década del cincuenta las emisoras de radio y las distribuidoras de cine formaron parte de un proceso integrador que tenía el propósito de difundir una “cultura nacional común” (p. 18).

4 En la segunda edición de *El mito gaucho* (1964) Carlos Astrada (2006) —desde una visión marxista y alejado del peronismo— modifica su opinión con respecto al líder: “seudo jefe, con aparatosidad de revolucionario, el que, ante la primera amenaza, por sugestión de la oligarquía castrense y por propia cobardía, huyó al extranjero” (p. 136).

fin llegó, en la egregia compañía de Martín Fierro, llegó con la llave del tesoro, con el recuerdo, la canción y la esperanza” (Astrada, 2006, p. 84).

Retomando el uso político del criollismo, en la segunda parte del documental *La hora de los hornos* (1966-68)⁵ dirigido por Fernando Solanas y Octavio Getino (1973) —integrantes del Grupo Cine Liberación—, mientras se visualizan imágenes de archivo del 17 de octubre de 1945, el relator señala que los “descamisados” son: “los herederos de las montoneras que seguían a Varela o al Chacho” (10’ 32”). De esa manera, el inicio del peronismo se puede anclar en las luchas pasadas de los gauchos —organizados en montoneras— contra los gobernantes.

En agosto de 1969 en un artículo publicado en la revista *Cine del Tercer Mundo*⁶ los cineastas Solanas y Getino (1973) criticaron duramente la película *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson porque era una versión tergiversada de la historia sin presencia de las masas en consonancia con los intereses ideológicos del gobierno militar y de “sectores oligárquicos-liberales” (p. 93). La evocación de un pasado criollo desde una mirada acrítica y conciliadora se sustentaba en la invisibilización del conflicto existente entre el pueblo y la oligarquía. Además, la visión despolitizada de la historia sin conciencia de clase era funcional a los propósitos de la “política neocolonial” (p. 97).

Según Ana Laura Lusnich (2005), el *Martín Fierro* de Torre Nilsson marcó el inicio de la denominada *variante institucional-hegemónica* (p. 410) de las películas nacionales realizadas durante los gobiernos de facto y bajo la gestión del coronel Adolfo Ridruejo, al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. En cambio, *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-75) integró la *variante marginal-transgresora* (p. 416) —caracterizada por escasos films de circulación discontinua con una fuerte impronta militante— que significó una alternativa a las producciones hegemónicas de corte criollista.

En este sentido, el Grupo Cine Liberación cumplía el rol de “núcleo de actuación política que producía efectos en la misma historia de la que tomaba sus motivos narrativos” (González, 2007, p. 155). Es decir, el cine militante o *cine acción* (Solanas y Getino, 1973, p. 75), a través de las técnicas específicas del lenguaje cinematográfico, se proponía incidir en la realidad y transformarla desde una fuerte impronta revolucionaria que buscaba movilizar a los espectadores.

En contraposición a la mirada conciliadora del film de Torre Nilsson, Solanas y Getino en su artículo también referían a los padecimientos que el pueblo, o “los hijos de Fierro” (p. 95), había sufrido y sufría en la actualidad en distintos ámbitos

5 Se estrenó en junio del año 1968 en la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, Italia, donde obtuvo el primer premio. El documental estaba dividido en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación” con la intencionalidad política explícita de reivindicar al peronismo durante su proscripción. Se lo catalogó como “cine-guerrilla” (Solanas y Getino, 1973, p. 84) porque el film operaba solo como un pretexto para convocar a los espectadores a la lucha armada.

6 El artículo “Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino” fue publicado en agosto de 1969 en el número uno de la revista *Cine del Tercer Mundo* en Buenos Aires.

de trabajo, ya fuesen fábricas u oficinas. De ese modo, los cineastas evocaban la expresión utilizada por Carlos Astrada (2006) para aludir a los “descamisados” del 17 de octubre que “venían desde el fondo de la pampa, decididos a reclamar y a tomar lo suyo, la herencia de justicia y libertad legada por sus mayores” (p. 136).

A continuación me dedicaré a indagar el uso de la literatura para la práctica política en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas. El análisis se centrará en los sentidos políticos de relectura de la obra literaria de José Hernández desde la resistencia peronista⁷. Para ello, se utilizará la noción de *núcleo de actuación política* (González, 2007, p. 155), en tanto cine militante transformador de la realidad, con el propósito de abordar a los intérpretes como “actores sociales y actores para el cine” (Bernini, 2002, p. 74) y la construcción de una “memoria popular” —sustentada en la recuperación de insurrecciones populares de la historia argentina— que opera como enseñanza política para los espectadores. Con respecto a la recuperación de la figura del gaucho Martín Fierro como representante del pueblo en la película, se pondrá a esta en diálogo con el libro *El mito gaucho* (1948) de Carlos Astrada⁸ (2006) y la conferencia “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1955) de Leopoldo Marechal (1998).

La perspectiva teórico-metodológica se inscribe en los estudios comparados entre el cine y la literatura. Se procederá a un análisis interdisciplinar a la luz del concepto de *transposición* (Wolf, 2001) por ser más preciso que el término *adaptación*, el cual subordina al cine con respecto a la literatura. En cuanto al uso de la literatura en el cine para la práctica política, se trata de un tipo de apropiación por la cual el texto de base “se vuelve político con una especificidad coyuntural, más allá de sus sentidos políticos anteriores” (Bernini, 2010, p. 3). Considero que el análisis de la película *Los hijos de Fierro* de Solanas desde el paradigma simbólico —homologa Fierro a Juan Domingo Perón y al pueblo y la cautiva a Eva Perón y a la Patria—, postulado por intelectuales como Astrada y Marechal, significa un aporte en los estudios sobre literatura y cine argentino.

Los hijos de Fierro de Fernando Solanas

En el año 1972 los integrantes del Grupo Cine Liberación abandonaron la realización de documentales para comenzar a filmar ficciones que aludían simbólicamente al gobierno militar autodenominado “Revolución Argentina”. Mientras el peronismo estaba proscripto y Juan Domingo Perón permanecía en el exilio, Fernando Solanas empezó a rodar *Los hijos de Fierro*. Un año más tarde, el triunfo electoral de Héctor Cámpora daría inicio al “tercer peronismo”. En aquel

7 Después del derrocamiento y del exilio de Juan Domingo Perón en el año 1955, la denominada “resistencia peronista” constituyó la consigna para las bases del partido peronista durante su proscripción. Esa “resistencia” consistió en múltiples huelgas, acciones directas y luchas, en gran medida encabezadas por el movimiento obrero, que se extendieron hasta el año 1973.

8 Solanas se apropió del sintagma “los hijos de Fierro” (Astrada, 2006, p. 136) para el título de su film.

momento comenzó a operar la organización parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” o “Triple A” —comandada por el Ministro de Bienestar Social José López Rega— contra miembros de distintas agrupaciones políticas.

En relación con lo anterior, en *Los hijos de Fierro* desde los créditos iniciales se evoca el ejercicio de la violencia del aparato estatal contra militantes en el contexto de producción de la película. Entonces, luego de indicar el reparto actoral, un intertítulo señala: “Nuestro emocionado recuerdo para los grandes compañeros J. Troxler y J. Vera, intérpretes del film, asesinados por su militancia” (01’ 59”). Julio Troxler había sido uno de los sobrevivientes de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez en 1956 y su testimonio aparece registrado en el documental *La hora de los hornos*.

Ese episodio también fue narrado en el libro *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y en 1973 se estrenó la transposición dirigida por Jorge Cedrón (1973) que contaba con la participación actoral del sobreviviente. De esa forma, se producía una suerte de dualidad por la cual los intérpretes eran, al mismo tiempo, “actores sociales y actores para el cine” (Bernini, 2002, p. 74).

Un año más tarde del estreno del film de Walsh, Troxler murió asesinado en manos de la “Triple A” al igual que en enero de 1975 le sucedería a los hermanos José y Julio Vera. Así, el Grupo Cine Liberación “asumía el papel de un núcleo de actuación política” (González, 2007, p. 155) en un mecanismo por el cual sus integrantes, en este caso los actores, no se limitaban al quehacer ficcional sino que arriesgaban su vida por intervenir en la realidad.

En relación con lo anterior, en las primeras imágenes del film la voz en *off* del relator (Aldo Barbero) alude a la doble derrota del ejército imperial más poderoso de aquel tiempo frente a la resistencia de la “otrora pacífica comarca de Santa María de los Buenos Aires” (2’ 28”) durante las invasiones inglesas. Ese suceso histórico se vincula con el contexto de los setenta a través de la visualización del puerto de Buenos Aires donde el enemigo imperialista cambió de tácticas pero nunca su propósito de someter al pueblo.

En este sentido, en *Los hijos de Fierro* las referencias a la historia argentina permiten anclar la resistencia peronista en el pasado victorioso frente a los ingleses mediante una relectura política del *Martín Fierro* de José Hernández. En ese proceso de rememoración de antiguas luchas políticas, en la secuencia inicial se vislumbran cuerpos colgados, cabezas en picas, persecuciones y degüellos de campesinos expuestos a distintos tipos de flagelos provocados por ejércitos a caballo que muestran la violencia ejercida contra los trabajadores en distintos momentos históricos.

La escena del fusilamiento de los labradores en el campo es acompañada por la voz en *off* del gaucho Martín Fierro (Fernando Vegal) —construido desde la figura del líder político Juan Domingo Perón⁹—, que exiliado en el espacio mítico

⁹ Probablemente, esa analogía descansa en el paralelismo entre las penurias del personaje literario, que huye al desierto al final de la *Ida*, y el exilio de Juan Domingo Perón en Madrid. Además, el film reivindica el paternalismo del gaucho en el poema de Hernández.

de la frontera, aconseja: “los hermanos sean unidos / porque ésa es la ley primera, / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de ajuera” (Hernández, 2015, p. 271). De ese modo, los versos del poema hernandiano adquieren un nuevo sentido ligado a la lucha política.

En cuanto a la representación del accionar violento del aparato estatal en la década del setenta, a lo largo de la película se ilustra en distintas formas de represión contra los trabajadores. Un claro ejemplo de esto es la secuencia en la que los hijos de Fierro toman la fábrica para conseguir mejores condiciones laborales y, como respuesta, son detenidos a los golpes por la policía en tanto resignificación del rol de la partida en la literatura criollista donde su intervención solía derivar en situaciones violentas.

Siguiendo con esta línea, la película reelabora el episodio de la *Ida* en el que el sargento Cruz cambia de bando para enfrentar junto con Fierro a la partida policial. Para ello, el film recurre al aspecto onírico mediante el personaje de Picardía (Martiniano Martínez), quien sueña con la aparición de Cruz (Arturo Maly). En el medio de la batalla en un ambiente fabril, el denominado “gaucho milico” pasa a formar parte de la insurrección popular mediante la frase: “¡Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente!” (Hernández, 2015, p. 75). De ese modo, la conversión del personaje radica, al igual que en el poema, en impedir la injusticia de un asesinato a traición, según el código de la ley oral.

Inmediatamente después, Solanas recrea la muerte de Cruz relatada en *La vuelta*. Sin embargo, en el film no muere a causa de la peste que azota las tolderías en el desierto sino en medio de un tiroteo. En esa secuencia —acompañada por “la melodía, *aggiornada* en su instrumentalización, de la marcha de San Lorenzo” (Trímboli, 2010, p. 150)— el personaje de Cruz realiza una acción heroica que se puede asemejar al gesto del sargento Cabral.

Volviendo a las referencias a la historia argentina en el film, una serie de escenas evocan fragmentos de “las jornadas del Cordobazo, a las cuales se anexan secuencias ficcionales protagonizadas por Picardía, y otras imágenes reconstruyen metafóricamente la matanza de Trelew” (Romano, 1991, p. 151) donde se fusilaron militantes detenidos en agosto de 1972. Así, la película no solo se sirve de la ficción “para enseñar la historia o señalar vías de acción” (Bernini, 2002, p. 74), sino que también hace uso de registros documentales del Cordobazo¹⁰ difundidos por noticieros. Por lo tanto, se homologa la resistencia peronista a otros alzamientos populares pasados.

De igual modo, la insurrección en la que muere el hijo Picardía a causa de la represión policial se sustenta —de acuerdo con los dichos de Fierro/Perón— en la

10 Insurrección popular contra la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” que tuvo lugar el 29 y el 30 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba. Comenzó con una huelga general de obreros y, luego, se sumaron a la manifestación estudiantes universitarios. La pueblada enfrentó a las tropas enviadas por el Ejército y logró debilitar al gobierno militar. En una primera instancia, provocó la caída del Ministro de Economía y Trabajo Adalberto Krieger y, un año más tarde, Juan Carlos Onganía renunció a la presidencia del gobierno de facto.

vieja experiencia del movimiento independentista de 1810. A su vez, parafraseando a Ana Amado (2009), el asesinato del hijo de Picardía se puede interpretar como el presagio del trágico final de Victoria Walsh¹¹ —hija del escritor Rodolfo Walsh— en manos del Ejército años más tarde.

En línea con la concepción del Grupo Cine Liberación en tanto núcleo de actuación política, *Los hijos de Fierro* también muestra las nuevas formas de militancia de los grupos clandestinos que aparecen, en una primera instancia, representadas por el accionar de los hombres de Fierro/Perón dispuestos al combate: el Hijo Mayor (Julio Troxler) pretendía formar milicias obreras, el Hijo Menor (Antonio Ameijeiras) levantar los barrios y Picardía movilizar las fábricas.

Más adelante, la película pone en evidencia que las nuevas formas de militancia política implicaban el accionar violento mediante la mostración de secuestros, enfrentamientos armados y ocupaciones de barrios. Entonces, el relator explica desde la voz en *off*: “sólo queda la violencia y el terror para mandar, al que quiere gobernar con el pueblo en resistencia” (1h 40’ 30”). Probablemente, Solanas se valió de la entrevista¹² que dio Juan Domingo Perón durante su exilio en Madrid en la cual aseveraba que: “a la violencia había que responderle con violencia y que al enemigo había que exterminarlo” (Trímboli, 2010, p. 148).

Inmediatamente después de la reflexión, se visualizan torturas a detenidos acompañadas por versos del *Martín Fierro*: “De noche formaban cerco / y en el centro nos ponían; / para mostrar que querían / quitarnos toda esperanza, / ocho o diez filas de lanzas / alrededor nos hacían” (Hernández, 2015, p. 119). Si bien el gaucho refiere en ese extracto del poema a los flagelos que sufrió en el desierto, Solanas invierte el sentido porque los que torturan y asesinan ya no son los indígenas sino los militares.

Por su parte, el Hijo Mayor de Fierro oficia el rol de uno de los tantos “cautivos” a los que hace mención el relator en diálogo con el poema “La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría en donde ese tópico se invierte. Es decir, se puede establecer un paralelismo entre ese personaje y el protagonista del poema Brian —soldado prisionero de los indígenas rescatado por su mujer María— por su condición de hombres en cautiverio.

Sin embargo, en el film el Hijo Mayor es secuestrado y torturado por militares con el propósito de sacarle información y de que “cante” —en su acepción que significa “confesión”— adónde están sus compañeros. Así, Troxler en su doble rol de

11 En el escrito clandestino “Carta a mis amigos” (1976) Rodolfo Walsh narra la resistencia de su hija Victoria Walsh y de otros cuatro militantes de la organización Montoneros el 29 de septiembre de 1976 en una casa en el barrio de Villa Luro. El relato señala que Victoria combatió junto con sus compañeros un operativo militar —constaba de 150 soldados helicópteros y tanques— y que, cuando se quedó sin municiones, se quitó la vida en un gesto “con rasgos singularmente épicos” (Amado, 2009, p. 156).

12 Los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino entrevistaron a Juan Domingo Perón el 2 de septiembre del año 1968 en Madrid para su documental *La hora de los hornos*. Trece años después del Golpe de Estado de 1955, el líder político reflexionaba desde el exilio sobre el error principal: la creencia en medios “incruentados” para concretar la revolución.

actor de social y actor de cine revive desde la ficción los flagelos que sufrió durante su detención en el año 1957 y que relata en el documental *La hora de los hornos*.

Esa escena concluye con un intertítulo que cita el relato del Hijo Mayor, injustamente encarcelado en La Penitenciaría: “Y en las profundas tinieblas / en que mi razón existe, / mi corazón se resiste / a ese tormento sin nombre, / pues el hombre alegre al hombre, / y el hablar consuela al triste” (Hernández, 2015, p. 179). De esa manera, la imagen del Hijo Mayor atado de las extremidades muestra uno de los mecanismos de tortura utilizados por los gobiernos militares y, a su vez, evoca el estaqueadero donde el gaucho Martín Fierro es castigado en la *Ida*.

En su operación transpositiva la película también se apropia de algunas cuestiones postuladas por Leopoldo Marechal¹³ en la conferencia “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1955). Esa reformulación descansa fundamentalmente en que el gaucho Martín Fierro simboliza al pueblo. Por lo tanto, en la película las referencias a la historia argentina se cimentan en la transmisión de la denominada “memoria popular” como parte de la enseñanza política.

En relación con lo anterior, desde el primer intertítulo se explicita el rol del pueblo en el film: “Y aquí me pongo a contar, / con mi pueblo que está herido / por el líder que ha perdido, / la épica de una historia / que le oponga la memoria, / a la traición y al olvido” (02' 08"). De esta manera, la película de Solanas reelabora la primera sextina del poema de Hernández para incluir al pueblo como actor social imprescindible. Acto seguido, el relator menciona la expresión “los hijos de fierro” para referir a la insurrección popular del 17 de octubre de 1945 encabezada por los trabajadores y los desposeídos, que venían de fábricas y talleres, en consonancia con la postulación de Carlos Astrada en *El mito gaucho*.

Para reponer la “memoria popular”, Solanas alude a la “poética de los rostros” (Bernini, 2002, p. 74) —utilizada en *La hora de los hornos*— donde muestra en imágenes al pueblo que canta al unísono: “meta bombo y a contar la memoria popular”. Más adelante, el relator desde la voz en *off* iguala al pueblo con Martín Fierro debido a que, luego del exilio del líder, la venganza se materializa en los dos. Finalmente, el retorno de Fierro empieza a vislumbrarse en “La hora de los pueblos”, episodio dedicado a mostrar los levantamientos populares.

En este sentido, la reformulación del tono del lamento (Ludmer, 2012, p. 153) del género gauchesco en el film radica en la narración de la historia argentina —musicalizada por melodías de tango— desde el punto de vista de los vencidos. Asimismo, se pueden identificar otros elementos vinculados al uso político del legado criollista como, por ejemplo, la escena de la toma en la fábrica en la que los trabajadores festejan con un asado, canto y baile. Esas imágenes son acompañadas

¹³En los avisos publicitarios del estreno comercial de la película en abril de 1984 se diferenciaba la concepción del gaucho Martín Fierro postulada por Jorge Luis Borges, para quien era rebelde e inadaptado, de la reinterpretación de Leopoldo Marechal en su conferencia “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1955). En esa línea, los avisos publicitarios de la película recuperaban la figura del gaucho Martín Fierro “como el representante de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos” (Romano, 1991, p. 129).

por los versos: “el amor como la guerra / lo hace el criollo con canciones” (Hernández, 2015, p. 97) en una relectura del poema que vincula al canto con las conquistas sociales.

De igual modo, el pueblo festeja haber recuperado a los gremios de la vieja intervención con cantos en contra de Vizcacha (Jorge De La Riestra): “Vizcacha traidor, te mandamos al asador”. Además, un trabajador entona una milonga — género musical que proviene de la gauchesca— acompañado por una guitarra: “Hoy que conseguimos nuestro sindicato, los turros gorilas tendrán que llorar”. Más adelante, tiene lugar la intervención musical de un payador que canta sobre lo sucedido en las elecciones.

Con respecto a Vizcacha, en *El mito gaucha* Carlos Astrada relee desde una visión negativa la viveza criolla característica de ese personaje de *La vuelta* —tutor del Hijo Menor de Fierro— en una mutación que lo vincula con los intereses de la oligarquía durante el primer peronismo. Por su parte, Leopoldo Marechal encuentra en Vizcacha la expresión simbólica de la complicidad frente al sometimiento colonial por su condición servil ante las autoridades. Un claro ejemplo de esto es el consejo que reza: “Hacete amigo del Juez, / no le des de qué quejarse / y cuando quiera enojarse, / vos te debés encoger” (Hernández, 2015, p. 189).

En *Los hijos de Fierro* Solanas se reapropia de las lecturas de Astrada y Marechal para construir al personaje de Vizcacha desde un tono humorístico. Para ello, el Hijo Menor se hace cargo de la narración —a través del uso de la voz en off— y lo describe como un viejo tráfuga, hipócrita y ladrón. Sin embargo, la principal reformulación con respecto al Vizcacha del poema radica en que en la película configura un referente de la corrupción sindical ya que el “rosqueo” y su capacidad acomodaticia permiten que lo designen administrador de uno de los sindicatos intervenidos tras el golpe de Estado de 1955.

Recapitulando el poema, en *La vuelta* José Hernández describe los flagelos de los que Fierro es testigo durante su estancia en el desierto desde la concepción sarmientina de “barbarie” que asocia a los indígenas con el salvajismo. Esa postulación se materializa en el episodio en el que Fierro defiende a la cautiva del maltrato de un indígena: “toda cubierta de sangre / aquella infeliz cautiva / tenía dende abajo arriba / la marca de los lazazos— / sus trapos hechos pedazos / mostraban la carne viva” (Hernández, 2015, p. 148).

La película de Solanas reelabora el pasaje de la cautiva en una mutación absoluta. En una primera instancia, se identifica con este rol a la figura histórica de Eva Perón. Eso se deduce por la imagen de una mujer en cautiverio atada de las extremidades y la posterior recreación fílmica de la profanación del cadáver. Además, mientras se visualiza al pueblo, el relator cita fragmentos del discurso de despedida de Eva Perón (1951) —pronunciado el 17 de octubre de 1951— pero no menciona explícitamente su nombre sino que evoca lo que “la cautiva” les dijo: “aunque deje en el camino jirones de mi vida, ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria”.

Más adelante, Alma (Mary Tapia) —la mujer del Hijo Menor— deviene la cautiva porque en su casa se encontró armamento. Ella denuncia ante un juez que la

policía la torturó pero el magistrado ignora el reclamo de la víctima en complicidad con el aparato estatal. Mientras Alma declara, las imágenes muestran los distintos flagelos que sufrió. De ese modo, Solanas resignifica la figura de la cautiva en una mujer militante de la década del setenta.

En su última aparición en el film, la cautiva personifica a la Patria en línea con la interpretación simbólica de Leopoldo Marechal (1998) quien asevera: “en el drama de la mujer cautiva Martín Fierro ve de pronto el drama de la nación” (p. 168). Esa homología surge de la doble condición de ese personaje: su cautiverio y ser mujer. No obstante, la asociación de la Patria con el género femenino planteada por Marechal se puede encontrar un siglo antes en el poema de Esteban Echeverría (1963) representada en los ideales de lucha y sacrificio del personaje de María dispuesta a rescatar a su marido de los indígenas: “una mujer; en la diestra / un puñal sangriento muestra. / Sus largos cabellos flotan desgredados, y denotan / de su ánimo el batallar” (p. 18).

Para concluir, en *Los hijos de Fierro* el vínculo entre la cautiva y la Patria lo explicita el relator cuando refiere al anhelo del Hijo Menor —quien encarna al pueblo— de liberar a ese personaje. Entretanto, en imágenes se muestra a una mujer prisionera vestida con una sábana y con los ojos vendados de modo similar a la diosa de la justicia de la mitología romana. Luego, el Hijo Menor se bate a duelo con un contrincante que posee boleadoras, como el indígena al que enfrenta Fierro en el poema de Hernández. Finalmente, mientras se vislumbran rostros populares, el Hijo Menor logra rescatar a la cautiva y, así, representar simbólicamente la liberación de la Patria en nombre del pueblo.

Consideraciones finales

A lo largo del presente artículo se ha indagado en el uso de la literatura en el cine militante para la práctica política a partir del estudio de *Los hijos de Fierro*. El film constituye un ejemplo emblemático de la recuperación del legado criollista en tanto “núcleo de actuación política” a través de un mecanismo de reapropiación que otorga un nuevo sentido político a la obra literaria. De esta forma, *Los hijos de Fierro* equipara las torturas que el gaucho Martín Fierro sufre en la frontera con la violencia ejercida contra la militancia por el aparato estatal durante las décadas del sesenta y setenta. A su vez, en las escenas de represión policial contra sus hijos se reelabora el rol de la partida en la literatura criollista.

La representación hegemónica del gaucho Martín Fierro en el film de Torre Nilsson exaltaba los valores positivos pregonados por el personaje literario en la segunda parte del poema de Hernández desde una perspectiva conciliadora. En línea con el discurso nacionalista del Onganiato, esa película mostraba un “gaucho civilizado” que no se enfrentaba a las autoridades estatales atenuando, así, la denuncia política de la obra literaria. En contraposición, *Los hijos de Fierro* configura un “gaucho rebelde” por su activo compromiso y militancia política. Si bien Solanas retoma los consejos de *La vuelta*, lo hace para enfatizar en el paternalismo de la figura de Juan Domingo Perón. Al pertenecer a la *variante marginal-transgresora*, en *Los hijos de Fierro* la concepción de cine como “núcleo de actuación política”

también implicó la creación de nuevas formas de distribución y exhibición de los films en estrecha ligazón con la lucha política. Por lo tanto, el film recién pudo estrenarse comercialmente en el año 1984 durante la presidencia Raúl Alfonsín y luego de que Fernando Solanas retornara del exilio.

El Grupo Cine Liberación en *La Hora de los hornos* anclaba el inicio de la historia del peronismo en las luchas de los gauchos organizados en montoneras. De igual modo, en *Los hijos de Fierro* la resistencia peronista se sustenta en un pasado histórico que remite a la resistencia del pueblo argentino durante las invasiones inglesas, la revolución de Mayo, el movimiento independentista de 1810 y las huelgas y manifestaciones callejeras en el contexto del Centenario durante la “conformación” de la Argentina moderna” (Prieto, 2006, p. 21). A su vez, la “memoria popular” que construye la película se halla cimentada en alzamientos contemporáneos de la época como el levantamiento popular del 17 de octubre de 1945 y el Cordobazo.

La película de Solanas también configura al enemigo desde un pasado histórico al asociarlo con el sometimiento colonial al imperio que se reactualiza en la oligarquía durante el primer peronismo bajo otras modalidades como, por ejemplo, la utilización de un “léxico que disimulaba sus estrictas ambiciones económicas” (Jauretche, 1957, p. 13) en línea con los intereses internacionales. Para concluir, el abordaje del film desde el paradigma simbólico deja en evidencia que durante las décadas del sesenta y setenta el personaje de la cautiva, asociada a la Patria, se resignifica en las mujeres y los hombres militantes torturados por los militares. A su vez, esa perspectiva teórica permite comprender que el pueblo, o “los hijos de Fierro”, era oprimido por el poder estatal y que la única vía posible para luchar contra el enemigo radicaba en la unidad popular.

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Astrada, C. (2006). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bernini, E. (2002). Hacia 1973. Ficciones para la política. *Kilómetro 111*, 3, pp. 73-89.
- Bernini, E. (2010). Las transposiciones. Una introducción. *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, 7, pp. 5-12.

- Echeverría, E. (1963). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz.
- González, H. (2007). *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- Hernández, J. (2015). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue.
- Jauretche, A. (1957). *Los profetas del Odio y la Yapa (La colonización pedagógica)*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lusnich, A. (2005). El cine criollista-histórico. En C. España (Dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II (1957/1983)* (pp. 410-419). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marechal, L. (1998). *Simbolismos del Martín Fierro. En Obras Completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 166-172). Buenos Aires: Perfil.
- Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Romano, E. (1991). *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Tranchini, E. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (pp. 101-173). Buenos Aires: FAIGA.
- Trímboli, J. (2010). Cine Liberación y el revisionismo histórico. Apuntes sobre el uso del pasado en *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro. El Matadero*. *Revista crítica de literatura argentina*, 7, pp. 145-159.

Wolf, S. (2001). Cine/Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

Cedrón, J. (Dir.) (1973). *Operación masacre* [largometraje]. Argentina: Jorge Cedrón.

Pappier, R. (Dir.) (1950). *Payadas del tiempo nuevo* [cortometraje]. Argentina: Presidencia de la Nación.

Solanas, F. (Dir.) (1972-75). *Los hijos de Fierro* [largometraje]. Argentina: Tercine.

Solanas, F. y Getino, O. (Dir.) (1973). *La hora de los hornos* [documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación y Solanas Productions.

Torre Nilsson, L. (Dir.) (1968). *Martín Fierro* [largometraje]. Argentina: Leopoldo Torre Nilsson.

Daniela Oulego

Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma institución y Ayudante de primera en la cátedra “Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas” de la carrera de Artes (UBA). Integra el UBACyT “Relecturas míticas en las artes argentinas de los siglos XX y XXI. Cruces entre las artes y la literatura” (FFyL, UBA).

Contacto: formal_dani@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Oulego, D. (2021). El cine como “núcleo de actuación política” en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35789>.



Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino

Thoughts towards an investigation on the Argentine modern cinema

Enzo Moreira Facca

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA)
Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales
Facultad de Arte
Tandil, Argentina
enzomoreirafacca@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/u7p9hti17>

Resumen

Este artículo se enmarca en unas primeras aproximaciones hacia un estudio del cine moderno argentino de finales de la década del sesenta y principios de la década del setenta; en él se puntualizará en las primeras realizaciones de los directores Hugo Santiago (*Invasión*, 1969), Alberto Fischerman (*The Players vs Angeles Caídos*, 1968), Edgardo Cozarinsky (... (*Puntos suspensivos*), 1970) y Julio Ludueña (*Alianza para el progreso*, 1971). En todos los films de estos autores durante este período se pueden señalar rupturas en las modalidades narrativas y en la puesta en escena que los diferencian de otros films contemporáneos como los que siguen la narrativa clásica e incluso con otros que la impugnan, como los autores de la Generación del '60 y del Cine militante. Aquí nos centraremos

Palabras Claves

Estética, política, rupturas narrativas, hegemonía, contrahegemonía.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 31/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

en encontrar los puntos en común de todas estas realizaciones y en pensar cómo se interrelacionan con una visión sobre la necesidad de discutir una nueva estética cinematográfica.

Abstract

Key Words

Aesthetics, politics, narrative ruptures, hegemony, counter-hegemony.

This article is part of a first approach towards a study of the Argentine modern cinema from late '60s and early '70s years. We will focus on the first productions of the directors Hugo Santiago (*Invasión*, 1969), Alberto Fischerman (*The Players vs Angeles Caídos*, 1968), Edgardo Cozarinsky (... (*Dot, dot, dot*), 1970) and Julio Ludueña (*Alliance for Progress*, 1971). In all this films by these authors during this period we can point out breakups in the narrative modalities and the screen staging that differentiate them from other contemporary films such as those that follow the classical narrative and even with others that challenge it, such as the ones from the Generación del 60 (60s Generation) and the Cine Militante (Militant Cinema) filmmakers. We will focus on finding a common ground between all these productions and how they interrelate with politics and a vision of their need to talk about a new cinematographic aesthetics.

Introducción

Durante finales de la década del sesenta y principios de la década del setenta en Argentina, desde el ambiente de la publicidad, surgió un grupo de cineastas que con sus films buscaron plantear un nuevo tipo de cine experimental con un fuerte contenido sociopolítico. El crítico de cine Ernesto Schoo (1972) lo llamó *cine underground* (subterráneo), por sus similitudes con el *New American Cinema* neoyorkino¹. Aunque sin ningún tipo de manifiesto que reuniera a estos directores dentro de una misma vanguardia² estética, todos tenían una gran similitud en la forma de abordar sus realizaciones de manera contrahegemónica y con una clara mirada sociopolítica sobre la Argentina del momento. El corpus completo de estos films *underground* se constituye por *The Players vs Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír o una alegre comedia musical* (Julio Ludueña, 1971 y 1974 respectivamente), y *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1971 y 1978 respectivamente). Cada quien por su lado y de manera desarticulada, pero con las mismas convicciones vanguardistas y rupturistas, sostuvo que un film verdaderamente político era aquel que podía generar en el espectador incertidumbres y un nuevo tipo de conocimiento sobre la realidad. Estos cineastas trabajaron en pos de la crítica al sistema hegemónico del cine y la sociedad con compromiso político, pero sin que el arte audiovisual se volviera un mero mecanismo para transmitir posturas políticas, es decir, la obra de arte debía ser un fin en sí misma. A este corpus anteriormente mencionado hay que agregar la ópera prima de Hugo Santiago, *Invasión* (1969), film que se constituye como el más representativo del Cine moderno argentino; el director, con firme voluntad de trabajar con la materialidad del cine, se alejó de las convenciones cinematográficas en clave contrahegemónica y alegórica.

En este breve trabajo buscaremos analizar la crítica y la representación de la modernidad y las tensiones políticas en el discurso estético en los films mencionados, pero poniendo el eje en *Invasión* de Hugo Santiago (1969), *The Players vs Ángeles Caídos* de Alberto Fischerman (1969), ... (*Puntos Suspensivos*) de Edgardo Cozarinsky (1970) y *Alianza para el Progreso* de Julio Ludueña (1971).

Llamaremos *moderno* a todo el corpus de films *underground*, más *Invasión* de Santiago, siguiendo los lineamientos y las coincidencias con el abordaje del término por parte de Adrian Martin (2008), quién describe que pasada la Segunda Guerra Mundial los distintos cineastas europeos comenzaron a realizar un nuevo tipo de cine alejado de las convenciones del cine clásico y fundaron en el proceso nuevas vanguardias cinematográficas; estas fueron la gran influencia de toda la nueva camada de directores argentinos: la *Nouvelle Vague* francesa, el

1 También son entendidas como *cine underground* al ser un tipo de cine artesanal, un tipo de cine artesanal, no necesariamente narrativo, con una elevada autoconciencia artística y cauces de distribución propios.

2 Entendida como la manera de calificar formas de experimentación figurativa y representativa como metáfora al término militar de *vanguardia* que es la que prepara el terreno para la llegada del grueso de la tropa Aumont y Marie (2006).

Neorealismo italiano y el *New American Cinema* estadounidense, entre otras. Al respecto, afirma Martín (2008), se trata de “un cine de espontaneidad y la improvisación (incluso cuando ese efecto de espontaneidad era cuidadosamente elaborado): un cine del riesgo, no del dominio o el control que caracterizaban a la institución del cine clásico” (p. 21).

Una crítica a la hegemonía cinematográfica

El cine, en su concepción más clásica, como producto de la industria hollywoodense, se ha constituido a lo largo de la historia como un estatuto realista donde el espectador asiste a una construcción del espacio audiovisual que busca vender la idea de estar viendo una continuación de la vida real. “Las metamorfosis impuestas al cine por la industria del espectáculo lo han conducido, paradójicamente, a perderse como cinematografía al aproximarse a la fantasía de ser el espejo de la vida, al someterse al modelo promedio de la percepción humana habitual” (Comolli, 2015, p. 24). Una de las grandes discusiones llevadas adelante por los autores del corpus fue la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico (a la vez que de las aproximaciones de el Grupo Cine Liberación), de esta manera experimentaron con los recursos narrativos y estéticos del cine; “El cine debía expresar las contradicciones propias de la sociedad en la que estaba inmerso, pero la política no debía convertirse en el fundamento y finalidad de los films” (Wolkowicz, 2011b, p. 106). En estos films existe una permanente ruptura de las convenciones estéticas del cine, donde se persigue un constante desconcierto para el espectador. Se utilizan recursos tales como los discursos ambiguos o fragmentados, el falso *raccord* como recurso de montaje, las escenas oníricas y el sonido disociado de la imagen, entre otros. El cine moderno buscó dejar de lado la idea del “estilo invisible” (Martin, 2008, p. 19) donde pasan inadvertidas las puntadas de la construcción de la narrativa y, en cambio, puso el foco en la fusión de lo psicológico y lo plástico. Por un lado se pueden apreciar las notas del estilo de cada film —la composición, el montaje, los efectos sonoros— y por el otro, la dimensión sensible y psicológica de los temas de la obra.

Como resultado tendremos una representación fílmica que se escapa del realismo y pone sobre la mesa la crítica hacia el sistema hegemónico en el cine. En este sentido, Paula Wolkowicz (2011a) recupera la terminología elaborada por Peter Wollen en “Godard and the counter-cinema. Vent d’est”, quien plantea la idea de un *contra-cine* que se caracterizaría por la intransitividad narrativa, el extrañamiento, la evidenciación de la puesta en escena y la diégesis múltiple. Así, en estos films desaparece la idea de un relato continuo y, en cambio, este se fragmenta en capítulos que no están necesariamente conectados entre sí, como es el caso de *The Players vs Ángeles Caídos* o de ... (*Puntos suspensivos*). El primer film se divide en cuatro capítulos y el segundo en trece secuencias con el foco en el personaje principal. Incluso *Alianza para el progreso* o *Invasión*, que mantienen una continuidad narrativa más clara, se subdividen en secuencias que juntas hacen un todo. Hay una constante sensación de extrañamiento en estos films que de fondo persigue la negación o impugnación de una representación realista del cine y contribuye a que el espectador recuerde constantemente que está viendo una película y que eso le impida sumergirse de lleno en un contrato narrativo. Así, por

ejemplo, en *Alianza para el progreso*, el personaje del represor muere varias veces durante el film para siempre reaparecer vivo en la secuencia siguiente, como si nada hubiese pasado. Por otro lado, como espectadores, tenemos la evidencia de la puesta en escena con actores hablando a cámara en *The Players vs Ángeles Caídos* o en la escena donde el personaje del coronel se desviste para las cámaras del film en ... (*Puntos suspensivos*). *Invasión* es tal vez la más moderada en este aspecto en tanto construye un mundo que responde a sus propias lógicas, pero que no deja de generar extrañamiento por la estructura narrativa, los géneros cinematográficos mezclados, la ausencia de explicaciones que fundamentan la lucha entre bandos, una mirada a cámara sobre el final de la cinta por parte del personaje de Irene y la presentación de Aquilea, una ciudad que remite a Buenos Aires pero que a la vez no lo es. En la representación realista institucional del cine encontramos historias homogéneas, sin fisuras, donde hay una construcción sólida del argumento, mientras que en las películas modernas tendremos todo lo contrario: mundos heterogéneos donde conviven a la par las explicaciones argumentativas y las simbólicas. Por ejemplo, en *The Players vs Ángeles Caídos* conviven dos argumentos: por un lado, la representación de los actores de la obra *La tempestad* de Shakespeare y, por otro, la batalla eterna entre *The Players* y *Ángeles Caídos*; según Fischerman (1993) “una obvia referencia al Mayo Francés³” (p. 32). O en ... (*Puntos suspensivos*) donde en una escena el personaje del cura está cenando con la familia burguesa y acto seguido atraviesan un trance cuando es mencionado el hijo del matrimonio burgués que murió luchando junto a la guerrilla en la selva.

En el mismo camino que el término *contra-cine* que Wolkowicz recupera, vamos a decir que en estos films se presenta una serie de transgresiones al sistema de representación realista que llevan al espectador a intentar atar lo que sucede a una trama narrativa clásica a pesar de que los significantes escapan. Existe una relación dialéctica en la que se reconocen estas transgresiones de los distintos elementos del *contra-cine* en una operación negativa al recordar constantemente que se está viendo una película; pero al mismo tiempo hay una operación positiva donde el espectador intenta resignificar estas transgresiones en una búsqueda por descifrar la trama. Algo similar planteaba Gonzalo Aguilar (2009) respecto de *Invasión* en oposición a *La hora de los hornos* en su trabajo “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”: no hay una tabla para descifrar la alegoría como lo podría haber en la película de Solanas⁴ y, por lo tanto, se admiten diversas interpretaciones que no son del todo vacías u abstractas. En este juego dialéctico se pone en crisis el lenguaje mismo de la cinematografía en el cine moderno: ¿Por qué perseguir ser el espejo de la vida? Los autores aquí tratados buscaron observar

3 Apreciable en la disputa entre diferentes clases sociales: *The Players* como la clase conservadora dominante que mantiene el control del escenario y los *Ángeles Caídos* como clase subalterna y oprimida que busca disputar el lugar, es decir el país.

4 La escena de la prostituta en *La hora de los hornos* es un ejemplo de esto; la interpretación de la alegoría aquí es directa. “En una de las primeras escenas del film, la cámara se interna en una villa miseria y muestra a una mujer semidesnuda, aparentemente una prostituta, en un cuarto miserable, con una cama hecha de ladrillos y una suciedad inocultable. Unos hombres deambulan por la casilla, aparentemente esperando entrar. De fondo, se escucha la música de Aurora, el himno que conmemora a la bandera patria. (...) esa mujer debe ser mirada no como una mujer sino como la patria” (Aguilar, 2009, p. 98).

la vida a través del prisma de la estética, poniendo al espectador en jaque mediante las transgresiones anteriormente mencionadas y así crear una reflexión activa de lo que se está visualizando. A partir de aquí vamos a decir que se logra un tipo de lenguaje autónomo presente en estas películas, donde no se termina de completar un esquema narrativo clásico, al mismo tiempo que se puede encontrar una manera particular de ver al mundo y de opinar sobre los sucesos sociopolíticos de entonces.

De la mano de esta crítica al sistema institucional de la representación cinematográfica, los cineastas modernos se mantuvieron completamente al margen de la industria del cine, sin tener estrenos comerciales ni financiamiento público o privado; este deseo es tal que se refleja en los títulos de las películas que o son imposibles de pronunciar, como el caso de ... (*Puntos suspensivos*), o bien son ridículamente largos y difíciles de recordar, como por ejemplo *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. La única excepción a esta regla es el caso de Santiago, quien recurrió a la financiación de Proartel para realizar *Invasión*, además de contar con la participación de los renombrados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la escritura del guión de la película.

Lo que encontramos aquí es que hay un proceso dialéctico destructivo en la crítica al sistema imperante del cine nacional. Esto se enmarca, por supuesto, en un contexto de fuerte convulsión social en la Argentina del momento atravesada por dictaduras militares, el advenimiento del Cordobazo y la violencia política creciente. En este sentido, el surgimiento de un bloque social de los oprimidos toma relevancia con el foco puesto en la juventud y los trabajadores que lucharán contra la represión de la dictadura y con el *Mayo Francés* como proceso europeo que evidencia la crisis sistémica del orden establecido. Los cineastas *under* saltan a la realización de estos trabajos luego del evento llamado *La noche de las cámaras despiertas*, organizado a partir de la indignación ante la censura de un cortometraje de un estudiante de la Universidad Nacional del Litoral, en el que estos autores participan con cortometrajes en un ciclo de cine (Wolkowicz, 2011a). Sin embargo, la recepción de los trabajos fue negativa en un público que buscaba una aproximación similar a las del Cine militante. Este hecho disparó la necesidad de discutir un nuevo estatuto estético que destruyera el anterior vigente; según Enrique Dussel (2017a), es un segundo momento que inicia siendo completamente destructivo con el primer momento (la totalidad vigente del sistema). El caso de Santiago tuvo un origen diferente al de los cineastas *under*: él era el discípulo de Robert Bresson, director que había aportado mucho a la filmografía francesa y con influencia en la *Nouvelle Vague* que había irrumpido con fuerza en 1958. Aún con todo, en sus opiniones y forma de trabajar con la materialidad audiovisual antes mencionada, hubo total coincidencia teórica con sus colegas del *under*. Como afirma Dussel:

para construir un nuevo sistema hay que de-construir (o simplemente destruir) el antiguo orden vigente. (...) Aquí, como "momento anárquico" (del que habla Levinas, o movimiento escéptico) el liberador se enfrenta al Estado en su estado fetichista, burocrático, dominador, y hasta represor (2017a, p. 3).

Es así como se entiende a estos films por fuera de la totalidad vigente de la estética del cine, es decir, en la exterioridad. Entendiéndose como un *otro*, iniciaron la crítica de la totalidad vigente y luego pasaron a un tercer momento de

composición de una nueva estética. La construcción de este nuevo momento se dio en negación con un primer momento, el cine clasicista hollywoodense. En ese marco, las nuevas estéticas contrahegemónicas buscaron construir sus propios recursos. Se trata de un momento de crítica absoluta a esa hegemonía estética y expresa una nueva corriente de autores y voces que antes no tenían lugar, como lo son estas visiones a la izquierda del espectro político presentes en los directores del corpus abordado. Adrian Martin también destaca este mismo aspecto a la hora de caracterizar al cine moderno como el rechazo al clasicismo y la aproximación a nuevas narrativas y a la misma representación. Esta crítica y rechazo al clasicismo, a la hegemonía, deviene en un tercer momento que es la construcción de esa nueva estética que toma lo que le sirve del primer momento. Un ejemplo de ello son los diversos géneros cinematográficos de los cuales los cineastas modernos tomaron solo una parte, algunos recursos que les permitieron experimentar con el lenguaje. En ese sentido veremos elementos del policial y del film noir en *Invasión*, del musical en *The Players vs Ángeles Caídos*, del documental en ... (*Puntos Suspensivos*) y del cine bélico en *Alianza para el progreso*.

En un segundo momento, dicho no-ser, que el mundo estético colonial del Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizar (...) el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emergiendo una nueva experiencia de la aisthesis que se expresa en una revolución al nivel de las obras de arte en todos los campos, superando así el fetichismo de la belleza moderna e inaugurando la irrupción de diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad (Dussel, 2017b, pp. 62-63).

En el caso de la ópera prima de Santiago, tendremos elementos que remiten al film noir con el personaje de Herrera quien efectúa como detective e investiga la magnitud de la invasión a la que unas ignotas personas de gris someten a su ciudad; pero sus indagaciones son inútiles, la invasión es inevitable y su jefe Don Porfirio ya está al tanto de todo. Tendremos incomprensivas secuencias musicales en *The Players vs Ángeles Caídos* donde *The Players*, el grupo que controla el espacio escénico, baila y festeja frente a la envidia de los *Ángeles Caídos* quienes los observan desde las alturas. En el film de Cozarinsky, hay una secuencia donde se aprecian las calles de una populosa ciudad de Buenos Aires con un audio de fondo que reflexiona en tono documental sobre la ciudad india de Calcuta y su posición como puerto de cara a Europa. Por el lado del trabajo de Ludueña, tendremos el cine bélico que articula toda la cinta en un enfrentamiento entre la guerrilla y las fuerzas regulares del ejército; en ninguna de esas batallas hay balas o sangre, pero sí el audio en *off* de las armas disparando.



Imagen 1: Cozarinsky, E. (Dir.) (1971). ... (*Puntos suspensivos*) [largometraje]. Argentina: Producción independiente/ clandestina.



Imagen 2: Fischerman, A. (Dir.) (1969). *The Players vs Ángeles Caídos* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/ clandestina.

Tensiones de la política en la Argentina de la época

En cuanto al contenido mismo de los films, y en consonancia con lo que veníamos argumentando, nos encontramos con narrativas dispersas, donde la historia que se cuenta no es lo importante, sino su contenido alegórico y estético. Mediante estos recursos se pretende denotar una marcada posición crítica al capitalismo, la modernidad y la sociedad del momento. Si tomamos *Alianza para el progreso*, encontramos a un grupo de personajes que —más que ser personajes con una psicología marcada— interpretan cada quien un rol concreto en el film: el empresario, el sindicalista, el general y USA (personaje femenino llamado así

en referencia a Estados Unidos). Estos personajes son la expresión tangible de los intereses a los que responden, unidos para construir puentes en la ciudad destruída tras un bombardeo. La idea de plantear personajes como roles se traspola a todos los demás personajes: los represores, el artista, la clase media, el estudiante, el cura y la obrera; estos últimos tres son el conjunto de los guerrilleros enfrentados a la autodenominada *Alianza para el progreso* y sus represores cómplices, mientras que el artista y la clase media coquetean con ambos bandos durante todo el film. Se puede ver claramente el deseo de Ludueña de poner sobre la mesa las tensiones de la violencia política que se comenzaban a vivir en los años setenta y cómo las distintas clases sociales actuaban frente a ello. Cabe destacar que el título de la película es una referencia directa al programa de ayuda económica, política y social denominado *Alianza para el progreso*, impulsado por el presidente estadounidense John F. Kennedy.

El nombre del programa era un típico eufemismo para ocultar su apoyo a las dictaduras militares y gobiernos conservadores ante toda tentativa izquierdista o meramente progresista que se acometiera en el “jardín trasero” de América. De allí el título de la película, destinada a ilustrar las formas y consecuencias de esa “ayuda” recibida⁵ (Abramovictz y Folgosi, 2021, p. 448).



Imagen 3: Ludueña, J. (Dir.) (1971). *Alianza para el progreso* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.

Esta operación de reemplazar la psicología de los personajes por esquemas de interés es algo que se repite en todos los films del corpus analizado. Además, se presentan también, al menos, dos bandos enfrentados: uno defensor y otro invasor. Estos elementos son algo más ambiguos en *The Players vs Ángeles Caídos*, donde hay dos bandos que se disputan el espacio escénico: The Players representan de alguna manera la clase hegemónica dominante que usa el espacio para improvisar a sus anchas, hacer musicales o desayunar como una familia tradicional; los Ángeles Caídos son los malos, según clama su líder, que disputan el orden hegemónico

⁵ Testimonio de Julio Ludueña.

impuesto, son la clase oprimida que vive en las alturas del estudio, relega de la sociedad.

En ... (*Puntos suspensivos*), la idea de bandos está desdibujada en el conflicto que vive su personaje principal: el traicionar a su clase social como lo habría hecho su amigo asesinado en la selva. Este personaje se constituye como un vacío alrededor del cual el resto de elementos giran y donde la pregunta que se lanza al espectador es “¿Quién es este hombre?”; pregunta que jamás será respondida (Wolkowicz 2011a). El hombre sin nombre vagabundea por la ciudad teniendo diferentes conversaciones con los miembros de su clase social. Allí se observa cómo estas clases dominantes revitalizan sus discursos, vemos sus comportamientos y cómo buscan perpetuarse en el tiempo adoptando nuevas formas (como la escena donde el militar se desnuda para luego vestirse de empresario, evidenciando la mutación del capitalismo de instituciones ancladas en los estados nación a la transnacionalización en forma de capitales financieros).

Por el lado de *Invasión* tendremos estos elementos presentes claramente definidos en un bando defensor —Don Porfirio y todo su grupo— y otro invasor, los hombres de negro contra los hombres de gris. Dentro del grupo de la defensa tendremos a la figura de una vieja guardia que enfrenta el ataque a su ciudad y un grupo juvenil que se prepara para tomar el relevo cuando sea necesario.

En efecto, quien enfrenta esta invasión es la pequeña burguesía liberal que, al mismo tiempo que una clase, es una capa de la ciudad de Buenos Aires (...) el film es una suerte de liquidación de algo que está fuera de la historia y una perforación, una abertura. En efecto, este entierro acarrea una necesidad de cambio, de nuevas alianzas, de otras tomas de conciencia⁶ (Oubiña, 2002, pp. 56-57).

Del otro lado tendremos el avance bestial de quienes vienen a vender un modelo modernizador, “la gente está esperando lo que le vamos a vender” (66’ 03”) clama el líder invasor; escenas después acaban ocupando la ciudad con un aluvión de máquinas de guerra, agentes y tecnología de punta. Según Aguilar (2009) esto es el avance de la modernización tecnocrática. Ninguno de los protagonistas del mítico film de Santiago será “psicológico”, según las palabras del director (Oubiña, 2002), sino que abordarán un comportamiento, un rol en la trama, una clase social. El director nunca afirmó que su película tuviera significados alegóricos ni que deseaba realizar un discurso político, sino que trataba de buscar “una manera de ver más claro a través del cine” (p. 56). Esta es otra clave del Cine moderno: el intento de reflejar o analizar la realidad mediante el prisma del cine y de ver cómo ese mundo modifica a la cinematografía de manera estética (Wolkowicz, 2011b). Esta es la razón de fondo por la que conviven, de alguna manera, la experimentación estética junto a la narrativa de una visión del mundo.

6 Testimonio de Hugo Santiago.



Imagen 4: Santiago, H. (Dir.) (1969). *Invasión* [largometraje]. Argentina: Proartel

Conclusiones

El cine moderno argentino se planteó como una anomalía en el panorama del cine nacional, como impugnación de una estética realista que intenta buscar nuevas maneras de presentar una visión del mundo desde la estética del cine. Se rompe, así, con las estructuras instituidas y se establece un espacio cinematográfico donde no hay una tabla para descifrar las alegorías planteadas, sino que estas remiten a la realidad de manera lateral y generan sus propias lógicas de funcionamiento internas. De esta manera, se quiebran las convenciones del cine realista, pero para que el espectador pueda continuar viendo la película debe aceptar esas transgresiones a la representación cinematográfica. A partir de esto, se genera una relación dialéctica en la que hay un proceso negativo en el que se reconocen estas rupturas e inmediatamente después son aceptadas para proseguir con el audio-visionado. Así se impugna la hegemonía cinematográfica de un primer momento estético, y se entra en un segundo momento destructivo. A la larga, este segundo momento intentará devenir en un nuevo estatuto estético, es decir, un tercer momento de una nueva estética.

Octavio Getino, con quien igual que con Solanas coincidimos luego en DAC (Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales) luchando por los derechos de los directores como autores de la obra audiovisual, nos dijo muy divertido a Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y a mí [Julio Ludueña]: “Si ustedes son la vanguardia, nosotros somos la retaguardia, y en la guerra siempre hay que pelear en los dos frentes” (Abramovitz y Folgosi, 2021, p. 479).

Bibliografía

- Abramovictz, F. y Folgosi, T. (2021). Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña. *Imagofagia*, 23, pp. 475-493. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia>.
- Aguilar, G. (2009). La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*. En *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp. 85-120). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Comolli, J. L. (2015). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dussel, E. (2017a). Las tres configuraciones del proceso político. Reflexiones sobre el Estado en V. I. Lenin. *Cuadernos Filosóficos / Segunda Época*, (14), 18-29. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://doi.org/10.35305/cf2.vi14.29>.
- Dussel, E. (2017b). Siete hipótesis para una "estética de la liberación". *Cuadernos Filosóficos / Segunda Época*, (14), 30-65. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://doi.org/10.35305/cf2.vi14.30>
- Fischerman, A. (1993). Actor rebelado, actor revelado. *Revista Film*, (2), pp. 32-34. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://ahira.com.ar/revistas/film/>
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Uqbar editores.
- Oubiña, D. (Comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.
- Schoo, E. (1972). Un nuevo cine argentino. *Revista Panorama*, (276), pp. 54-56. Buenos Aires: Panorama S.A.
- Wolkowicz, P. (2011a). Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 411-438). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Wolkowicz, P. (2011b). Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 105-112). Buenos Aires: Nueva Librería.

Filmografía

- Bejo, M. (Dir.) (1971). *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Bejo, M. (Dir.) (1978). *BetoNervio contra el poder de las tinieblas*. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Cozarinsky, E. (Dir.) (1971). ... (*Puntos suspensivos*) [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Filippelli, R. (Dir.) (1971). *Opinaron* [mediometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Fischerman, A. (Dir.) (1969). *The Players vs Ángeles Caídos* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Ludueña, J. (Dir.) (1971). *Alianza para el progreso* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Ludueña, J. (Dir.) (1974). *La Civilización está haciendo masa y no deja oír*. Argentina: Julio Ludueña (filmada clandestinamente).
- Santiago, H. (Dir.) (1969). *Invasión* [largometraje]. Argentina: Proartel.

Enzo Moreira Facca

Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la UNICEN. Maestrando en Arte y Sociedad en Latinoamérica por la misma institución. Investigador del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) radicado en la misma institución.

Contacto: enzomoreirafacca@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Moreira Facca, E. (2021). Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35790>.



La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro

La Ciénaga: a Martelian political view that emphasizes the sound

Ana-Inés Echenique

Universidad Nacional de Salta
Facultad de Humanidades
Laboratorio de Producción Audiovisual (LAPAE)
Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSA)
Instituto de Comunicación, Políticas y Sociedad (INCOPOS)
Salta, Argentina
anaeche66@yahoo.com.ar

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/fcx2agff3>

Resumen

La mirada política de Lucrecia Martel pone en foco tanto representaciones hegemónicas como también representaciones subalternas invisibilizadas por aquel discurso social que reproduce el sentido común. Este artículo buscará analizar la banda sonora del film *La Ciénaga* para dar cuenta de cómo ésta opera a la hora de deconstruir sentidos establecidos y prefijados; centrará la atención en las transformaciones perceptivas operadas por el sonido y los distintos niveles de producción de sentido.

Las potencialidades del sonido le permiten a la cineasta desnaturalizar, hacer corrimientos de sentido, a través de

Palabras Claves

Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, sonido, representaciones, mirada política.

Recibido: 25/05/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

operaciones (implosión/abducción) en sus relatos fílmicos; en ellos se construyen modos de mirar que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras. Esta política de la mirada de la cineasta propone otros modos de conocer y de percibir.

Abstract

Key Words

Lucrecia Martel,
La Ciénaga,
sonido, represen-
taciones, mirada
política.

Lucrecia Martel's political views focuses both hegemonic representations and subaltern representations made invisible by that social discourse that reproduces common sense. This article will seek to analyze the soundtrack of the film *La Ciénaga* to account for how it operates when deconstructing established and predetermined meanings; focusing attention on the perceptual transformations operated by sound and the different levels of meaning production.

These potentialities of sound that filmmaker finds in the sound allow denaturing, making sense slides, through operations (implosion/abduction) in her filmic stories; in them, ways of looking are built that make visible what is not said in social, cultural and political conflicts from differentiated and differentiating matrices. This politics of the view of the filmmaker proposes other ways of knowing and perceiving.

Lo que yo intento con mis películas es que en esa realidad aparezca una fisura. Que el espectador se perturbe y diga: 'Ah, mirá vos. Ahí hay un conflicto'. Que por un instante mire con ojos de extraterrestre.

Lucrecia Martel (en Yemayel, 2018, párr. 46)

Este trabajo forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral¹ en el que abordo la política de la mirada de Lucrecia Martel. A través de entrevistas propias, mediáticas, conferencias y bibliografía específica sobre la obra de Martel, me apoyo en estudios de la semiótica y de las representaciones (Arancibia, 2015) y en estudios visuales (Berger, 2010), para indagar sobre la construcción del punto de vista. *Punto de vista* como categoría cuestionada por Genette por la jerarquización de lo visual en relación al sonido².

De allí que me baso —pero también continúo e intento expandir desde otro lugar— en los planteos de la narratología de Gaudreault y Jost (1995), así como también en los de Chion (2004) en su teoría de la Audiovisión, para explorar la forma en la que la materialidad de lo sonoro influye en la narrativa.

Si bien estos abordajes son claves para ingresar a la obra de Martel, haré un punto de inflexión que me desviará parcialmente de este camino para explorar, en palabras de la cineasta, “pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno” (Martel en Oubiña, 2007, p. 68). En este sentido, me detendré particularmente a analizar las operaciones de sentido (“pequeños trucos”) que la cineasta propone con la finalidad de crear otros objetos y sujetos de visión.

En este punto es importante destacar que, desde la diversidad, es posible formular “otras” representaciones sociales que resultan ser una esfera privilegiada para la visibilización de “lo político otro”. Arancibia (2015) lo señala en sus propios términos:

De hecho, la aparición de *La Ciénaga* en el espacio audiovisual nacional establece un punto de inflexión que la transforma en un ícono en la refundación de la producción cinematográfica regional y nacional. Se trata, como ya se dijo, de una producción que hace visibles procesos sociales y representaciones

1 “La “salteñidad” puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001- 2013)”, aborda la salteñidad en el cine realizado por tres mujeres salteñas: *La Ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro (2012), y *Deshora* de Bárbara Sarasola Day (2013). Se trata de mujeres cineastas que miran su territorio de origen, Salta, una provincia del noroeste argentino, como una potencialidad para construir, entre imágenes y sonidos, ese espacio-cultura (Echenique, 2020).

2 Altman (1992) aborda en su texto su mirada sobre una serie de “preceptos” sobre el rol de la banda sonora en relación con la imagen fílmica que, desde el inicio del cine sonoro hasta nuestros días, se han tomado como afirmaciones irrefutables por un sector de la crítica cinematográfica que desjerarquiza el sonido.

que no aparecían en las pantallas de repercusión nacional, produciendo un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana (p. 55).

A partir del análisis de *La Ciénaga* puedo reconstruir las operaciones que realiza la cineasta en búsqueda de hacer participar activamente al espectador (que experimenta contradicciones, vacíos e incomodidades) en la construcción del sentido.

Este trabajo buscará dilucidar las estrategias implementadas por la directora para transformar las estructuras narrativas y proponer al sonido como un modo de acceso para hacernos dudar, repreguntar y/o cuestionar aquello que “creemos que es así”. De allí que surgen una serie de preguntas: ¿Es posible generar desplazamientos de sentido a través de las operaciones propuestas por Martel? ¿Cómo hace la cineasta para (re)construir representaciones a través del sonido para generar desplazamientos de sentido?

Construcción de la mirada

John Berger (2010) sostiene que la visión que tiene cada sujeto está condicionada por la sociedad a la que pertenece, a la época, a la educación que ha recibido y a las experiencias que ha vivido. Indudablemente media también el aspecto personal; la mirada de cada uno de nosotros, que es lo que hace a la singularidad a la hora de mirar.

Podríamos decir que la mirada de Berger es compartida por Martel, sin embargo, considero que ella tiene una visión más holística en relación a desde dónde organizamos nuestra percepción:

Un punto de vista es la particular organización que tiene el universo percibido desde nuestro cuerpo. Por eso llamarlo “de vista” nos pone desde el vamos en un error. La percepción que tenemos del mundo es un caos de sensaciones que nuestro cuerpo, educado, muy educado, organiza de una cierta manera. Digo educado, porque nuestro punto de vista es fruto de una posibilidad fisiológica de percibir el mundo, pero también de una infinidad de leyes que nos han enseñado y hemos aprendido hasta tal punto que lo que llega a nuestro cuerpo rara vez nos sorprende. Ser conscientes de nuestro punto de vista es intentar reconocer eso que nos determina a percibir de una cierta manera. (...) Percibir el mundo, reorganizar todo eso para comunicarlo a los demás. De eso se trata la narrativa. Por eso he pensado en este camino de aproximación a través de la más usada forma de comunicación: la conversación (Martel, 2013, párr. 7).

Hay una lógica en la mirada marteliana como dispositivo de construcción de imágenes cinematográficas (Arancibia, 2016) sobre el noroeste argentino que propone una experiencia estética irresoluta a partir de una serie de recursos que interpelan directamente al espectador en la construcción de sentidos.

El modo complejo de narrar de los films de Martel ofrece un número infinito de temas e interpretaciones que, con una estética diferente, evoca, de acuerdo a

mi perspectiva, al cine de autor de Jean-Luc Godard. En este sentido, podría decir que Lucrecia se inscribe en el cine de autor. Este representa en primera instancia un indicio de cierta jerarquía fílmica: “donde el cine de estudio es la base, el de autor hace de cúspide de la creación y de la vertiente artística del cine” (Sedeño, 2011, p. 3).

Dice Martel (en Sánchez Villareal, 2018):

Desgraciadamente todo el “cine de autor” cae en esa categoría de “intelectual”, que es la forma con la que el mainstream nos saca de juego. Como si ser “intelectual” o “pensar” fuera algo aburrido; como si no hubiese pensamiento para hacer *Pretty Woman* o como si no hubiese pensamiento para hacer los guiones tan eficaces que tienen las películas de Hollywood. Así que me parece que lo que yo he hecho desgraciadamente todavía está bajo el peso de esa categoría. No me sirvió que mis películas se llamaran *La Ciénaga*, *La mujer sin cabeza*, para escapar a esa categoría (párr. 22).

La cineasta salteña escapa a las convenciones y resulta imposible encasillar su producción. Esto sucede porque cada una de sus películas posee su propia especificidad y complejidad y quizá en esa búsqueda constante resida la singularidad de su trabajo. Algunos críticos han intentado etiquetar su obra dentro del “realismo mágico”. Lucrecia Martel niega rotundamente esta posibilidad:

rechazo esa etiqueta de que hay algo, una realidad, sobre la que luego viene aplicarse algún tipo de magia. Rechazo completamente esa idea. De hecho, creo que es fascista. Para mí la realidad es, por supuesto, una construcción en la que tenemos que creer, pero también podemos cambiar (Martel en Oubiña, 2007, p. 78).

Yagüe (2018) al referirse a los intelectuales herederos de una tradición señala que hay alejarse de los sellos de una tradición ya celebrada, pero, sin embargo, se requiere de coordenadas afectivas e intelectuales desde dónde pensarse. No hay pensamiento sin historia, lo que se construye es en base a una experiencia previa. El autor se pregunta cuál es el camino a seguir para dejar de reproducir, de imitar tonos, estilos, poses, fraseos, entre otros. Yagüe (2018) se responde: “hay que olvidar toda parafernalia generacional” (p. 86).

El cine es un constructor de sentido social muy poderoso, y por ello Martel viene a cambiar esas coordenadas a través de sus films. La estética marteliana propone transformaciones en las estructuras narrativas que la inscriben en el cine no-narrativo. Mientras que lo importante para el cine narrativo es la historia, la acción y la lógica narrativa; para el cine no-narrativo no hay una trama, ni lógica alguna. Lo que moviliza a este tipo de cine es la experimentación con sonidos, ritmos, formas e imágenes.

Tomemos por ejemplo la sinopsis de *La Ciénaga* que escribió Martel que “no intenta resumir ninguna historia, sino que pretende indicar un tono, deteniéndose en ciertos detalles y en el sentido simbólico que adquieren algunos nombres” (Oubiña, 2007, p. 15).

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. / Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. / En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no se trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y alrededores. // A 90 km está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. / La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes que el éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. / En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. / Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. // Tali es la prima de Mecha. / También tiene cuatro hijos y un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir un verano de demonio (Martel en Oubiña, 2007, p. 15).

El cine de autor es un espacio intermedio entre el narrativo y el no-narrativo. Es decir, en las películas de autor no es tan importante lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. En este punto cabe hacer una comparación entre dos cineastas que poseen esta impronta. El cineasta francés Godard, al igual que la salteña Martel, puede incomodar y dejar al margen a cualquier espectador. Ambos trabajan con una ruptura de sentido en sus poéticas. En el caso de los films de Godard la disrupción constante entre el sonido y la imagen exige al público mucha atención para no perderse en el camino. No hay núcleos de sentido homogéneos, todo lo contrario, Aidelman y De Lucas (2010) enuncian la hipótesis de Godard quién sostiene que es posible producir pensamiento “entre” las imágenes.

Para el cineasta francés no importa lo que el autor quiera decir o comunicar, el sentido se produce siempre en quien está mirando; esa es la tercera imagen. La fórmula sería la siguiente: $1 + 1 = 3$. Godard entiende que de la sumatoria de dos imágenes surge una tercera que es la que se forma en la mente del espectador.

De allí que los fragmentos no son productos de un proceso de ensamblaje, sino de montaje. Existe una pugna, un cruce, una gestación de sentido en el intersticio, en ese “entre”, pero repentinamente se corre el velo y aparece algo cargado de significado.

La narrativa de Martel privilegia el sonido sobre la imagen. Ella encuentra que la imagen tiene un nivel referencial indicial en el cine; por ejemplo, cuando vemos una silla en un film es esa silla y no otra. En cambio, el sonido (que para la narrativa marteliana incluye el silencio) ofrece una amplia posibilidad de recursos. La palabra hablada en el cine de Martel tiene muchas tonalidades: los murmullos, los susurros, los acentos del idioma, el mismo silencio. En una cultura tan visual, el sonido le permite agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas para representar lo que ella está buscando expresar.

La cineasta salteña sostiene que, en culturas como las nuestras, lo visual organiza la percepción y por ende nuestro sistema de creencias. Chion (2004) puso su atención en el estudio de la voz sin cuerpo y entiende, al igual que Martel, que uno de los mecanismos que se instalan alrededor de lo visual lleva a que se imponga un orden que jerarquiza lo visual sobre lo sonoro. El teórico del sonido creó una

categoría, *acusmase*, para dar cuenta de “aquello” que opera cuando se disocia la voz de su emisor material.

La directora de *La Ciénaga* considera que el sonido es una puerta de entrada para hacernos dudar, repreguntar y/o cuestionar aquello que creemos; a partir de esta idea surge una serie de interrogantes: ¿cómo se construyen sentidos a través del silencio, los acentos, las pronunciaciones y los planos sonoros?, ¿con qué herramientas podemos analizar este tipo de cuestiones?, ¿se puede hablar de representaciones sonoras en el cine?

Dice Martel:

Desde ese punto de vista el sonido me permite en una cultura tan visual, con la educación tan visual, encontrar otras formas para agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas que siento que nos rodean todo el tiempo. Estamos más pendientes de unos esquemas narrativos que son buenos, con los que se han hecho grandes películas, pero que quizá no nos sirven para representar lo que queremos. (...)

A mí me parece que el sonido, y en particular la palabra, es el primer elemento de la dimensión sonora de una película. El sonido que emite una persona es un sonido que refleja muchas cosas; refleja barrios, paisajes y muchas cosas sumamente complejas, entonces trato de no perderme eso, en la medida que sea posible, de que esté presente en mis películas. Por ejemplo, cómo hablan los viejos o los niños. Esa variedad tiene mucha información acerca de nuestro mundo (...) y para mí de Argentina del norte (En correspondencias, 2018, párr. 7).

A través de los silencios, la cineasta le propone al espectador crear sus propias imágenes, así como también lo hace mediante una marca particular en su forma de narrar: la utilización de los distintos planos de sonido. El susurro abre espacio a lo no decible, a esas cuestiones que se ubican a distancia porque constituyen aquello que no se nombra, pero que está allí.

Escribe Barthes:

El susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de la música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se desnaturalizaría, incluso, hasta formar un intenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un solo signo (naturalizando esa capa de goce puro), pero también —y ahí está lo difícil— sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, colocado a lo lejos, como un espejismo, convirtiéndose en un ejercicio vocal en un doble paisaje, provisto de un “fondo”; pero en lugar de ser la música de los fonemas, el “fondo de nuestros mensajes (como ocurre en nuestra Poesía) el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer (Barthes en Simón, 2012, pp. 100-101).

Mirar con los oídos: la contramirada en el cine de Martel

La Ciénaga —como toda la obra de Martel— explora una práctica de elipsis y el fuera de campo (Oubiña, 2014). La cineasta salteña elabora una estética de espesor de capas de traslucidas, proponiéndole al espectador un estado de incertidumbre constante y forzándolo a comprometerse y participar activamente en la construcción del sentido. Renueva y actualiza ese “efecto de distanciamiento” brechtiano por el cual los espectadores son invitados a significar críticamente lo que sucede en el film. Someterse al “efecto de distanciamiento” es una entrega por parte del espectador a experimentar las contradicciones, los vacíos y las incomodidades a los que ese silencio del plano da lugar.

Martel se sirve de técnicas cinematográficas en las que asume riesgos tales como la disociación entre la banda sonora y la imagen y la utilización de los murmullos, los secretos, los chirridos y demás sonidos. De este modo, busca bajar la guardia del espectador, desorientarlo.

Señala Arancibia (2015):

Este juego de ambigüedades recorre los diferentes niveles de la película cuestionando los valores instaurados y, con la misma estrategia narrativa, va generando un espacio de inquietud permanente interpelando las creencias instauradas. Las relaciones que se establecen entre los personajes dan cuenta de este territorio simbólico contaminado en las que las representaciones impuestas no logran disciplinar a los cuerpos concretos y generan una difracción notable entre el decir y el hacer (p. 75).

El cortometraje *Rey Muerto* (Martel, 1995) marca un hito que tendrá su continuidad en *La Ciénaga* (Martel, 2001) donde la cineasta irrumpe con un tipo de narrativa que hace surgir en algún lugar de los márgenes, lo no decible, lo no mostrable.

David Oubiña, en una entrevista realizada por Varea (2008), respondía sobre su mirada acerca del film *La Ciénaga*:

Todas las películas cuentan una historia, *La Ciénaga* también... Sólo que no la cuenta a la manera de Aristarain, del cine clásico norteamericano, donde hay una línea principal muy definida y líneas secundarias. Acá si hay una trama es porque hay una especie de red... (párr. 13).

Los personajes están como a merced de las fuerzas naturales y sobrenaturales. (...) Eligen desentenderse en esa especie de anestesiamiento en el que viven. Están esperando todo el tiempo que venga algo desde afuera a condenarlos o salvarlos (párr. 7).

La estructura narrativa que propone Martel en sus films no tiene un principio, nudo y desenlace, es decir, no es posible encontrar un conflicto central sobre el cual se direcciona la historia de *La Ciénaga*. Oubiña (2007) se cuestiona al respecto sobre cuál es el camino que emplea la cineasta salteña para acrecentar la tensión dramática sin activar el pulso narrativo.

Dice Oubiña:

Martel se traslada como un camalote por el delta de un río. Es metódica pero esquiva. Un grupo amplio de personajes se involucra en pequeños conflictos que, en lugar de articularse como ejes de una historia definida, bosquejan relatos asordados que apenas insinúan y que sólo alcanzan una baja intensidad narrativa: la ruinosa pareja de Mecha y su marido, la impotencia de Tali ante Rafael, los sufridos sentimientos que Momi abriga hacia la mucama, el recuerdo de un antiguo romance entre Gregorio y Mercedes, la contenida excitación que despierta la llegada de José. Son conatos de conflicto que el relato parece no advertir o que elige pasar por alto. No circula a través de ellos sino opera sobre ellos sobre una estructura de asociaciones leves y de series rizomáticas, apoyándose en desaparejas líneas de continuidad que llevan de una situación a otra (p. 24).

Se trata de un mosaico de microrrelatos rizomáticos sobre la vida cotidiana de estas familias. Está compuesto de escenas que operan como fragmentos que al mismo tiempo integran un conjunto mayor sin estar regidas por la rutina que construye la “tradicón”, el “folklore” local. Estas cápsulas transforman, con sus imágenes y sus sonidos, el ambiente de representaciones salteñas. Dice Martel (en Link, 2021):

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia (párr. 12).

Martel efectivamente lo logra porque narra desde una perspectiva deconstructivista el mundo que ella conoce; relata un entorno marcado por una contra-mirada al conjunto de imágenes, sonidos e ideas que operan, desmontando los enfoques que fortalecen el núcleo solidificado de las representaciones de la salteñidad. Al decir de Taubin (2001): “Martel construye su narrativa a partir de incidentes cotidianos, innumerables idas y vueltas, y una cacofonía de voces que compiten por la atención” (párr.1).

En este punto Martel ubica al espectador en una encrucijada, en cuanto a escoger un punto de vista que es clave para poder ingresar a una historia. Y en esta ficción, la instancia enunciativa está por sobre lo que puede conocer el espectador. Deja a su público en los bordes, con retazos de historia que no se pueden integrar fácilmente. Tampoco pareciera que los personajes tienen ese conocimiento; como indica Arancibia (2015), es un estilo fluctuante; sin tener una visión omnisciente de la historia, el espectador es el que tiene que terminar de construir el sentido. Algo de lo que señala Deleuze (1987) sobre el espacio sirve para pensar este film:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza

en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación (pp. 160-161).

Nada se puede comprender claramente, ni justificarse, ni explicarse. Todo se mueve en una arena de incertidumbre; para tal fin la cineasta utiliza las focalizaciones. Plantea una focalización/ocularización externa³, manteniendo al espectador en una “abstinencia de información”. Acerca de la metodología de análisis narratológico de Gérard Genette de 1972, Cuevas (2001) dice: “este autor propone sustituir términos hasta entonces habituales como “punto de vista” o “perspectiva” por “focalización” (...) Frente a la clásica cuestión de “quién habla”, atribuible al narrador, hay que preguntar también “quién ve”” (pp. 124-125). Desde esta perspectiva, el término *focalización* no estaría asociado a la percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado.

También en el desdoblamiento de los nombres de Mecha y Mercedes se genera un desconcierto en el espectador. Según Barthes (en Simón, 2012) el “Nombre propio” (p. 117) dispone de tres propiedades: la de esencialización, la de citación y la del poder de exploración. Esta última propiedad del “Nombre propio”, el poder de exploración, se “desdobla”, como sucede en una reminiscencia. Esta misma dinámica de desdoblamiento de los nombres propios se da en los personajes de Mecha y Mercedes en *La Ciénaga*. En ese juego de espejos se ponen en tensión ambigüedades tales como haber sido en otros tiempos amigas muy cercanas, antes de que Mecha sea la “otra” (amante de Gregorio); esto provoca, en el juego de citaciones de los nombres, una confusión no solamente entre estos, sino de las funciones y los recuerdos en las exploraciones de estas.

Los artificios del cine y del montaje le permiten a la cineasta crear un mega-narrador a través de un juego constante entre las posiciones de la cámara, encuadres cerrados, alternancias, superposiciones, etc. Mantiene al espectador en una búsqueda constante en la que intenta unir los cuadros de un mosaico cuyos tamaños, diseños y bordes no coinciden.

Señala Arancibia (2015):

La distancia entre lo que se dice y se hace, señalado en el film en todos los niveles analíticos, reproduce a nivel semántico otro nuevo intersticio donde la cámara de Martel se posiciona para visibilizar las contradicciones más profundas de la sociedad provinciana. La mirada deconstructiva señala, además, el lugar donde ya se está gestando una regulación más abierta a la diversidad sexual que se legislará unos años después, si bien sostenida desde leyes y políticas provenientes del estado nacional. (p. 80).

Cabe remarcar, en este punto, que el análisis narratológico restringía mis posibilidades de aportar una perspectiva diferente o novedosa de una obra tan

3 Jost (1995) utiliza la categoría focalización para hacer referencia al “foco cognitivo adoptado por el relato” (p. 148), asociado a los niveles de conocimiento de narrador y personaje. Cabe señalar en este punto, aunque el autor no lo enuncie expresamente en su texto, que la ocularización y la auricularización están comprendidas en el foco cognitivo del relato, en tanto son canales de información, a pesar de acoplarse, de manera diferencial, a los dispositivos narrativos a través de la actividad sensorial de los personajes.

trabajada como la de Martel. De allí que, durante el proceso de investigación, me vi forzada a realizar “ajustes” en el marco teórico-metodológico. Si bien la focalización y la ocularización tienen que ver con la relación entre lo que la instancia enunciativa sabe/ve y lo que el espectador sabe/ve, como ya lo señalé en párrafos anteriores, vinculo la obra de la cineasta salteña con la del francés Godard. Ambos buscan, en ese espacio intermedio entre lo narrativo y lo no-narrativo, generar disrupciones entre el sonido y la imagen para producir sentido en el que está mirando, es decir, en el espectador.

A partir de mi doble adscripción, como investigadora y realizadora audiovisual, busqué construir una herramienta metodológica, principalmente a partir de las entrevistas (propias y ajenas) a Martel, para ingresar sus “mapas” y renovar mi mirada sobre la suya. Una mirada que, a mi entender, hace temblar las representaciones consolidadas produciendo nuevos sentidos sinestésicos, donde la categoría de *focalización* no es lo suficientemente operativa para analizar la obra de Martel.

Martel hace referencia a una operación a la que define como un proceso y, por otra parte, ubica la percepción en un afuera del cuerpo del otro. La directora salteña señala:

A mí no me interesa en absoluto contar historias. Pero sí me interesa percibir un proceso. Cuando uno ve una película no está dos horas frente a una historia: está frente a un proceso complejo en donde otro pretende revelarte su percepción del afuera. Y te pone en su cuerpo (Martel en Oubiña, 2007, p. 69).

Toda relación dialógica conlleva matrices socioculturales y mediaciones que emergen a través de los vínculos que se generan con los espectadores. De allí que es importante explicitar el lugar desde donde se construye este intercambio además de señalar las distancias y cercanías entre las subjetividades que intervienen.

La posibilidad de una construcción dialógica donde la diversidad, las transformaciones y la incertidumbre se hagan presentes implica situar “ese proceso complejo” del que habla Martel; me refiero a que hablar de lo que se sabe por pertenencia o por cercanía requiere de operaciones y técnicas que habilitan generar una relación con los propios o los otros.

En el caso de Martel, propuse pensar su film desde la *implosión/abducción*. Las *implosiones* de Martel se producen en el interior del propio sujeto. En cuanto a la *abducción*, se trata de un movimiento que opera como un “separador” en la mirada que produce el hiato donde el sujeto puede relacionarse con los “otros”. En los films de la cineasta salteña, la *abducción* está vinculada directamente con los desplazamientos de sentido. Martel busca de forma permanente ejercicios de *abducción* al correrse de las miradas instaladas y modificar a través de ese movimiento las representaciones consolidadas.

Podemos observar estos mecanismos de *abducción* en sus películas a través de la ruptura en la relación entre imagen y sonido. Esto lleva a que desviemos nuestra atención del núcleo “significativo” y que, frente a la imposibilidad de acceder, se produzcan en nosotros nuevos signos.

Martel dice:

La clase media blanca de todo el mundo está educada de una manera muy homogénea, y esa educación coincide con la prevalencia de lo visual, así que un camino que vi eficaz para sacudir mi propia estupidez de clase media blanca era el sonido. La estupidez es una cosa que se construye tan delicadamente que es difícil sacársela de encima (Martel en *Lucrecia Martel, contra el feminismo de los superhéroes*, 2019, párr. 13).

Como lo he analizado a lo largo de este trabajo, el sonido es clave en la narrativa de la directora salteña. Su estética no se nutre solamente de imágenes para construir representaciones, sino que el sonido es uno de sus principales recursos para producir, o más bien, (re)construir sentidos.

Sin embargo, fue recién cuando participé de un conversatorio entre Lucrecia Martel y el psicoanalista Jorge Assef, cuyo tema fue *Imágenes, época, subjetividades. Una conversación entre el cine y el psicoanálisis*, que pude comprender que Martel había emprendido nuevas búsquedas sobre el uso del sonido. En esa oportunidad, diciembre de 2018, ella contó que estaba investigando nuevas tecnologías que le permitirían experimentar con objetos sonoros. Comentó que en algunos lugares del mundo ya se estaba trabajando de esa manera, lo que permitía al espectador percibir a través del objeto sonoro: por ejemplo, un avión que un espectador está viendo en la pantalla atraviesa la sala de cine pasando a centímetros de su butaca.

El trabajo con este tipo de objetos sonoros permite generar ese desplazamiento, esa abducción que rompe la relación signifiante/significado a través del sonido produciendo nuevos sentidos. Intuyo que de allí surgió la motivación de Martel en 2019 para dirigir *Cornucopia*, el espectáculo musical de Björk.

Este nuevo desafío de Martel (la idea de crear objetos sonoros para generar desplazamientos de sentido) abre nuevas líneas de investigación sobre su cine (que exceden el alcance de este artículo) que podrían dar origen a la expansión y profundización de la categoría de análisis *representaciones sonoras*.

A partir de esta contra mirada de Martel se abre la posibilidad de un nuevo modo de mirar: “mirar con los oídos”; de allí que propongo pensar las representaciones sonoras como otro modo de ingresar a la narrativa marteliana.

Las representaciones sonoras operan como mecanismos perceptivos sinestésicos en la audiencia, en tanto traducen ese cruce perceptivo entre los diferentes sentidos; en ese ahí y ahora, desencadenan una serie de sensaciones sobre el mundo representado desde su devenir, desde su sobrevenir en ese espacio/tiempo. Las representaciones sonoras evocan el deseo de un nuevo lugar, de un desplazamiento, de un corrimiento apto para sacudir, efímeramente, las certezas identitarias y prefigurar un yo-otro.

Esta acción de desvanecimiento es suficiente como para producir una crisis que posibilite la apertura de un proceso de deconstrucción de valores e ideologías. El deseo en las representaciones sonoras es una invitación a percibir sinestésicamente otras galerías, otros corredores, creando nuevos modos de habitar, de pensar.

A modo de cierre

En lo que sigue, me propongo realizar algunas reflexiones finales sobre las estrategias narrativas subversivas de Martel que habilitan la transformación de las políticas de conocimiento y de percepción para comprender que existen “otras realidades”. El análisis narratológico inicial —focalización y ocularización— me permitió dilucidar la relación entre lo que la instancia enunciativa sabe/ve y lo que el espectador sabe/ve, pero como lo enuncié previamente, decidí luego desplazar mi foco de esa relación entre “la instancia enunciativa” y “espectador” a las operaciones que Martel propone para producir sentido en quien está mirando.

A lo largo de este artículo he tratado de pensar, desde Martel, al sonido como una clave de ingreso para generar desplazamientos de sentido y desde allí cuestionarme ¿cómo se construyen sentidos a través del silencio, los acentos, las pronunciaciones y los planos sonoros?, ¿con qué herramientas podemos analizar este tipo de cuestiones?, ¿se puede hablar de representaciones sonoras en el cine?

Las potencialidades del sonido le permiten a la cineasta desnaturalizar, hacer corrimientos de sentido, a través de operaciones (implosión/abducción) en sus relatos fílmicos; en ellos se construyen modos de mirar que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras. Esta política de la mirada de la cineasta propone otros modos de conocer y de percibir.

Finalmente, propongo la categoría *representaciones sonoras*, a través de la cual la cineasta salteña plantea una percepción sinestésica a su audiencia. Este mecanismo libera sensaciones sobre el mundo que rodea al espectador en ese ahí y ahora, creando un intersticio efímero apto para generar una crisis, fundamental para la deconstrucción de valores e ideologías.

Bibliografía

- Aidelman, N. y De Lucas, G. (Comps.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Altman, R. (1992). Introduction: Four and Half Film Fallacies. En R. Altman (Ed.), *Sound Theory Practice* (pp. 5-45). New York: Routledge.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de la Plata]. La Plata, Argentina.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*, 11, pp. 123-136.
- Correspondencias (2018). Laberinto en el oído. Entrevista a Lucrecia Martel. *Sonorama*, 5. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <http://correspondenciascine.com/2018/05/laberinto-en-el-oido-entrevista-a-lucrecia-martel/>.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Echenique, A. (2020). *La "salteñidad" puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001- 2013)* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/18108>.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Madrid: Paidós.
- Koch, T. (2019). La presidenta del jurado de Venecia: "No iré a la proyección de gala de Polanski". *El País*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de https://elpais.com/cultura/2019/08/28/actualidad/1566992342_141514.html.
- Martel, L. (2013). Taller sobre sonido y narrativa. *Ficção Viva II*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba. Recuperado de <http://www.ficcaoviva.com/files/texto-martel.pdf>.
- Lucrecia Martel, *contra el feminismo de los superhéroes* (2019, 8 de junio). *Clarín*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de www.clarin.com/espectaculos/cine/lucrecia-martel-feminismo-superheroes_o_CiPqmYSbq.html

- Link D. (2001) Tres Mujeres. *Página 12*, suplemento Radar. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>.
- Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- Oubiña, D. (2014). Un realismo negligente. El cine de Lucrecia Martel. En P. Bettendorff y A. Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (pp. 69-83). Buenos Aires: Librería.
- Sánchez Villareal, F. (2018). Mis películas también están en el terreno de lo inútil: Lucrecia Martel. *Vice*, (8). Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.vice.com/es/article/43bv4n/mis-peliculas-tambien-estan-en-el-terreno-de-lo-inutil-lucrecia-martel>
- Sedeño, A. M. (2011). *Contra el concepto de autoría fílmica: cine opensource, cine colaborativo, cine sin autor*. En Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna. La Laguna, España.
- Simón, G. (Dir.) (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunicarte.
- Taubin, A. (2001, 2 de octubre). Temples of the Familiar. *The Village Voice*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.villagevoice.com/2001/10/02/temples-of-the-familiar/>
- Varea, F. (2008). *David Oubiña: El cine de Martel demuestra que lo siniestro está en lo cotidiano*. Espacio Cine. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://espaciocine.wordpress.com/2008/12/05/david-oubina/>.
- Yagüe, P. (2018). *Engendros*. Buenos Aires: Hecho atómico ediciones.
- Yemayel, M. (2018, 3 de junio). *El ojo extraterrestre*. En Gatopardo. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://gatopardo.com/reportajes/entrevista-lucrecia-martel/>

Filmografía

- Martel L. (Dir.). (1995). *Rey Muerto* [cortometraje]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Martel L. (Dir.). (2001). *La Ciénaga*. [Largometraje]. Argentina: Wanda Visión S.A., Películas 4k, Code Red, Cuatro Cabezas, TS Producciones.

Ana Inés Echenique

Doctora en Comunicación Social, Magister en Antropología Social, Licenciada en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de TV y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, UNSa. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad.

Contacto: anaeche66@yahoo.com.ar

Cómo citar este artículo:

Echenique, A. I. (2021). La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35791>.



Instituições e políticas públicas para o cinema no Brasil: a ameaça de fraturas e rompimentos

Institutions and cinema public policies in Brazil: the threat of fractures and ruptures

Eduardo Dias Fonseca

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, Brasil

eduardo.fonseca@unila.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0002-6430-7402>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/8pt3u84ch>

Resumo

Este artigo visa abordar de forma sintética um panorama de criação e dissolução de algumas instituições para o fomento e a regulação do cinema no âmbito federal brasileiro. Tangenciando os pressupostos analíticos do institucionalismo histórico, usamos uma metodologia exploratória dentro de um recorte da literatura existente que aborda as políticas públicas para o cinema. Ao debater as possíveis diferenças entre políticas de governo e políticas de estado, observamos as fraturas e rupturas das instituições e uma tendência incrementalista nos últimos vinte anos, sendo mais acentuada na atuação da ANCINE (Agência Nacional de Cinema).

Palabras Claves

Instituições, cinema brasileiro, fomento, políticas públicas, economia da cultura.

Recibido: 14/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 21/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

Institutions,
Brazilian cinema,
promotion, public
policies, cultural
economy.

This article aims to analyze the promotion and regulation of cinema in the Brazilian federal scope from a historical overview when confronting the creation and dissolution of some institutions. Tangled the analytical assumptions of historical institutionalism, we use an exploratory methodology within an excerpt from the existing literature that addresses public policies for cinema. When debating the possible differences between government policies and state policies, we observe the fractures and ruptures of institutions and an incrementalist tendency in the last twenty years, being more accentuated in ANCINE (*Agência Nacional de Cinema*) years.

Introdução¹

Após a eleição do Presidente Jair Bolsonaro em 2018 estamos testemunhando a fragmentação e, de certo modo, uma paralisia dos processos de fomento ao cinema e audiovisual no Brasil no âmbito federal. A partir do Acórdão No. 721/2019 do Tribunal de Contas da União (TCU)², que preconiza a necessidade do órgão fomentador e regulador federal ANCINE (Agência Nacional de Cinema) estabelecer estratégias amplas para a total averiguação das prestações de contas dos projetos aprovados pela mesma, visualizamos o congelamento das ações de fomento vinculadas ao cinema e audiovisual no âmbito federativo. Apesar de respostas já terem sido dadas pela agência e o debate ter tomado ares de solucionado, este processo com todos os seus detalhamentos políticos e seus calorosos debates nos suscita uma conhecida discussão no campo audiovisual brasileiro: a necessidade da presença do Estado no estímulo, fomento e regulação do fazer cinematográfico em território brasileiro.

A partir da presença da discussão do fomento e regulação do cinema e audiovisual no território nacional em tempos de abruptas tentativas de desestabilização das políticas implementadas nos últimos 20 anos é que nasce o interesse deste artigo. Podemos partir das seguintes perguntas para nortear o nosso percurso: qual é o papel e como podemos observar a constituição e dissolução das instituições de fomento no Brasil? Como as políticas implementadas para fomento do cinema e audiovisual são apresentadas: com características cumulativas (modelo incremental), ou são criadas e dissolvidas de acordo com as políticas de governo? Como podemos visualizar os parâmetros adotados dentro do binômio políticas de governo/políticas de Estado? Para tanto, abordaremos um recorrido histórico de algumas das instituições para fomento do cinema objetivando destacar a atuação das mesmas no fomento do cinema. Já no que tange o modelo incremental seguiremos a definição de Secchi (2005) que afirma ser um modelo interpretativo sobre a tomada de decisões que considera aquelas presentes, dependentes das que foram tomadas no passado, e que os limites impostos por instituições formais e informais são barreiras à tomada de decisão livre por parte do *policymaker*. Nesse modelo, problemas e soluções são definidos, revisados e redefinidos, simultaneamente e em vários momentos, e a decisão depende de um processo de construção de consensos e ajustes mútuos de interesses. Segundo este modelo, grandes saltos ou rupturas de política pública são raridade.

Partimos da existência de uma literatura no campo do cinema e audiovisual, que ao longo dos tempos tematizou a relação entre cinema e Estado, tais como Ramos (1983), Johnson (1987), Sá Neto (2004), Gatti (2005), Amancio (2007), Simis (2008), Marson (2009), Meleiro (2010), Bahia (2012), Ikeda (2015) entre outros, para podermos costurar a trajetória das instituições e as relações armadas

1 Este trabalho apresenta um pequeno recorte da tese de doutorado defendida pelo autor na UFMG/ Brasil sob o título “A construção da narração do nacional no cinema brasileiro e argentino (1995-2002)”.

2 Para maiores informações sobre o Acórdão, assim como sua leitura na íntegra acesse: <https://portal.tcu.gov.br/imprensa/noticias/tcu-detecta-irregularidades-na-prestacao-de-contas-de-producoes-patrocinadas-pela-ancine.htm>. Acesso em 16 de maio de 2021.

entre as mesmas e o fomento ao cinema no Brasil. Vale apontar que quando nos referimos ao cinema estamos também nos referindo ao audiovisual como um todo, ainda que as ações vinculadas ao audiovisual (televisão e outros meios) sejam bem mais presentes em tempos mais contemporâneos.

Para que possamos visualizar alguns elementos da conformação das instituições de caráter federal no Brasil, assumimos a importância de analisar a possível existência de uma trajetória dependente (*Path dependance*) para a análise de políticas públicas nos termos postos por cientistas políticos e pesquisadores do institucionalismo como, por exemplo, Pierson e Skocpol (2008) e Thelen (1999). Para tanto, iremos fazer um breve percurso pela criação e dissolução de algumas instituições no âmbito federal, bem como verificar as premissas de suas funcionalidades. Assim, a metodologia adotada é a exploratória com base em bibliografia que tangencia os temas, associada a formas de análise de políticas públicas vinculadas ao institucionalismo. Será um percurso no qual daremos os passos dos vetores na literatura já existente da negociação dos atores e agentes do campo cinematográfico e de algumas das dinâmicas de criação, manutenção e dissolução das instituições para que possamos visualizar se há um caminho para a construção de um processo incrementalista no Brasil.

Cultura nacional e educação: políticas de governo e inconstâncias nas instituições no Brasil

Há um considerável debate no campo cinematográfico brasileiro sobre as metodologias do processo historiográfico. Desde os trabalhos de Viany (1959), Gomes (1980), Bernardet (2004, 2009), Rocha (1963), Sá Neto (2004), Diegues e Silva (1988), Ramos e Schvarzman (2018) entre outros, vemos esse intenso debate sobre as diferentes fases de realização cinematográfica no Brasil, seja pelo caráter estético, seja pelo caráter de uma economia do audiovisual. Apesar de contestado por alguns atores do campo, muito ficou canonizado o uso do termo “ciclos” para se referir a uma série de aspectos sincrônicos (estéticos, políticos, econômicos, de recepção, etc.) de uma forma de periodização da historiografia do cinema Brasileiro.

Os “ciclos” e a trajetória da relação do campo cinematográfico com o Estado são o objeto central de trabalhos como Ramos (1983), Johnson (1987), Simis (2008), Marson (2009), Bahia (2012), Coutinho e Santos (2012) e Ikeda (2015), com diferentes enfoques de pesquisa, mas tendo a relação do modo de produção mediado pelo Estado, como parte do centro do discurso. Nessa literatura, podemos identificar o surgimento de diferentes instituições para o fomento e a regulação cinematográfica no Brasil e as relações com alguns dos atores nas arenas políticas para a criação de políticas de governo e políticas públicas para o cinema. Pela análise da literatura, podemos concluir que a relação está mediada, desde seu início, pela união do discurso da formação educacional e simbólica da identidade nacional e o uso político das tecnologias audiovisuais (seja no âmbito discursivo ou da economia gerada), conforme atestaremos ao discorrermos sobre o INCE — Instituto nacional de cinema educativo—, o INC — Instituto nacional de cinema—, a EMBRAFILME — Empresa Brasileira de cinema, a SAV — Secretaria do Audiovisual— e ANCINE — Agência Nacional de Cinema—.

INCE — Instituto Nacional de Cinema Educativo —

A relação do Estado com o cinema no Brasil, no plano das políticas públicas, se inicia nos anos de 1930 e é possível identificarmos uma tônica que vai seguir permeando o discurso dos atores nas arenas políticas e sociais ao longo do tempo: o aspecto cultural da construção e manutenção da identidade nacional. Esse aspecto encontra apoiadores e opositores, no âmbito político/estético, ao logo das criações e transformações das instituições, sendo incluído e excluído da agenda política/estética, nos diferentes contextos.

O presidente Getúlio Vargas (1930 - 1945) sinalizou o caminho já no Decreto 21.240/32. O decreto buscava nacionalizar o serviço de censura dos filmes e criava a taxa cinematográfica para a educação popular. Simis (2008) ressalta que o ponto em comum entre os diversos atores do campo cinematográfico naquele então, e que encontra a entrada para o campo político, é o poder educacional do cinema. Com altos índices de analfabetismo e com um projeto desenvolvimentista em marcha, o então presidente Vargas, assim como os diversos atores, produtores, exibidores e realizadores cinematográficos, e a influente publicação congregadora de vários atores da área cinematográfica, a Revista Cinearte³, assumem que o papel educacional do cinema era enorme. O discurso adquiria, assim, um caráter universalista e ligado a uma importante proposta de política educacional nacional. O início dos debates no âmbito do Estado estava posto: a criação de um órgão para a gestão de uma produção voltada para a educação. O INCE — Instituto Nacional de Cinema Educativo — nasceu com um lastro interessante nas possibilidades políticas. A taxa criada no Decreto 21.240/32 ia ao encontro com o início da consolidação do sistema de estúdios estadunidense, favorecendo a circulação dos filmes no Brasil, porém, com uma taxa específica para fomentar os filmes educativos produzidos nacionalmente. Esta taxação foi a fonte de recursos para o fomento de filmes feitos pelo INCE. O presidente Getúlio Vargas encontrou, no ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), um grande aliado no governo para o desenvolvimento do Instituto (Simis, 2008). O antropólogo e professor Roquette-Pinto (1884-1954) também abraçou a ideia que tinha o intuito da utilização do cinema como ferramenta de educação popular. Apenas como curiosidade, podemos atestar a profícua relação com a construção educacional, pela presença do cineasta Humberto Mauro. Ele foi um dos diretores dos mais de 400 filmes educacionais realizados pelo INCE, entre 1936 e 1966 (Galvão, 2004).

Encontramos um primeiro formato do fomento direto a filmes curtas-metragens específicos, com finalidade própria. Este modelo aportou um declínio das taxas alfandegárias, o que barateou a importação dos filmes estrangeiros, com a prévia exibição de um filme educativo antes de cada fita. Um primeiro modelo de produção e circulação muito incipiente para a criação de uma indústria do cinema (mediada pelo Estado), como atesta Johnson (1987).

3 Revista publicada entre 1926 e 1942 que parte de suas edições podem ser acessadas na Hemeroteca Digital Brasileira através da página: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso 10 de junho de 2021.

Outra característica importante que se encontra na literatura mencionada, principalmente em Simis (2008), Ramos (1983) e Johnson (1987), é o discurso nacionalista e de forte apelo propagandístico. Em 1939, é criado o DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda— que vai realizar a série Cinejornal Brasileiro, criando a narrativa oficialista sobre as glórias e conquistas nacionais. A criação do DIP integra o processo do Estado Novo. O DIP se torna um importante instrumento de censura e produção de imagens em movimento que reforçam o discurso nacional e popular “varguista”.

Neste período inicial, podemos analisar que a criação e manutenção dessas instituições foram por um caráter duplo: o de intenção universalista de uma política educacional (e de manutenção da identidade nacional) — pensando que a produção e circulação dos curtas-metragens teriam um ótimo resultado no estímulo ao processo de educação da população— e o de intenção de instrumento de propaganda de um governo. Ambas as intenções se sustentam em bases de discursos nacionalistas e de formação identitária que identificamos como o discurso dominante no interior do conceito de Cinema Nacional.

Esse panorama de fomento direto não incluía produtores como Carmen Santos e seu marido, o industrial Antônio Seabra, donos da Brasil Vita Filmes, nem tampouco a Cinédia, de propriedade de Ademar Gonzaga. Dois exemplos de tentativa de industrialização da realização cinematográfica que vai inaugurar um ciclo permanente de apogeu e declínio. Atraídos pela formação de um “mercado cinematográfico”, que evidentemente privilegiava obras estrangeiras pelo Decreto 21.240/32, esses atores do campo produziram filmes para os cinemas dependendo da sustentabilidade do mercado. Foram casos de sucesso comercial limitado, devido à concorrência dos filmes estrangeiros e da preferência dos exibidores e do público por eles. Esses processos constantes de tentativas de industrialização são o foco do trabalho de Sá Neto (2004), que atesta o constante pensamento industrial por parte dos atores do campo cinematográfico no Cinema Brasileiro. Juntamente com a ideia de construção e manutenção da identidade nacional, esse é um discurso recorrente no campo cinematográfico brasileiro.

O INCE teve a sua trajetória finalizada em 1966, findando, assim, os trinta anos de atuação na promoção do cinema como ferramenta para a educação e a identidade nacional.

INC — Instituto Nacional do Cinema— e EMBRAFILME

Com a queda de Vargas, o DIP foi extinto e criado o DNI (Departamento Nacional de Informações), pelo Decreto 7.582, de 25 de maio de 1945, que funcionou como acreditação de idade de acesso ao público dos filmes e promoção da comunicação nacional. No mesmo ano, foi eleito deputado federal um importante ator para a criação do projeto do CNC (Conselho Nacional de Cinema), o escritor Jorge Amado: ele propôs a criação desse órgão que visava valorizar a produção de filmes brasileiros com a mesma ideia de preservação e manutenção da identidade

nacional. De acordo com Simis (2008), na tramitação do projeto na Câmara dos Deputados, o CNC deixava de ser uma autarquia para depender do orçamento do Estado. Críticos do processo de centralização do governo Vargas tinham por objetivo proteger o cinema nacional perante a crescente importação de filmes estrangeiros. Este projeto tramitou durante 6 anos e, em 1951, com o retorno de Getúlio Vargas ao poder, Alberto Cavalcanti, cineasta e produtor, foi convidado para idealizar o que seria o INC (Instituto Nacional do Cinema). A discussão do INC durou até 1966, quando foi promulgado o Decreto-lei 43, de 18 de novembro de 1966.

Vale ressaltar que outras empreitadas de tentativa industriais, que não dependiam diretamente nem totalmente de ações de fomento estatal, se deram nesse período. A Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que funcionou de 1949 a 1954, estiveram ativas e promovendo sucessos populares. As paródias e as chanchadas foram o ponto alto dessas produtoras que reforçavam a ideia de um cinema popular, recheado de números musicais (usando principalmente o samba como ritmo predominante).

Por outro lado, voltando a tematizar os atores, que são importantes para a criação, manutenção e dissolução das instituições, devemos mencionar um espaço criado que foi fundamental para a conformação de políticas públicas, os Congressos Brasileiros de Cinema (CBC). Vários cineastas, produtores e artistas integraram os congressos que objetivavam o debate do cinema nacional e sua promoção. Vale ressaltar uma característica para que possamos pensar o porquê esses congressos se tornaram um importante ator na arena das políticas para cinema. Muitos dos que mantinham negócios no cinema eram industriais e comerciantes de sucesso que viam essa arte como um símbolo de modernização no país e possibilidade de lucros. Apenas para mencionar alguns, podemos nos referir ao poderoso grupo Severiano Ribeiro, criado por Luiz Severiano Ribeiro, e ao industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, um dos sócios fundadores da Vera Cruz. Não que eles foram atores primordiais no Congresso Brasileiro de Cinema, de 1952 e de 1953, mas certamente foram importantes atores para pensar o processo do cinema (produção, circulação e exibição) e o poder econômico e político que estavam relacionados a ele.

O primeiro Congresso Brasileiro de Cinema foi realizado em 1952 e marcou importante aporte para a discussão do INC. O segundo Congresso se deu no ano de 1953 e teve muito bem delineadas as propostas que depois iriam ser parte do INC, deflagrando claramente a importância dos congressos com atores na arena para a conformação das políticas públicas (Ramos, 1983).

Os membros do Congresso eram diretores, produtores e atores de renome internacional, com grande projeção midiática, o que fortalecia as bases para a criação de uma agenda política através da mídia. A identificação da manutenção da cultura nacional e da identidade nacional, via cinema, foi um dos fortes apelos encontrados nos congressos.

A década de 1950-1960, com toda a discussão dos diferentes atores para a criação do INC, está bem relatada por Simis (2008), no capítulo “Política cinematográfica em ritmo de desenvolvimentista” (p. 223-246). Concluiu-se, com o trabalho da pesquisadora, que o período de maturação das discussões sobre o INC correspondeu à conformação dos Congressos Brasileiros de Cinema, que

reuniram os atores mencionados acima para pressionar a criação de políticas de Estado para o Cinema, diferente dos processos anteriores nos quais as políticas estavam relacionadas mais com aspectos de políticas de governo. Esse período de maturação também correspondeu à conformação e consolidação de um *star system* brasileiro que contribuiu enormemente para a visibilidade na questão pública relacionada ao cinema. Se pensarmos que o cinema (e a comunicação audiovisual em geral) tem o potencial de conformação de imaginários (Martín-Barbero, 2015) e que uma das entradas na agenda política dos governos, após 1930, era justamente a possibilidade de geração de custos políticos que beneficiariam a imagem dos governos, esse período de maturação atestava a consolidação e força dos atores da área cinematográfica como importante engrenagem para a arena política. Está nesse momento o início da força no campo político dos agentes da área do cinema. O que podemos atestar é que a relação entre as instituições e os atores/agentes do campo do cinema, vistos como parte da trajetória de dependência para criação e manutenção de políticas públicas, colaborava para que eles estivessem sempre pensando no eixo da manutenção da cultura e identidade nacional.

Passadas todas as discussões e contextos diversos voltados para os aspectos políticos e econômicos, chega-se à criação do INC (1966) e da EMBRAFILME (1969), primeiramente como braço do INC para a promoção do cinema brasileiro no exterior. No período da EMBRAFILME, o fomento direto se deu por intermédio da combinação de uma série de fatores, provenientes de resultados do próprio ciclo de produção, circulação e exibição do cinema, como atesta Bahia (2012), dos quais podemos elencar a taxa sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras instaladas no país, o percentual sobre a venda de ingressos padronizados e sobre as cópias de filmes e a taxa paga para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

A EMBRAFILME atuou promovendo o cinema brasileiro no exterior e alavancando um modo de produção, com ajuda do fomento direto, em contrapartida da existência de 50% do orçamento por parte do produtor do filme. Neste ponto, ressaltava-se novamente o discurso de construção e manutenção da identidade nacional como um aspecto de relevância para a produção cinematográfica (Gatti, 2007 e Amancio, 2007). O modelo EMBRAFILME foi responsável por um tripé de realização cinematográfica de grande produtividade no Brasil, o qual se constituía em fomento à produção, distribuição e promoção dos filmes brasileiros no exterior.

Ramos e Miranda (2000) apresentam as fases da EMBRAFILME da seguinte maneira:

A primeira fase da EMBRAFILME inicia-se com a sua criação em 1969 e termina por volta de 1974, quando houve a ampliação das atividades. Esta primeira fase pode ser entendida como de busca para a definição dos rumos que a empresa vai tomar. A segunda fase, de 1974 a 1985, pode ser caracterizada como de transição para o crescimento. Já a terceira fase, de 1986 a 1990-1991, é marcada pelo esvaziamento político e econômico, significando também a exaustão de um projeto para o cinema brasileiro (Ramos e Miranda, 2000, p. 212).

Retornando à questão pertinente da trajetória de dependência, focada na criação e dissolução/transformação de instituições para a produção de políticas públicas para cinema, ressalta-se o êxito comercial com filmes, no período 1975 a 1983 da EMBRAFILME, como fator importante para a elaboração do processo do fomento estatal que virá a ser realizado no âmbito da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), principalmente se levarmos em conta a questão da bilheteria e do público ampliado que o cinema brasileiro alcançava na época. Outras práticas do mundo, como a francesa e a argentina, países que usam o fomento direto como mecanismo de promoção do cinema, são também uma fonte de inspiração para políticas que vão se delinear no Brasil. Ainda que não diretamente utilizando o mesmo modelo, o sucesso comercial apresentado no período mencionado na EMBRAFILME serviu de base para se pensar a autossustentabilidade presente nas políticas de fomento para cinema, durante o período de criação das normativas legais dos anos de 1990.

A dissolução da EMBRAFILME se deu em 1991, por uma das medidas tomadas pelo então presidente Fernando Collor de Mello (15 de março de 1990 até 29 de dezembro de 1992), através da MP nº 151. O ambiente de dissolução era de uma reformulação do Estado brasileiro, objetivando uma menor presença na vida dos cidadãos. O período foi extremamente conturbado para o fomento do cinema no Brasil, levando a uma deriva no processo de produção do cinema nacional. O primeiro presidente eleito democraticamente, após o fim da ditadura, elaborava uma série de planos econômicos, devido às crises que o país passava e a dissolução de uma série de ministérios foi muito rápida para que o campo cinematográfico reagisse. A reação veio em conjunto com a opinião pública que culminou no impedimento de Fernando Collor de Mello, em 1992.

SDAv — Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual— e SAv/ Minc — Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura—

Durante o governo de Itamar Augusto Cautiero Franco (29 de dezembro de 1992–1 de janeiro de 1995), foi idealizada a SDAv —Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual—, ligada ao recém reestabelecido Ministério da Cultura. Essa secretaria foi criada a partir da Lei 8.490, de 19 de novembro de 1992, que reestruturava o governo federal, após as mudanças feitas pelo governo anterior de Fernando Collor de Mello. A criação está presente no Artigo 19, seção VI g, como um órgão específico do Ministério da Cultura. A SDAv passou por uma pequena mudança de nome ao longo de sua existência, posteriormente sendo chamada de SAV (Secretaria do Audiovisual).

A SAV/MinC tem como atividades centrais a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura.

O interessante desse momento de criação dessa e das instituições vindouras é que o Estado, com essa ação, assume o forte apelo do cinema como parte de uma

estrutura da economia da cultura. Uma mudança bem clara e fundamental para a permanência das instituições que, por conseguinte, passam a ser vistas não só como fomentadora de filmes, mas, também, como mola propulsora de um sistema atrelado à economia da cultura, garantindo as benesses que podem advir desta. O nacional passa a ser não só objeto de criação e manutenção de identidades, parte de um processo amplo do conceito de cultura nacional, mas também fonte geradora de riqueza, emprego e renda. Esse fator de abertura para ressaltar a importância econômica do cinema faz com que as instituições se profissionalizem ainda mais, buscando uma constante transparência nos seus modos de atuação. Outra questão que se apresenta é a busca por novos mercados e pela circulação do cinema feito no Brasil, fortalecendo as possibilidades transnacionais de circulação dos filmes. EMBRAFILME já o havia feito, e as instituições retomaram os processos da EMBRAFILME, de apoio à circulação no exterior do cinema feito no Brasil. O diferente das novas instituições é a questão da transparência com relação ao uso dos recursos públicos e a ciência que o cinema é parte importante na economia da cultura.

A criação da SAV, durante os anos de 1990, marca o início do processo que irá culminar com a criação da ANCINE, nos anos 2000. A SAV, de acordo com o Plano Nacional de Cultura, cria e gerencia estratégias para o desenvolvimento do audiovisual e uma das suas gestões foi a ajuda na idealização de uma agência de fomento que irá regulamentar, fomentar e controlar os processos relacionados à gestão do capital público investido no cinema e audiovisual. Outro interessante fator na conformação das políticas públicas no momento foi a realização do terceiro Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) realizado entre junho e julho de 2000 que retoma o protagonismo político que havia sido dado nos anos 1950.

As suas atividades (SAV), após a criação da ANCINE, foram revistas e passaram a ser regidas pelo Decreto nº 9.411, de 18 de junho de 2018, dentre as quais está: a elaboração da política nacional do cinema e do audiovisual; a elaboração de políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira; o planejamento, promoção e coordenação das ações necessárias à difusão, preservação e renovação das obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, bem como das ações necessárias à pesquisa, formação e qualificação profissional; a representação do Brasil em organismos e eventos internacionais relativos às atividades cinematográficas e audiovisuais.

Podemos atribuir à SDAV/SAV o importante papel para a transição de um novo modelo que se inicia com a criação da ANCINE. Assim como a EMBRAFILME nasce como um braço do INC, a ANCINE nasce a partir da existência da SAV.

A criação da ANCINE –Agência Nacional de Cinema—

Ikeda (2015) marca bem a construção, durante os anos 2000, de uma conformação institucional no âmbito do governo federal que ele chama de “tripé institucional”. Esse conjunto de instituições constrangeriam o que se refere à produção, circulação e exibição de filmes no Brasil. São eles: o Conselho Superior de Cinema (CSC), vinculado à Casa Civil; a Secretaria do Audiovisual (SAv), vinculada ao Ministério da Cultura e a ANCINE, inicialmente vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio e, posteriormente, ao Ministério da Cultura até 2018.

Focaremos em uma das bases desse tripé, que é a ANCINE, porém, pela própria conformação, vemos as entradas do cinema e do audiovisual em distintos âmbitos do governo federal, ganhando força institucional para a implementação e seguimento das políticas. Vale ressaltar que esse panorama está bastante ligado à proposta do governo eleito em 2002, a qual se alinha ao caráter incrementalista, similar ao das políticas sociais, como é trabalhado por Borges (2013), quando o autor se refere à continuidade e incrementalismo de políticas sociais no Brasil, nos anos de 1990 e 2000. Para Borges (2013), o incrementalismo é uma das características das políticas públicas para a saúde e educação, criando procedimentos antes não vistos na gestão das políticas públicas brasileiras.

Na plataforma política do Partido dos Trabalhadores, para a eleição presidencial de 2002, em um dos pontos relacionados à promoção da cultura brasileira estava o fomento da educação e da cultura para fortalecer a coesão do país (mais uma vez, a presença da educação e da identidade nacional como elementos na agenda governamental). Vale ressaltar que, no plano de governo, estava presente uma reestruturação do Ministério da Cultura, aumento de fundos e melhor distribuição destes fundos pelos diversos pontos do país. O projeto, além da inclusão social, em seu texto, previa a inclusão cultural como forma de cidadania plena⁴.

É neste contexto que nasce e se consolida a ANCINE (Agência Nacional de Cinema), através da Medida Provisória 2.228-1/01, uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Trata-se de uma autarquia especial, vinculada, de 2003 até 2018, ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro. Em sua apresentação institucional, a agência ressalta o caráter incrementalista e universalista, e nos dá a pauta de sua ambição.

Cabe destacar que as políticas elaboradas para a cultura e, em especial, as que se relacionam diretamente com o cinema seguem características mais centralizadas no federalismo brasileiro. Não se pode negligenciar que há consideráveis iniciativas do ente estadual como, por exemplo, o Filme em Minas, do governo de Minas Gerais, a Rio filme, do governo do Rio de Janeiro, a Casa de Cultura Mário Quintana, de Porto Alegre/ Rio Grande do Sul e no âmbito municipal a SPCINE, por exemplo.

4 Como pode ser atestado através do seguinte arquivo digital: <https://www1.uol.com.br/fernandorodrigues/arquivos/eleicoes02/plano2002-lula.pdf>. Acesso 10 de junho de 2021.

Porém, o que apresenta maior impacto na questão da produção, circulação e exibição dos filmes de longa-metragem brasileiros são as iniciativas centralizadoras no âmbito do executivo federal. Se tomarmos questões como as apresentadas por Franzese e Abrucio (2013), de comparação entre o federalismo competitivo e o federalismo de cooperação no Brasil, relacionados à produção de políticas públicas das áreas de saúde e de educação, essas não se aplicam totalmente ao caso das produções cinematográficas. Franzese e Abrucio (2013) sustentam que o sistema federalista seja competitivo ou de cooperação entre os entes, têm um papel muito importante na conformação e na aplicação das políticas públicas. No caso da saúde e da educação, o sistema brasileiro é propício à implementação e sustentabilidade das políticas. No caso do cinema, podemos ver ações de cooperação entre os entes federal e estadual, mas, predominantemente, como é atestado pela literatura —Bahia (2012), Ikeda (2015) e Coutinho e Santos (2012)— na qual se verifica a ação centralizadora promovida pela ANCINE, é o ente federal que desenvolve as políticas mais impactantes para o fomento do cinema. Apesar de termos iniciativas de cooperação entre os entes (municipal e estadual) como os editais regionais, por exemplo, o que percebemos é que há uma centralização no ente federal para a execução das ações.

Uma das fontes mais usadas por produtores para captação de recursos para seus projetos de longa-metragem advém por intermédio da Lei do Audiovisual, Lei 8.685, de 20 de julho de 1993. Em suas premissas, está a possibilidade dada, pelos artigos 1º e 1º A, 3º e 3º A de renúncia fiscal para pessoas físicas e jurídicas. Esta ferramenta se constitui em uma das mais importantes desde sua implementação, servindo como um dos pilares para o denominado ciclo da Retomada do cinema brasileiro, durante os anos 1990. Com o aprofundamento da sua atuação a ANCINE operacionaliza o fomento direto através do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual) a partir da criação do CONDECINE (Contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional).

Dentro de uma lógica de ação na economia da cultura, com estudos sistemáticos das diversas dimensões dentro da produção, distribuição e exibição, a ANCINE mantém a OCA — Observatório do Cinema e Audiovisual— como um importante pilar para a criação de pesquisas quantitativas com relação à área⁵. Esta organicidade e controle que temos com relação aos dados providos pela ANCINE têm influência em algumas variáveis, pois, por meio desses dados, podemos ver a potência do cinema e do audiovisual na cadeia produtiva de uma economia da cultura. Outra variável é a transparência com relação aos dados de uso de dinheiro de ordem pública. E uma variável muito importante é que o controle dos dados e dos produtos em produção tem impacto direto na arrecadação de tributos que vão fazer grande parte da engrenagem pensada, via políticas públicas, funcionar (dando destaque ao Fundo Setorial do Audiovisual).

5 Para maiores consultas acessar a página eletrônica: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso 10 de junho de 2021.

Conclusão

Após atravessarmos algumas das instituições no âmbito federal do Brasil e, ao observarmos como a literatura que trata o tema no campo apresenta suas questões, podemos chegar à conclusão que antes da implementação do modelo ANCINE a tônica vigente era a da inclusão do cinema e audiovisual como ferramenta em processos educacionais e de construção identitária. A partir do modelo ANCINE permanece a questão identitária e inclui-se a potencialidade dentro da estrutura da economia da cultura.

Neste sentido, apesar de apresentar fragilidades no que tange a certos procedimentos legais e estruturais dentro do governo federal, apontamos que reside no fato da entrada direta em eixos da economia da cultura o fortalecimento das ações desta instituição. Outros fatores que observamos são: a conformação de políticas que tendem a ser mais próximas a políticas de Estado, a forma de atuação tentando abarcar toda a cadeia do audiovisual, adoção de processos mais transparentes com relação às formas de emprego dos recursos e a busca de uma autonomia orçamentária com a criação de tributos que irão impulsionar as ações no campo do fomento direto.

Não podemos dizer que o processo geral das políticas públicas para cinema no Brasil seja incrementalista, vide a quantidade exemplificada de instituições criadas desde Vargas, seus objetivos e suas dissoluções. O que podemos atestar é a existência de um período com tendência incrementalista para a criação e manutenção da ANCINE, levando em conta toda uma tecnologia anterior de políticas públicas para o cinema. Ou seja, um dos fatores atestados pela criação e dissolução das instituições, assim como pelas políticas públicas relacionadas ao cinema, é o fato de não se caracterizar ao longo da trajetória fatores de continuidade, e, sim, de significativas e constantes fraturas e interrupções. Um quadro um pouco diferente daquele que se inicia nos anos de 1990, com a promulgação da Lei do Audiovisual, atuação da SAV e cuja continuidade incremental ocorre com a criação da ANCINE e as ações da agência. Até 2018, vemos a atuação desta instituição de forma decisiva para a manutenção das políticas públicas para cinema.

A partir de 2002, com a Medida Provisória 2.228/01 e a criação da agência, vemos um período de fomento do cinema, via políticas públicas, com características diferentes dos períodos anteriores. A partir de 2002, está presente a ideia de constantes análises e melhorias das políticas relacionadas ao cinema, tendo mais aspectos de uma política de Estado que política de governo, baseado em procedimentos dentro da cadeia da economia da cultura. Ainda que passível de fragilidades, tais como, a natureza jurídica de uma medida provisória ser distinta de uma Lei; a Lei do audiovisual que conta com datas definidas, percebemos que, com a mudança dos governos (2003, 2011 e 2016), há uma manutenção das políticas. Com o início do governo do Presidente Jair Bolsonaro em 2019 o panorama se modifica. A partir do Acórdão mencionado na introdução deste artigo, e outras ações e falta de ações, observamos uma possível interferência em processos e procedimentos que

podem romper com a característica relacionada ao modelo incremental. Mas, esta ação não é a única que o governo de Jair Bolsonaro promove contra a precarização do cinema e que nos leva a crer na ameaça de rompimento. Podemos citar outras como a suspensão de editais, a interferência na ANCINE, o boicote a filmes, o abandono da Cinemateca Brasileira e a adoção de critérios de censura a projetos. Tais ações criam um panorama de paralisia e incerteza com relação aos rumos do cinema brasileiro.

Para finalizar podemos refletir que talvez resida na tendência ao incrementalismo, aliado a propostas de planos de governo anteriores ao de Jair Bolsonaro, que colocam o cinema como parte importante da economia da cultura, como fator de geração de renda e emprego, o florescer da diversidade sem precedentes no cinema e audiovisual brasileiro.

Referências

Bibliografía

- Amancio, T. (2007). Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME. *Revista Alceu. Rio de Janeiro*, 8(15), pp. 173-184.
- Bahia, L. (2012). *Discursos, Políticas e Ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Iluminuras.
- Bernardet, J. C. (2004). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo Annablume.
- Bernardet, J. C. (2009). *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia das Letras.
- Borges, A. (2013). Eleições Presidenciais, Federalismo e Política Social. En *Federalismo e Políticas Públicas no Brasil* (pp. 121-150). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- Coutinho, A. e Santos, R. (2012). *Políticas públicas e regulação do audiovisual*. Curitiba: Editora CRV.
- Diegues, C. e Silva, S. R. (1988). *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade.
- Franzese, C. e Abrucio, F. (2013). Efeitos recíprocos entre Federalismo e Políticas Públicas no Brasil: os casos dos sistemas de saúde, de assistência social e de

- educação. En *Federalismo e Políticas Públicas no Brasil* (pp. 361-381). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- Galvão, E. (2004). *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Gatti, A. P. (2005). *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)* [tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas]. Campinas, SP, Brasil.
- Gatti, A. P. (2007). *EMBRAFILME e o cinema brasileiro* [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Gomes, P. E. S. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema Brasileiro a partir da Retomada: Aspectos Econômicos e políticos*. São Paulo: Summus.
- Johnson, R. (1987). *The film industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Marson, M. I. (2009). *Cinema e políticas de Estado: da EMBRAFILME à ANCINE*. São Paulo: Escrituras.
- Martín-Barbero, J. (2015). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Meleiro, A. (2010). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras.
- Pierson, P. e Skocpol, T. (2008). El Institucionalismo Histórico en la Ciencia Política Contemporánea. En *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, 17(1), pp. 7-38. Recuperado en 30 de mayo de 2021, de http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-499X2008000100001&lng=es&tlng=es.
- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ramos, F. e Miranda, L. F. (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac.

- Ramos, F. P. e Schvarzman, S. (2018). *Nova história do cinema brasileiro. Volume 1 e 2*. São Paulo: Editora Sesc.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sá Neto, A. A. F. (2004). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* [tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas]. Campinas, SP, Brasil.
- Secchi, L. (2015). *Políticas públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. São Paulo: Cengage Learning.
- Simis, A. (2008). *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- Thelen, K. (1999). *Historical institutionalism in comparative politics*. En *Annual Review of Political Science*, 2, pp. 369-404.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL.

Eduardo Dias Fonseca

Professor adjunto na área de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutor em Artes e Mestre em Artes (linha de pesquisa: Cinema) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Interessado nas áreas de produção audiovisual, economia do audiovisual, políticas públicas para o audiovisual, cinema latino-americano e cinema brasileiro.

Contacto: eduardo.fonseca@unila.edu.br

Cómo citar este artículo:

Dias Fonseca, E. (2021). Instituições e políticas públicas para o cinema no Brasil: a ameaça de fraturas e rompimentos. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35792>.



¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955)

Danger, Cinema! State Security and the regulations for film production and exhibition in Argentina (1914-1955)

Gerardo Tripolone

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de San Juan

Facultad de Ciencias Sociales

San Juan, Argentina

gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-6969-9847>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/on4gukk8a>

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las regulaciones del Estado nacional a la producción y exhibición del cine en Argentina relacionadas con la seguridad del Estado entre 1914 y 1955. Las investigaciones sobre la censura en el cine son amplias. Sin embargo, no se ha abordado la relación entre cuestiones de seguridad del Estado o defensa nacional y las intervenciones estatales al cine. En este artículo realizamos una primera aproximación a la cuestión concentrándonos en la defensa del Estado frente a asuntos internos. El periodo analizado comienza con la Primera Guerra Mundial y cierra con el golpe de Estado que derrocó al segundo gobierno de Perón.

Palabras Claves

Seguridad del Estado, defensa nacional, cine, guerra.

Recibido: 14/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 24/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

State security,
national defense,
cinema, war.

In this work we analyse the regulations of the national State on the production and exhibition of cinema in Argentina related with State security between 1914 and 1955. It is possible to find many investigations on censorship in movies. Nevertheless, scholars have not analyzed the relation between national security and defense matters with State's interventions in the cinema. In this article we make a first approach to the subject. We focus on the State defense facing internal matters. The period under analyse begins with the First World War and closes with the coup against the government of Perón.

Introducción¹

El objetivo de estas páginas es analizar los vínculos entre las regulaciones estatales al cine desde 1914 hasta 1955 y los asuntos de seguridad del Estado². Esta indagación no ha sido realizada ni desde el análisis constitucional ni desde los estudios en defensa nacional, como sí ha sucedido para el caso del cine de Hollywood (Robb, 2004; Löfflmann, 2013).

Este trabajo se enmarca en un proyecto colectivo sobre la regulación del cine en la primera mitad del siglo XX. Nuestro objetivo particular dentro de esta investigación es abordar las leyes del Congreso de la Nación, decretos del Poder Ejecutivo y resoluciones de los ministerios, secretarías o subsecretarías sobre el cine que estén relacionadas con la seguridad del Estado. Gracias a la literatura histórica sobre cine argentino³, enriquecemos el análisis con material complementario como discursos e intervenciones públicas de funcionarios estatales, periodistas o pensadores.

Todo este conjunto de discursos, instituciones, reglamentaciones, decisiones administrativas y leyes conforma el dispositivo-cine (Dittus, 2013). Como “objeto ideológico por excelencia” (Grüner, 2007, pp. 139-140), el cine es, desde sus orígenes, un aparato productor de verdad mucho más eficaz de lo que había sido la pintura o la fotografía. Como hipótesis, este dispositivo produce una imagen sobre la seguridad del Estado, las amenazas al país, las fuerzas armadas, la patria y el enemigo. La pregunta es si, y de qué manera, esto fue así para el Estado argentino entre 1914 y 1955.

Asumimos para el trabajo una metodología jurídica de investigación en combinación con una perspectiva crítica de estudios en seguridad. Para el análisis de los textos legales, actividad específica de la ciencia jurídica, empleamos una metodología mixta que vincula la indagación conceptual de las normas con su contexto social y político, como sugiere Rossetti (2016). La idea es conocer las consecuencias jurídicas del orden legal del periodo sobre la producción y exhibición

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Cine, Estado y Constitución: la regulación de la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955)” (código S1015) financiado por la Secretaría de Investigación de la Universidad Nacional de San Juan, dirigido por Gerardo Tripolone y codirigido por Isabel Rostagno. Agradezco la lectura y discusión del borrador previo al grupo de investigación, en especial a Federico Sanna por los comentarios detallados. En el marco de las Jornadas de Historia Política organizadas por la Universidad Nacional de Cuyo, Andrés Abraham también leyó una versión previa y me brindó observaciones y sugerencias muy valiosas. De todas formas, todo lo escrito es responsabilidad exclusivamente mía.

2 Utilizaremos principalmente el término *seguridad del Estado*. Aunque es posible reconocer diferencias conceptuales, cuando, con el fin de no repetir, nos valgamos de términos como *defensa nacional* o *seguridad nacional*, los usaremos como sinónimos de *seguridad del Estado*. Para más detalles, véase el primer subtítulo.

3 Nos hemos valido especialmente de trabajos que abordan las relaciones del Estado con la producción y exhibición cinematográfica, como Invernizzi, 2014; Kelly y Trombetta, 2009; Kriger, 2007 y 2010; Luchetti y Ramírez Llorens, 2004; Maranghello, 1984; Peña, 2012. Estas obras nos han servido también para la búsqueda del material de análisis.

del cine en relación con la defensa nacional. El análisis discursivo permite identificar diversos componentes ideológicos ocultos en los discursos legales (Manrique, 2014). De esta forma, es posible comprender desde un plano descriptivo y también crítico, los valores e ideologías de las regulaciones jurídicas (Courtis, 2009). En nuestro caso, las problemáticas de seguridad del Estado que fundamentaban algunas normas sobre el cine.

En cuanto a la perspectiva metodológica de estudios en seguridad, asumimos una idea fundamental del enfoque crítico. Tanto desde el realismo como de posiciones liberales, las investigaciones sobre defensa nacional han tendido a concentrarse exclusivamente en variables estatales, especialmente en el poder militar (People y Vaughan-Williams, 2020). Estos enfoques han olvidado o dejado en un segundo plano la cultura popular como un objeto de investigación en seguridad (Löfflmann, 2013). La perspectiva crítica sugiere, entre otras cosas, superar la atención exclusiva en las fuerzas militares del Estado para indagar en ámbitos tales como los medios de comunicación, la cultura o los movimientos sociales. Adoptamos esta visión para ver si, y de qué manera, el cine entraba dentro de los cálculos estatales sobre la política de seguridad en la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

En estas páginas nos concentraremos en las problemáticas de seguridad internas a las fronteras del país, principalmente el anarquismo y el comunismo. Dejamos para trabajos futuros las amenazas interestatales y la política exterior en materia de defensa nacional.

Ahora bien, la distinción entre interior y exterior no era tan clara en el periodo tratado. Como veremos en el primer subtítulo, en el comienzo del siglo XX se dio una confusión progresiva entre asuntos de seguridad interior y de defensa nacional. El periodo de auge del cinematógrafo coincide con el de la guerra civil internacional que difumina la distinción entre interior y exterior, guerra internacional y guerra civil.

En cuanto a la dimensión temporal del análisis, partimos del inicio de la Primera Guerra Mundial. Nos interesa especialmente que, a partir de 1917, la amenaza de una revolución comunista como la que triunfó en Rusia impactó en el resto del mundo y, por supuesto, también en Argentina. Este es el punto de inicio de la llamada guerra civil internacional. Cerramos el análisis en 1955, año del golpe militar que derrocó el segundo gobierno de Juan D. Perón. La llamada Revolución Libertadora cambió sustancialmente la política estatal en prácticamente todos los aspectos, incluido el cine y la seguridad del Estado.

Intervenciones estatales, seguridad del Estado y cine

Por *intervención estatal* entenderemos toda acción llevada adelante por el Estado para prohibir o desalentar la realización, o bien para cortar o modificar el argumento o ciertas partes de una película. También hablamos de *intervención* cuando el Estado alienta producciones valiosas para sus ideas o bien prohíbe la distribución de una obra ya estrenada. En cuanto a las acciones de desaliento de

una producción cinematográfica, nos referimos especialmente a la negativa del Estado de financiar ciertas películas o a la imposición de trabas para la importación de obras extranjeras.

Indagamos principalmente en las acciones públicas del Estado mediante leyes, decretos o resoluciones. Sin embargo, nos valemos de la literatura en historia del cine para analizar ciertos mecanismos de presión que corrían paralelos a las vías legales.

El otro concepto fundamental es *seguridad del Estado*. Este es un concepto polisémico y se relaciona con otros como *seguridad nacional* y *defensa nacional*. Cada Estado determina qué entiende por estos conceptos en su legislación. La defensa nacional suele definirse como la protección de la integridad territorial y la soberanía nacional frente a amenazas externas (Barrios, et al., 2009). Pion-Berlin (2016) sostiene que es la capacidad estratégica, táctica y operacional de la fuerza militar para entrar en guerra con el propósito de defender el país de un ataque exterior. La relación más inmediata que se hace del concepto de *defensa nacional* es con la guerra en sentido convencional: fuerzas armadas de un Estado atacando a otro. Con razón, esta fue la imagen clásica de la defensa. Todavía en el siglo XXI, la guerra convencional sigue siendo el eje central de planificación estatal de los ministerios de defensa.

Sin embargo, a partir de la Primera Guerra Mundial, el concepto de guerra mutó. La idea de *defensa nacional* se mezcló con la de *seguridad interior* y con el concepto que utilizaremos en este trabajo: *seguridad del Estado*. Lo escogemos porque denota un campo más amplio que el referido a la preparación para un ataque militar. No obstante, como señalamos en la nota 1, cuando nos valgamos, para no repetir, de términos como *defensa nacional* o *seguridad nacional* los utilizamos como sinónimos de *seguridad del Estado*.

Autores como Jünger (1995) y Schmitt (2004 y 2005), luego retomados por Hannah Arendt, Ernst Nolte, Giorgio Agamben y Enzo Traverso, utilizan la noción de *guerra civil internacional* para describir los conflictos suscitados no solo en Europa, sino en todo el mundo a partir de 1914 (tratamos esto en Tripolone, 2021). Este concepto abarca un nuevo tipo de conflicto que no es principalmente interestatal, sino ideológico. Las lealtades dejan de ser nacionales y rompen las divisiones que imponen los Estados nación. El combate no tiene una localización particular: el teatro de operaciones es todo el globo.

La Revolución francesa desató la primera guerra civil internacional de la contemporaneidad. Las revoluciones liberales de 1848 desencadenaron una confrontación similar en el siglo XIX (Schmitt, 2004). La lucha entre comunismo, fascismo y democracia liberal fue la primera guerra civil internacional del siglo XX, que luego se extendió a la Guerra Fría (Nolte, 1995 y 1996). El siglo XXI se presenta también con una guerra de este tipo entre Occidente y el terrorismo islámico (Agamben, 2017).

Los medios de lucha no son estrictamente militares. En una guerra total —en el sentido que involucra “cada átomo” de la población (Jünger, 1995)—, todas las

esferas de la vida están atravesadas por el conflicto. Las industrias culturales serán, sin dudas, un espacio de confrontación. La guerra se gana en el terreno militar, pero también en las percepciones que tiene la ciudadanía sobre el conflicto. Como lo sostuvo Eisenstein (1974), el “trabajo creador y el análisis teórico” del cine “son factores” de la lucha contra el fascismo (p. 9).

Argentina no participó con efectivos militares en ningún conflicto armado entre 1914 y 1955, más allá de haberle declarado la guerra a las potencias del Eje en 1945. Sin embargo, no podía estar ajena a esos conflictos. El país era escenario de confrontaciones ideológicas que se disputaban también con las armas en el resto del mundo. La presencia de grandes grupos inmigrantes, más las adhesiones locales a las ideas políticas europeas, configuraron un terreno de confrontaciones que reproducía en parte aquellos debates (Rouquié, 1981; Halperín Donghi, 2013). Especialmente la Revolución bolchevique de 1917 fue vista como una esperanza para ciertos grupos del movimiento obrero argentino y como una gran amenaza por el Estado y grupos políticos conservadores y liberales (Camarero, 2017).

Inmigración, nacionalismo y Estado

El contexto de surgimiento y consolidación del cine argentino coincide con la llegada de grandes contingentes de inmigrantes. Las dinámicas producidas a partir de este cambio demográfico fundamental en nuestra historia han sido abordadas por la literatura especializada, así como por los debates que generó la inmigración en la conformación de la identidad nacional (Ramella, 2004). Para nuestros fines, lo fundamental es resaltar que la inmigración fue un caldo de cultivo amenazante para el Estado y su narrativa sobre la identidad nacional (Erausquin, 2008). Los grupos inmigrantes comunistas o anarquistas fueron los enemigos principales. Ellos fundaron al menos una docena de cines en las principales ciudades del país donde se proyectaban películas favorables a sus ideas (Mafud, 2017).

El enlace entre inmigración, bolchevismo y amenaza al Estado se hizo patente durante la Semana Trágica de enero de 1919. Ciertas personas que integraban el gobierno de Hipólito Yrigoyen nombraron a los trabajadores que protestaban como “agitadores rusos, agentes revolucionarios del soviet” y promotores de una revuelta que provenía “de ultramar” (Rouquié, 1981, pp. 145-146). Este fue el primer momento en el que la guerra civil internacional penetró en suelo argentino de forma evidente.

En nombre de la argentinidad, las represalias del 11 y 12 de enero de 1919 contra inmigrantes rusos o catalanes, muchos de ellos judíos, prueban la creencia de estar viviendo un conflicto que no es solo interno, sino que está influido por acontecimientos internacionales. Tal es así que, desde el gobierno bolchevique en Moscú, se argumentó que el eje de la represión estatal habían sido los obreros de origen ruso (Camarero, 2017).

Ramón Gómez, ministro del interior, lo resaltó el 14 de enero en el Congreso: “La acción subversiva de elementos extraños a la nacionalidad que han tratado

de aprovechar estos conflictos para sus fines delictuosos, ha sido reprimida con la energía necesaria y no se ha escatimado esfuerzos para evitar sus desmanes” (Gómez en Larraquy, 2017, p. 131). Para el diputado Oyhanarte, las ideas que combatía el Estado habían “entrado por la puerta del mar” y “en estos momentos conturba todas las civilizaciones del mundo” (Oyhanarte en Larraquy, 2017, p. 131).

¿Qué rol ocupó el cine en este conflicto? La película nacional que más rápidamente se relaciona con los sucesos de la Semana Trágica es *Juan sin ropa* (Benóit, 1919), lo cual tal vez se deba a que, a diferencia de gran parte de la filmografía silente, se ha preservado. Couselo (1984) sostiene que fue inspirada por los eventos de enero de 1919. Sin embargo, la película se filmó antes (Ansolabehere, 2018). Ya en 1918 había concluido su producción y el 22 de enero se había exhibido privadamente en Chile (Mafud, 2016).

Frente a las protestas obreras durante la Semana Trágica, la Liga Patriótica auspició *El despertar de una raza* (s/d, s/f). La película está perdida, pero según la reconstrucción de Mafud (2017) a través de la prensa, el film buscaba “desagraviar” la bandera nacional y constituyó una reacción ante los “bolcheviques” que se habían manifestado en enero de 1919. El Ejército y la policía conforman las fuerzas del orden. El Estado y la Iglesia representan la unidad de la nación argentina. La “barbarie” del bolchevismo, sostenía la Liga Patriótica, debía ser enfrentada “tanto con las armas como a través de la instrucción y la propaganda nacionalista; es decir, con el cine mismo” (Mafud, 2017, p. 141, la cursiva es nuestra).

Unos años después se estrenó *El triunfo de la verdad* (Perry, 1921). En esta obra se oponen dos modelos de inmigrantes: el norteamericano emprendedor contra el ruso anarquista. Según Mafud (2017), el film refleja “la idea de un complot que se expande de manera incontenible y que es necesario neutralizar urgentemente” (p. 145). En otras palabras, la idea de que ese conflicto no se originaba exclusivamente en reclamos laborales, sino en una lucha más amplia.

Fuera de las películas directamente orientadas a atacar el anarquismo, el comunismo o la inmigración, el cine local colaboró en la construcción de una imagen nacional opuesta a la penetración extranjera. Hasta la década de 1930, el Estado no tomó medidas que directamente se orientaran a este objetivo. A pesar de que la producción cinematográfica de las dos primeras décadas del siglo XX está atravesada por argumentos nacionales, como veremos más adelante, el Estado no intervino concretamente para promoverlos.

El cine, junto a la literatura y el teatro (las manifestaciones de la cultura que captaban más público), había ahondado en el “criollismo”, orientación político-artística que cumplió un papel “homogeneizador” en el “proceso de configuración de la (...) argentinidad” (Tranchini, 2000, p. 114). Funcionó como una “reconstrucción épica de los sentimientos nacionales (...) el culto nacional al coraje, los temas patrióticos, la lucha en la frontera contra el indio” (p. 199). Este es el caso, por

ejemplo, de *Nobleza Gaucha* (Cairo, et al., 2015), el primer éxito cinematográfico de la industria nacional⁴.

Nobleza gaucha es un ejemplo de un largometraje con temas nacionales filmado antes de que el Estado sea consciente de la importancia del cine para la construcción de la identidad nacional. No existe legislación nacional previa a 1933 que regule el cine. Las fuentes documentales y la literatura especializada lo constatan. Esto no significa que los agentes estatales no hayan apreciado la importancia del cine. Por ejemplo, *Mariano Moreno* y la *Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915) fue exhibida en la residencia particular del presidente Victorino de la Plaza acompañado de ministros y legisladores (Mafud, 2016).

Sin embargo, lo cierto es que durante las décadas de 1910 y 1920 no existe una política de Estado sobre el cine, ni definiciones acerca de su importancia y ni siquiera una legislación nacional para regularlo u orientar su producción. Hubo al menos un proyecto de ley presentado por el diputado radical Leopoldo Bard en 1929 que buscaba prohibir los films “antipatrióticos”. El proyecto definía estas obras como aquellas que “reniegan de los sentimientos de patria, de toda idea de gobierno y del respeto a las leyes (...) los de carácter subversivo, que siembran el odio de clases, proclaman la anarquía, la revolución social o el comunismo” (Luchetti y Ramírez, 2004, p. 16). El proyecto no se aprobó.

El cine de principio de la década de 1930 se hizo, en líneas generales, sin intervenciones o con intervenciones moderadas del Estado en los argumentos. De ahí la queja de Matías Sánchez Sorondo o Jorge Pessano sobre la falta de argumentos nacionales e incluso el menoscabo a la imagen del país que producía el cine argentino (Spadaccini, 2012; Kelly y Trombetta, 2009; Kriger, 2010). Eso iba a cambiar.

El “natural y necesario control” del Estado

Como dijimos, el Estado comenzó a preocuparse por el cine en forma metódica desde comienzos de la década de 1930. Entre las medidas legislativas y del Poder Ejecutivo que se dictaron hasta 1955, algunas refirieron estrictamente a asuntos de defensa nacional. Estas normas revelan un grado de consciencia de los agentes estatales sobre la importancia del cine para la seguridad del Estado.

El decreto 94.178 del 12 de noviembre de 1936 reglamentó el pedido de autorización necesario para utilizar dependencias estatales para la filmación. Esta autorización estaba supeditada al “previo examen y aprobación” del argumento por el Estado. El Estado no quería poner sus instalaciones a disposición del cine si luego iban a ser usadas para desprestigiar las instituciones.

⁴ Es curioso porque, por un lado, es un exponente del cine criollista que permite oponer la imagen del inmigrante anarquista y apátrida con lo nacional; por el otro, es un cine opuesto al patriciado, donde el protagonismo es de la clase dirigente. Si en la filmografía patricia solo la burguesía narra la historia, en *Nobleza gaucha* es el gaucho el centro de la escena (Alvira y Man, 2012).

Según Kriger (2010), este había sido el caso de *La muchachada de a bordo* (Romero, 1936), estrenada en febrero de ese año. El film postulaba una imagen de los miembros de la armada que no era la que quería para sí la Marina de guerra. El prestigio de las fuerzas armadas se ponía en juego y, con ello, el consenso que podía generarse alrededor de su rol en el país.

Ahora bien, la norma más importante a los fines de este trabajo es, sin dudas, la que se plasmó en el decreto 98.998 de 1937. En su artículo 1 el Poder Ejecutivo estableció que:

Las producciones cinematográficas editadas en el país, que interpretan, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional, serán sometidas a la aprobación del argumento a desarrollar y de la realización definitiva, de la Comisión .

Por su parte, el artículo 2 regulaba la exhibición de films extranjeros que traten los temas enumerados en el artículo 1. Para poder exhibirlos debían pasar por una autorización previa de la comisión. Tanto para el control de obras nacionales como extranjeras, la comisión que se encargaría de este trabajo estaba integrada por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, el Director Técnico del Instituto Cinematográfico Argentino más los asesores que este considerara pertinentes (art. 3, decreto 98.998 de 1937). La pena por incumplir el decreto constituía el decomiso “inmediato” de la película (art. 6, decreto 98.998 de 1937).

Como surge de la fundamentación de la norma, la idea de esta regulación provino del consejo del Instituto Cinematográfico Argentino, cuyo director técnico era Pessano. Al frente de la Comisión Nacional de Cultura se hallaba Sánchez Sorondo. Del texto de la fundamentación se extraen algunas ideas valiosas sobre cómo el Estado concebía al cine en ese momento.

El cine no ingresaba en la protección del derecho de libertad de prensa consagrado en el artículo 14 de la Constitución Nacional. No se dice esto expresamente, pero se deduce del “natural y necesario control” que debe ejercer el Estado, según la fundamentación, y que, como vimos en los artículos citados, es “previo” a la exhibición o producción de la película. Esto contrasta con la prohibición constitucional de la censura previa en el caso de la prensa.

Esto es un reflejo de lo que Carl Schmitt (2009) exponía en 1927. Por entonces existía un debate acerca de si el cine debía considerarse como un dispositivo equivalente al resto de los medios de comunicación existentes en el momento (básicamente la prensa y la radio) o como algo cualitativamente distinto. Para este decreto, el debate estaba saldado en favor de la segunda opción. Por tanto, el cine no debía considerarse protegido por el derecho de libertad de prensa. La intervención estatal quedaba habilitada incluso en forma previa.

Esta posición contrasta con la del jurista argentino Satanowsky (1948), autor de una de las primeras obras sobre derecho y cine. Para él, “el gobierno no tiene derecho a oponerse” a la exhibición de películas que hagan propaganda de “doctrinas extremistas” (Satanowsky, 1948, IV, pp. 273-274). Estas solo podían ser juzgadas por la “opinión pública”. En el caso de que se cometiera un delito penal, solamente

un juez podría prohibir la exhibición del film (Satanowsky, 1948). Es decir, excluye al Poder Ejecutivo de cualquier intervención.

Por otra parte, la fundamentación del decreto expresa la concepción educativa que tenía el cine para el Estado. “Por su difusión, su popularidad y su influencia sobre los espectadores –dice el texto que motiva el decreto 98.998 de 1937–, constituye un poderoso elemento de educación cívica, patriótica, estética y moral”. Frente a esta capacidad de influencia, el cinematógrafo “debe llevar, tanto a los públicos del país, como del extranjero, una digna y auténtica expresión de la vida nacional” (decreto 98.998 de 1937). El Estado se propone regular el contenido de las ideas que se van a transmitir por medio del cine. Le preocupa tanto lo que verá la audiencia local como la internacional, ya que la imagen del país en el exterior debe resguardarse.

En la misma línea, el 3 de abril de ese año, el Poder Ejecutivo dictó el decreto 102.549 que estableció que las producciones de reparticiones nacionales “con fines de educación general y propaganda del país en el exterior” se tenían que someter a la misma comisión dispuesta por el decreto 98.998 (art. 1, decreto 102.549 de 1937). Para la exhibición se contemplaba algo similar: no podían proyectarse películas de carácter oficial sin la autorización de la comisión (art. 2, decreto 102.549 de 1937).

Hasta aquí la norma reglamentaba las producciones estatales. Sin embargo, el artículo 3 del decreto establecía que “a la misma aprobación quedan sometidas desde la fecha las películas oficiales o *pertenecientes a empresas particulares*, de cualquier metraje, que lleven la representación cinematográfica del país a los certámenes o exposiciones internacionales” (decreto 102.549 de 1937).

Es decir, las obras con proyección internacional pasaban a estar reguladas como filmes oficiales. Lo más interesante en términos de seguridad del Estado es que el artículo 6 establecía que “los ministerios de Guerra y Marina quedan facultados para dar cumplimiento al presente decreto, en aquellos asuntos que juzguen conveniente” (decreto 102.549 de 1937). Entre las facultades de las carteras presidenciales dedicadas a la defensa nacional se hallaba la de valorar los argumentos de películas.

Esto puede resultar sorprendente para la mentalidad del siglo XXI en nuestro país. Sin embargo, el involucramiento de los ministerios dedicados a la guerra en el cine debe entenderse en el contexto de actividades desarrolladas por las instituciones militares desde la organización nacional. Estas excedían por mucho lo que se entiende por *defensa nacional* en sentido estricto. El Ejército participó en campañas de alfabetización, nutrición, investigación científica, petrolera, entre otras (Rouquié, 1981; Finer, 2002). No resulta extraño que, en la primera mitad del siglo XX, se haya involucrado también en el cine.

Obras como *Cadetes de San Martín* (Soffici, 1937) o *El cañonero de Giles* (Romero, 1937) sufrieron amenazas de prohibiciones o intervenciones estatales para modificar su argumento. La razón fue la imagen negativa que producían las fuerzas armadas y de seguridad. Pero es la intervención en *Con el dedo en el gatillo* (Moglia Barth, 1940) la que demostraría la preocupación que el Estado tenía

todavía en 1940 por el anarquismo, una de las amenazas principales de las décadas de 1910 y 1920.

Homero Manzi, uno de sus guionistas, manifestó su desacuerdo con los cambios de guion del Instituto Cinematográfico Argentino (Ansolabehere, 2018). Ansolabehere (2018) no aclara cuáles fueron las modificaciones que pidió el Instituto. Sin embargo, es posible elaborar una hipótesis, ya que el film traza una imagen bastante digerible del personaje principal, Salvador Di Pietro (interpretado por Sebastián Chiola), basado en Severino Di Giovanni, anarquista famoso muerto en 1931. Peña (2012) sostiene que Manzi “no podía ignorar que en 1931 el encargado de fusilar a Di Giovanni había sido precisamente Sánchez Sorondo, entonces ministro de Uriburu” (pp. 83-84) y que, por lo tanto, su influencia impondría cambios al proyecto.

Peña (2012) tampoco aclara cuáles fueron esos cambios. En cualquier caso, al Estado todavía le preocupaba la imagen que podía construirse del anarquismo desde el cine y actuó en consecuencia. Una de las amenazas a la seguridad más importantes debía combatirse también con la intervención de producciones del cine nacional. La profundización en la investigación tal vez permita hallar otros ejemplos como estos en un futuro.

Cine, nueva arma en la nueva guerra

La relación entre el cine y la defensa nacional encontró una teorización desde un actor político central durante el peronismo. Arturo Sampay (2019), principal artífice de la Constitución de 1949, argumentó que, para el año de la reforma constitucional, la guerra había cambiado. Sostuvo que

Este es el tiempo de las ‘quintas columnas’ y de los quislings, de la propaganda tendenciosamente dirigida desde afuera mediante las agencias noticiosas y el cinematógrafo, de la penetración subversiva en los medios obreros y en las tropas de los ejércitos (p. 400).

Sampay coloca al cine, junto a las quintas columnas y los medios masivos de comunicación, como una herramienta de ataque. En el contexto de su alocución sobre la defensa nacional, el cine está presente. El constitucionalista sostiene que Argentina debía afrontar un panorama de lucha por la civilización, cuyo enemigo más importante era el comunismo, pero también el fascismo. Para combatirlos había que superar al liberalismo burgués. Este liberalismo, agotado según Sampay, engendraba la democracia cesarista y autoritaria de los totalitarismos europeos (Tripolone, 2020).

La preocupación de Sampay por las ideas foráneas que avalaran el “liberalismo burgués” a través del cine debe relacionarse con la presencia enorme que tenían las producciones de Hollywood en las salas de cine argentinas (Kriger, 2010). Algunos años antes, en 1934, el diputado Villafañe afirmó al presentar un proyecto de ley para regular el cine extranjero que “las cintas inmorales o de color subido nos vienen de Norte América, calculadas para destruir el pudor en la mujer y pervertir a los

niños". A su vez, los films de "carácter subversivo, se sabe de dónde vienen –de Rusia– y tienen el propósito de sembrar el odio de clases y prender la llama de la anarquía y de la revolución social entre nosotros" (Villafañe en Luchetti y Ramírez, 2004, p. 15). Si Estados Unidos representaba la decadencia moral, Rusia era la amenaza política.

Ni antes ni después de la reforma constitucional hubo cambios legislativos sobre el cine fundados explícitamente en razones de seguridad del Estado (Satanowsky, 1948). Sin embargo, la Dirección de Espectáculos Públicos dictó en 1950 la resolución 9-A destinada a elevar el "nivel cultural y artístico" de las películas. Estas debían representar la "verdadera ideología" y el progreso del pueblo argentino y no mostrar "problemas sociales" que afecten el "elevado nivel moral y cultural" del pueblo (Invernizzi, 2014, pp. 114-116).

Ahora bien, la consecuencia normativa más expresa que hemos encontrado hasta el momento es la resolución 78 de la Dirección de Espectáculos Públicos dictada en 1950 que prohibió que la distribuidora Artkino trabajara en el país. Según Invernizzi (2014), esto se hizo para prohibir el cine soviético. Aunque el autor no lo aclara, es posible pensar que la medida se pone en línea con lo que venimos viendo a partir de la década de 1930 y con el discurso de Sampay: las ideas foráneas transmitidas a través del cine que pueden afectar la seguridad nacional, como las provenientes de un país comunista, deben ser evitadas.

La intervención del Estado en *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952), "la obra de crítica social más importante del periodo" (Karush, 2013, p. 239), debe colocarse en este marco. La historia es bastante conocida. El film se basa en *Río oscuro* de Alfredo Varela, un militante comunista. En 1952 estaba detenido y solo con la intermediación de Hugo del Carril, hombre cercano al peronismo, es que pudo filmarse la obra (Invernizzi, 2014).

El film muestra la explotación de los trabajadores en los yerbatales a orillas del río Paraná. Los trabajadores se rebelan frente a la autoridad y se agrupan para combatir la opresión. En materia de construcción de personajes, el centro del film es el líder rebelde surgido desde los trabajadores y a quien se le une el "pueblo-masa" (Aisemberg, 2009). La narración es "enjuiciadora" de la realidad que se está viviendo (p. 225). Ahora bien, todo sucede, según el cartel que el Estado obligó a colocar al comienzo del film, en un pasado ya superado del país. Hoy hay progreso y civilización, donde antes había maldición y castigo.

El Estado obligó a colocar este aviso previo. Este es un ejemplo de intervención en una obra que, aunque dirigida por alguien cercano al peronismo, se basaba en una novela comunista. Los ideales revolucionarios debían acallarse y lo que primaba era la concepción de un pasado en que fue importante esa lucha, pero que ya estaba superado. La revolución ya no debía hacerse y menos bajo ideas comunistas.

Por esta razón, el film fue removido de la cartelera. En el contexto de la Guerra Fría, donde el peronismo, a pesar de su tercera posición, se hallaba en definitiva en el campo Occidental (véase Tripolone, 2017 y 2020), no era inocuo que la reivindicación de la lucha de los trabajadores provenga del comunismo.

Conclusiones

En este trabajo hemos analizado las regulaciones estatales al cine en relación con las amenazas a la seguridad del Estado dentro del territorio. Las amenazas más importantes entre 1914 y 1955 fueron las posiciones anarquistas y comunistas, en especial en el contexto de los conflictos obreros de fines de la década de 1910 y con el auge de la Guerra Fría en la segunda posguerra.

El Estado no intervino directamente en el cine por estas razones hasta la segunda mitad de la década de 1930. Un proyecto de ley de 1929 que no fue sancionado demuestra el interés de ciertos legisladores por el cine antes de 1933, año de sanción de la ley de propiedad intelectual que incluía regulaciones al cinematógrafo. Sin embargo, no hemos encontrado rastros sobre una consideración del cine como elemento peligroso para la seguridad nacional desde el Estado con anterioridad a 1937. En ese año el Poder Ejecutivo dictó el decreto 98.998 que obligó a un control previo de argumentos de películas que refirieran a asuntos de defensa nacional, entre otros.

El proceso de intervención estatal en el cine comenzó con la gestión de Pessano y Sánchez Sorondo en el Instituto Cinematográfico Argentino y en la Dirección Nacional de Cultura respectivamente. Para asuntos de seguridad del Estado, el control se ejercería también desde los Ministerios de Guerra y Marina. Visto en el contexto de la guerra civil internacional de ese momento, el cine constituía un arma en una confrontación ideológica que trascendía el combate puramente militar.

El discurso de Arturo Sampay en la Convención Constituyente de 1949 explicita esta concepción del cine como arma de ataque en un nuevo tipo de guerra. Mediante una resolución posterior, el Estado prohibió la distribución del cine soviético. En el marco de la guerra civil mundial entre comunismo y capitalismo, Argentina se aliaba con el bando occidental y el cine era parte de los cálculos estatales.

La concepción de Pessano, Sánchez Sorondo y Sampay solo puede comprenderse en el contexto de mutación conceptual en la guerra, devenida en guerra civil internacional, que incluía al cine como arma de defensa y ataque. Este artículo mostró que dicha idea se plasmó en legislación y en intervenciones del Estado a la producción y distribución cinematográfica.

Referencias

Bibliografía

- Aisemberg, A. (2009). La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine política y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 209-228). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Alvira, P. y Man, R. (2012). Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Chaiers*, 23. Recuperado el 2021, 19 de octubre de <https://journals.openedition.org/alhim/4263>.
- Agamben, G. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer II.2* (R. Molina-Zavalía, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Barrios, M. A. (Dir.) et al. (2009). *Diccionario latinoamericano de seguridad y geopolítica*. Buenos Aires: Biblos.
- Camarero, H. (2017). *Tiempos rojos. El impacto de la Revolución Rusa en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Couselo, J. M. (1984). El periodo mudo. En J. M. Couselo et al., *Historia del cine Argentino* (pp. 11-45). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Courtis, C. (2009). Detrás de la ley. Lineamientos de análisis ideológico del derecho. En C. Courtis (Comp.), *Desde otra mirada. Textos de teoría crítica del derecho* (pp. 343-396). Buenos Aires: Eudeba.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, pp. 77-87.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine* (N. Lacoste, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Erausquin, E. (2008). *Héroes de película: el mito del héroe en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Finer, S. (2002). *The man on horseback. The role of the military in politics*. Nueva York: Transaction Publishers.
- Grüner, E. (2007). *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.

- Halperín Dongui, T. (2013). *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jünger, E. (1995). La movilización total. En E. Jünger, "Sobre el dolor" seguido de "La movilización total" y "Fuego y movimiento". Barcelona: Tusquets.
- Karush, M. B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de la Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly, A. y Trombetta, J. (2009). Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 251-267). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Kruger, C. (2007). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 10(10), pp. 261-281.
- Larraquy, M. (2017). *Argentina. Un siglo de violencia política, 1890-1990: de Roca a Menem*. La historia de un país. Buenos Aires: Sudamericana.
- Löfflmann, G. (2013). Hollywood, the Pentagon, and the cinematic production of national security. *Critical Studies on Security*, 1(3), pp. 280-294.
- Luchetti, F. y Ramírez Llorens, F. (2004). *Mirar la realidad: vínculos entre el cine y el Estado entre 1926 y 1944*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mafud, L. (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo.
- Mafud, L. (2017). La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922). *Izquierdas*, 33, pp. 135-153.
- Manrique, M. S. (2014). Análisis del discurso. Aportes para la comprensión de las situaciones de enseñanza. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Maranghello, C. (1984). La pantalla y el Estado. En J. M. Couselo et al., *Historia del cine Argentino* (pp. 89-107). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nolte, E. (1995). *Después del comunismo* (J. Adsuar Ortega, trad.). Barcelona: Ariel.

- Nolte, E. (1996). *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalismo y Bolchevismo* (S. Monsalvo, trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- People, C. y Vaugan-Williams, N. (2020). *Critical Security Studies: An introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pion-Berlin, D. (2016). *Military Missions in Democratic Latin America*. North Carolina: Duke University.
- Robb, D. L. (2004). *Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies*. Amherst: Prometheus Books.
- Ramella, S. (2004). *Una Argentina racista. Historia de las ideas acerca de su pueblo y su población (1930-1950)*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.
- Rouquié, A. (1981). *Poder militar y sociedad política en Argentina. I. Hasta 1943*. Buenos Aires: Emecé.
- Rossetti, A. (2016). Interpretación constitucional: aspectos teóricos, metodológicos y prácticos. En G. Lariguet (Comp.), *Metodología de la Investigación Jurídica. Propuestas contemporáneas* (pp. 403-413). Córdoba: Brujas.
- Satanowsky, I. (1948). *La obra cinematográfica frente al derecho*. Buenos Aires: Ediar.
- Schmitt, C. (2004). Interpretación europea de Donoso Cortés [1950]. En H. O. Aguilar (Ed.), *Carl Schmitt, teólogo de la política*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schmitt, C. (2005). Die Wendung zum diskriminierenden Kriegs begriff. En C. Schmitt, *Frieden oder Pazifismus? Arbeiten zum Völkerrecht und zur internationalen Politik 1924-1978* (pp. 518-566). Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, C. (2009). *Teoría de la Constitución* (F. Ayala, trad.). Madrid: Alianza.
- Spadaccini, S. (2012). Carlos Pessano, de la opinión a la gestión. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 5, pp. 1-25.
- Tripolone, G. (2017). Schmitt, Perón y la relación entre política y guerra. *POSTData. Revista de Reflexión y Análisis Político*, 22(1), pp. 87-109.
- Tripolone, G. (2020). La defensa nacional en la Constitución de 1949. *Revista de Historia del Derecho*, 59, pp. 107-139.

Tripolone, G. (2021). *La nostalgia por el orden. Carl Schmitt y el derecho internacional*. México D. F.: Tirant lo Blanch.

Filmografía

- Benoít, G. (Dir.) (1919). *Juan sin ropa* [largometraje]. Argentina: Benoit Film.
- Cristiani, Q. (Dir.) (1917). *El apóstol* [largometraje]. Argentina: Federico Valle.
- Cristiani, Q. (Dir.) (1918). *Sin dejar rastros* [largometraje]. Argentina: s. d.
- Del Carril, H. (Dir.) (1952). *Las aguas bajan turbias* [largometraje]. Argentina: Barbieri.
- García Velloso, E. (Dir.) (1915). *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* [largometraje]. Argentina: Talleres Cinematográficos Max Glüksmann.
- Litvak, A. (Dir.) (1939). *Confessions of a Nazi Spy* [largometraje]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Moglia Barth, L. J. (Dir.) (1940). *Con el dedo en el gatillo* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Perry, H. (Dir.) (1921). *El triunfo de la verdad* [largometraje]. Argentina: Estrella Film.
- Romero, M. (Dir.) (1936). *La muchachada de a bordo* [largometraje]. Argentina: Lumiton.
- Romero, M. (Dir.) (1937). *El cañonero de Giles* [largometraje]. Argentina: Lumiton.
- Soffici, M. (Dir.) (1937). *Cadetes de San Martín* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.

Fuentes

- Presidencia de la República Argentina (1936, 12 de noviembre). Decreto 94.178. Por el cual se reglamenta el pedido de autorización necesario para utilizar dependencias estatales para la filmación.
- Presidencia de la República Argentina (1937). Decreto 98.998. Por el cual se reglamenta la aprobación estatal del argumento de aquellas películas que

interpretan asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional.

Presidencia de la República Argentina (1937, 3 de abril). Decreto 102.549. Por el cual se reglamenta el pedido de autorización para realizar películas oficiales de propaganda en el exterior y la autorización de obras de empresas privadas que participen en certámenes o exposiciones internacionales.

Biografía

Gerardo Tripolone

Abogado (Universidad Nacional de San Juan). Doctor en Derecho y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Córdoba). Investigador Asistente del CONICET con lugar de trabajo en la Facultad de Ciencias Sociales (UNSJ). Docente en el Departamento de Ciencias Jurídicas (FACSO-UNSJ). Director del proyecto "Cine, Estado y Constitución. Las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en la Argentina (1914-1955)" (FACSO-UNSJ).

Contacto: gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Tripolone, G. (2021). ¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955). *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35793>.





ENSEÑARCINE

Creación Audiovisual Participativa. Aprender cine desde la mediación

Participatory Audiovisual Creation. Learn cinema from mediation

Federico Pritsch Armesto

Universidad de la República
Facultad de Información y Comunicación
Sección Medios y Lenguajes Audiovisuales
Montevideo, Uruguay
federico.pritsch@fic.edu.uy

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/96j8h49tk>

Resumen

Creación Audiovisual Participativa es una propuesta de la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (UR) que promueve espacios de formación y práctica cinematográfica junto a actores sociales cuyas voces/miradas han sido históricamente excluidas del lugar de enunciación. Al mismo tiempo que posibilita la inclusión de sujetos subalternos en la producción de cine, resignifica la formación de los/as estudiantes desde un lugar de mediación, que se aparta tanto de las lógicas de la industria como del cine de autor con centro en el individuo.

Tomando como referencia la tradición extensionista de las universidades latinoamericanas, así como las múltiples

Palabras Claves

Creación colectiva, cine participativo, extensión universitaria, formación integral, mediación.

Recibido: 09/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 10/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



cine y tv



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

experiencias de cine participativo/comunitario, en este artículo se propone la reflexión sobre las implicancias educativas, creativas y políticas de este espacio que comenzó en el 2020, en articulación con el colectivo de personas en situación de calle, *Ni Todo Está Perdido* (NiTEP).

Se analizan las tensiones existentes entre el proceso y la obra final, para pensar en estos énfasis como posibles fases diferenciales y no excluyentes del cine participativo, que pueden favorecer la dimensión política tanto como empoderamiento de los actores involucrados a nivel colectivo, como en la posibilidad de disputar sentidos sociales en la esfera pública.

Abstract

Key words

Collective creation, participatory cinema, university extension, comprehensive training, mediation.

Participatory Audiovisual Creation is a proposal from the Faculty of Information and Communication (FIC) of the University of the Republic (UR) that promotes training spaces and cinematographic practice together with social actors whose voices/glances have historically been excluded from the place of enunciation. At the same time that it enables the inclusion of subaltern subjects in film production, it redefines the training of students from a place of mediation, which departs from both the logics of the industry and of auteur cinema centered on the individual.

Taking as a reference the extension function of Latin American universities, as well as the participatory/community cinema multiple experiences, this article proposes a reflection on the educational, creative and political implications of this space, which began in 2020 in conjunction with the collective of homeless, *Ni Todo Está Perdido* (NiTEP).

The existing tensions between the process and the final work are analyzed, to think of these emphases as possible differential and non-exclusive phases of participatory cinema, which can favor the political dimension as well as the empowerment of the actors involved at a collective level, as well as the possibility to dispute social meanings in the public sphere

El cine es una expresión artística atravesada por “lo político”, partiendo de la comprensión de que construye representaciones sociales, formas de concebir el mundo y de interpretar la historia significativas para pensar la sociedad en la que vivimos y la posibilidad de transformarla. Esencialmente narrativo, propone relatos con un fuerte potencial para exponer y poner en conflicto las relaciones de poder entre diferentes actores sociales/personajes implicados/as en las historias.

Los sectores *populares* y *subalternos*, aquellos que se encuentran en una posición inferior en la relación de poder dentro de la sociedad, ya sea por cuestiones de clase, género, etnia u otras (Escobar, 2014; Guha, 2002; Alabarces y Añón, 2016; Remedi, 2021), históricamente han sido excluidos de ese lugar de creación en el cine, y si bien suelen ser parte de diversas representaciones, es generalmente a través de la mirada de sujetos ubicados en otra posición social, y no como sujetos de enunciación (Pritsch, 2019). Esto presenta una dimensión política significativa en la medida que invisibiliza las miradas de los sectores menos favorecidos mientras privilegia las de las clases dominantes.

Si bien la posición social de quien produce el filme no es lo único que importa en esta construcción, es imposible desconocer que el lugar y trayectoria social de los enunciadores de un filme son relevantes a la hora de crear el punto de vista de la obra. Cabe entonces preguntarnos: ¿quiénes producen cine en Uruguay?, ¿qué trayectorias formativas tienen?, ¿de qué contextos sociales emergen?, ¿con qué capital social cuentan?

Aunque algunos trabajos han aportado algunos datos primarios sobre el asunto (Radakovich, 2014), en este artículo quisiera centrarme en otro aspecto que se relaciona tangencialmente con el anterior: ¿en qué medida la Universidad de la República —como una de las pocas instituciones que brinda formación terciaria a nivel público sobre cine y audiovisual— puede contribuir a democratizar el mapa de voces/miradas de la producción cinematográfica nacional?

En particular, me enfocaré en la experiencia incipiente de un espacio formativo que propone la puesta en práctica de cine participativo junto a actores sociales del campo popular: el espacio de formación integral (EFI) *Creación Audiovisual Participativa*, de la Facultad en Información y Comunicación. Este dispositivo iniciado en el 2020 —con las particularidades de un contexto de pandemia y emergencia sanitaria— apuesta a articular los aprendizajes de estudiantes universitarios con la producción audiovisual junto a otros sujetos. Busca hacer emerger otras miradas y formar a los/as estudiantes a partir de otras lógicas posibles de creación. En este artículo, propongo algunas reflexiones primarias sobre sus implicancias políticas, creativas y pedagógicas.

Hacer y aprender cine

Si bien las trayectorias formativas de los/as cineastas suelen ser diversas y no siempre institucionalizadas, las escuelas de cine y facultades de arte y comunicación cumplen en las últimas décadas un rol muy importante en la emergencia de las

nuevas generaciones de realizadores/as (Klimovsky, 2012; Radakovich, 2014; Daicich, 2015).

La formación en comunicación audiovisual en Uruguay era casi inexistente antes de la década del noventa, en la que empiezan a surgir algunas posibilidades. Ya en los años 2000 cuenta con una importante expansión y diversificación (Radakovich, 2014)¹. Sin embargo, la mayoría de las propuestas con énfasis en formación cinematográfica son privadas y tienen un costo significativo, inaccesible para estudiantes provenientes de sectores populares. A nivel público, se destaca la Licenciatura en Comunicación de la actual FIC² y la Licenciatura en Medios Audiovisuales de la Facultad de Artes³, ambas de la UR. También la más recientemente creada Tecnicatura en Medios Audiovisuales del Consejo de Educación Técnico Profesional⁴.

¿Llegan a la UR estudiantes provenientes de sectores populares más allá de su gratuidad? Según datos del último censo estudiantil⁵, cerca del 80% culminó la educación media en una institución pública; casi la mitad son primera generación de su familia en alcanzar la formación terciaria/universitaria (54% en el caso de la generación de ingreso del 2019); el 53,8% trabaja además de estudiar —y lo hace con una carga horaria de 36 horas semanales en promedio—; y alrededor del 15% ha recibido becas del Fondo de Solidaridad⁶. Estos datos no son concluyentes acerca de la pregunta planteada (que amerita otro desarrollo e indagaciones), pero nos brindan un perfil heterogéneo en el que, en principio, están incluidos amplios

1 En una dirección similar, Daicich (2015) analiza el impacto de las escuelas de cine y facultades de arte y comunicación en Argentina y su influencia respecto al Nuevo Cine Argentino y otras corrientes del cine contemporáneo.

2 Su actual Plan de Estudios (2012) otorga un título único de Licenciado/a en Comunicación, aunque cuenta con una estructura curricular flexible que permite a los/as estudiantes optar por trayectos perfilados hacia cine/audiovisual, periodismo, publicidad, comunicación organizacional o comunicación educativa y comunitaria, según las diferentes propuestas de materias optativas y de seminarios de trabajo final de grado que elijan. El trayecto audiovisual de la carrera tiene un fuerte acento en cine y TV documental. En 2020, contaba con más de cuatro mil estudiantes activos.

3 Comenzó a dictarse en 2011, con sede en Piriápolis (Maldonado), y ha contado con cohortes reducidas en comparación con la FIC. Su objetivo principal es “colaborar con la formación de un creador en artes plásticas y visuales, con herramientas para canalizar su expresión a través de los medios audiovisuales” (Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, 2018, párr.1).

4 Comenzó a implementarse en 2013, con el objetivo de “formar técnicos capaces de realizar en forma autónoma y eficaz la puesta en escena, cámara, registro sonoro y post producción de un proyecto audiovisual de acuerdo al guión y su diseño de producción, ya sea en formato televisión, cine digital o para su distribución a través de Internet” (Tecnicatura en Medios Audiovisuales del Consejo de Educación Técnico Profesional, s. d., párr. 11).

5 Ver Dirección General de Planeamiento de la Universidad de la República Uruguay (2020).

6 Esta consiste en un apoyo económico para estudiantes universitarios que provienen de hogares que no cuentan con los medios suficientes para apoyarlos económicamente en su proyecto educativo. Estas becas se financian con los aportes de egresados/as de la universidad.

sectores sociales. Esto da cuenta del potencial de la UR para formar realizadores/as provenientes de sectores antes excluidos del acceso a la oferta institucionalizada en este campo.

Pero importa detenernos también en las modalidades y enfoques de la enseñanza. Para apropiarse de las diferentes dimensiones implicadas en la producción audiovisual, su aprendizaje requiere acompañar la práctica con procesos de reflexividad y distanciamiento crítico (Siragusa 2013; Klimovsky, 2012). Esto lleva a trascender la reproducción de técnicas dentro de las lógicas estándares del medio profesional y promover otras formas de hacer cine, con énfasis en los procesos de creación colectiva-participativa. Problematizar las implicancias políticas del actual mapa de voces/miradas y pensar diferentes dispositivos para la inclusión de sujetos históricamente excluidos del lugar de enunciación, se vuelve entonces una dimensión importante (y fundamentalmente política) a la hora de pensar la formación en las carreras de comunicación, arte y cine.

El espacio de formación integral *Creación Audiovisual Participativa* se conformó en el 2020 como una línea de extensión-enseñanza vinculada a la producción cinematográfica a partir de procesos participativos con organizaciones sociales y sectores populares. Se trata de poner a dialogar los conocimientos sobre producción audiovisual que se enseñan en la Facultad junto a sujetos históricamente excluidos de dicha producción, con el objetivo de crear obras audiovisuales a través de métodos y dispositivos que favorezcan su participación en los procesos creativos. La intención es sostener este espacio en el tiempo, alternando cada año los sujetos con los que se trabaja.

Es imposible comprender esta propuesta sin antes hacer mención a la tradición extensionista de las universidades latinoamericanas, y al proceso de curricularización de la extensión que se llevó adelante en la UR entre el 2008 y el 2012, en el marco de la llamada Segunda Reforma Universitaria (Stevenazzi y Tommasino, 2017).

La extensión ha sido concebida en la región como una de las tres funciones fundamentales de nuestras universidades, junto a la enseñanza y la investigación. Si bien se trata de un concepto abierto y en disputa a lo largo de diferentes momentos históricos, su esencia está en generar puentes con actores sociales externos a la institución y poner a jugar el conocimiento producido en interacción con las problemáticas, saberes y necesidades presentes en la sociedad. Desde una dimensión política, prioriza a los sectores históricamente “más postergados” (Rectorado UR, 2010).

Sin dudas, la Reforma de Córdoba de 1918 representa un hito en la historia de las universidades latinoamericanas en cuanto al fuerte compromiso político y al espíritu extensionista en que se desarrollaron. En la UR, la función de extensión se incorpora en la Ley Orgánica de 1958 como parte de las funciones docentes. Cabe destacar que la extensión estuvo durante varias etapas ligada a la idea de “volcar a la sociedad” los conocimientos que posee la Universidad, desde una perspectiva unidireccional, donde la academia contaba con la responsabilidad de “extender” sus conocimientos a los sectores de la sociedad que no los poseían (Bralich, 2010).

En el 2009, en el contexto de un proceso de transformaciones en la UR, el Consejo Directivo Central aprobó un documento que establecía algunos lineamientos que se consolidarían como premisas para la siguiente década. Se impulsó una concepción de extensión que implica el *diálogo de saberes*, es decir, la posibilidad de aportar a la sociedad no desde un lugar jerárquico que asuma al conocimiento científico como única verdad, sino desde un lugar de apertura a la escucha y al saber del otro como un sujeto que también produce conocimiento y contribuye a la resolución de problemas.

Es así que cobra fuerza la idea de *integralidad* como apuesta a la articulación de las funciones universitarias, al diálogo de saberes, y a los enfoques interdisciplinarios que puedan superar la estructuración del conocimiento por disciplinas e interactuar para dar respuesta a problemáticas complejas (Sutz, 2011). Bajo esas premisas se crea en el 2009 la figura de *Espacios de Formación Integral* (EFI), como forma de renovar la enseñanza, curricularizar la extensión y favorecer su articulación con la investigación; a través del diálogo de saberes con actores sociales extra-universitarios, y apostando a abordajes interdisciplinarios (Rectorado UR, 2010).

Es en ese marco que surge el EFI *Creación Audiovisual Participativa*, que pretende construir dispositivos de producción audiovisual/cinematográfica en los que estudiantes universitarios —con la participación y orientación docente— puedan crear de forma colectiva junto a otros sujetos que ocupen no solamente un lugar de representación en las obras, sino también un rol desde la propia enunciación.



Imagen 1: Asamblea del colectivo *Ni Todo Está Perdido* (2021). Montevideo, Uruguay.
Fotografía de F. Pritsch.

Participativo y comunitario

En una anterior investigación sobre el lugar de los sujetos populares en la cinematografía rioplatense reciente⁷, he propuesto las categorías de *cine transculturador*, *cine participativo* y *cine desde la subalternidad* (Pritsch, 2019) para caracterizar diferentes modos de representación que han intentado romper con los modos dominantes. Mientras que el *cine transculturador* se caracteriza por la construcción de puntos de vista en los que se entrecruzan elementos propios de las culturas populares de los sujetos representados con elementos de la cultura del director (intelectual, letrado, académico), en el *cine participativo* esa intersección de miradas se distingue por un mayor énfasis en la participación y colaboración de sujetos subalternos en la creación de la obra. Por su parte, un *cine desde la subalternidad* implica que los productores directos del filme se encuentran en una posición social subalterna: no se trata ya de una colaboración dentro de una obra dirigida por un sujeto ubicado en otra posición, ni de la creación tutelada o mediada por otros, sino de una obra creada directamente por sujetos subalternos desde la propia dirección y en diferentes áreas artístico-creativas y técnicas⁸.

La categoría propuesta de cine participativo está en línea con la idea de cine comunitario (Gumucio, 2014; Molfetta, 2017). En su investigación, centrada en las experiencias de cine comunitario del Gran Buenos Aires y Gran Córdoba⁹, Andrea Molfetta (2017) sostiene que esta práctica interviene y transforma “el mapa de voces, narrativas y medios del cine nacional” (p. 25), al tiempo que empodera a los sujetos que participan en ese proceso dándoles “visibilidad, reconocimiento y auto-legitimación” (p. 17), y genera innovaciones en las formas de producir cine y sus estéticas. En esta categoría, Molfetta y su equipo abarcan tanto propuestas en el marco de experiencias con enfoques sociales y de circulación restringida al propio ámbito comunitario en las que se llevaron adelante, como películas de autores como José Campusano, Raúl Perrone o Rosendo Ruiz, que han tenido una recepción importante a nivel de la crítica y de festivales cinematográficos, como exponentes que han renovado estéticas y lenguajes del cine argentino reciente a través de sus enfoques comunitarios/participativos.

En ese sentido, resulta significativo el planteo de Cristina Siragusa (2017) que propone una diferenciación entre *Taller-de-cine* y *Cine-Taller* a partir de los énfasis que tenga la experiencia. Mientras que en el primero el foco está en “los participantes como protagonistas de la práctica y en función de sus necesidades expresivas” (p. 220), el *Cine-Taller* pone el énfasis en la obra, a partir de procesos participativos que pueden tener el taller como dispositivo.

7 Obtuvo el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC/UR) en su línea «Iniciación a la Investigación». Fue presentada como tesis para la obtención del título de Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE/UR) en 2019.

8 Cabe aclarar que este tipo de cine no abunda, pero encuentra una emergencia en la última década, particularmente con el llamado cine villero en Argentina (Bosch, 2017), con exponentes como César González o Nidia Zarza.

9 Proyecto de investigación “El cine que nos empodera: mapeo, antropología visual y ensayo sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires y Córdoba (2005-2015)”.

Si en el taller-de-cine el eje articulador se ubica en el acto de enseñar/aprender y en las modalidades didácticas de su desempeño y en una educación crítica de/en medios audiovisuales, el cine-taller se inscribe en la capacidad de integración de los sujetos (no especializados) a un proceso cinematográfico donde se observa un marcado interés por lograr una vivencia artística (p. 228).

El *Cine-Taller* centra su interés en las cualidades artísticas del producto cinematográfico, al mismo tiempo que en sus procesos creativos atravesados por la participación e involucramiento de diferentes sujetos. Se ponen en cuestión “los mitos del artista-creador como ser-excepcional” y se interroga “acerca del carácter individual o colectivo de esa autoría” (pp. 228-229).

Por su parte, Alfonso Gumucio (2014) define al cine comunitario como

expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (...) tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados (p. 18).

Si bien se podrían mencionar algunos casos de cine participativo en la primera mitad del siglo XX, es en la segunda a donde se remontan los principales orígenes de la tradición, con algunos pioneros como el cine etnográfico de Jean Rouch y —en particular, en América Latina (Gumucio, 2014; Zavala, 2016)— con exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano, la Escuela de Cine de Santa Fe impulsada por Fernando Birri, y el cine “junto al pueblo” de Jorge Sanjinés, por tan solo nombrar algunos de los más emblemáticos, entre tantas otras propuestas.

Mientras que en Argentina existen diversas experiencias y movimientos en torno al cine comunitario¹⁰, en Uruguay son todavía escasos, aunque existen antecedentes relevantes, no siempre vinculados al cine en sentido estricto pero sí tomando elementos de su lenguaje. Resulta paradigmática la experiencia del colectivo *Árbol* que promovió la producción y circulación de videos participativos, generó durante más de cinco años un ciclo en el canal público TV Ciudad y realizó una publicación en la que sistematiza su experiencia (*Árbol Televisión Participativa*, 2011). En los últimos años han emergido otros grupos, como el *Colectivo Catalejo*, que desarrollan producciones audiovisuales sobre temáticas sociales desde una perspectiva comunitaria, y propuestas como la reciente *Oficina de Incentivo a la Producción Audiovisual del Oeste de Montevideo* —programa impulsado por el Municipio A¹¹— cuyos objetivos son consolidar nuevos circuitos de cine en los

10 En su investigación, Molfetta menciona particularmente la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, el colectivo *Cine en Movimiento* y la *Red de Cine Social y Comunitario de Córdoba*, entre otros tantos colectivos y redes dedicadas al cine comunitario en Argentina.

11 Los municipios fueron creados en 2010 como tercer nivel de gobierno en Uruguay (además del nacional y departamental). El Municipio A abarca la zona oeste de Montevideo,

barrios, así como fomentar la producción de contenidos desde la comunidad. También resulta significativa la experiencia de las Usinas de la Cultura, que son parte de una política pública de descentralización de la cultura que ha contado con un componente importante de producción audiovisual (Duarte, 2020). Por su parte, sin tener un foco tan evidente en lo comunitario, pero sí considerando perspectivas participativas en sus enfoques, emparentadas con la idea de *cine participativo* (Pritsch, 2019) o *Cine-Taller* (Siragusa, 2017), podemos encontrar varios filmes documentales de la última década tales como *El casamiento* (Aldo Garay, 2011), *El Bella Vista* (Alicia Cano, 2012), *Desde adentro* (Vasco Elola, 2013), *Cometas sobre los muros* (Federico Pritsch, 2014), *Nueva Venecia* (Emiliano Mazza, 2016), *Tracción a sangre* (Sofía Betarte, 2017), *Locura al aire* (Alicia Cano y Leticia Cuba, 2018) o *Los olvidados* (Agustín Flores, 2018), solo por nombrar algunos ejemplos. No resulta claro, por el contrario, encontrar algún equivalente en Uruguay a las propuestas desde la ficción de cineastas como Raúl Perrone, Rosendo Ruiz o José Campusano, ni expresiones similares a la del cine villero de César González.

Ni Todo Está Perdido. Memorias de una experiencia



Imagen 2: Movilización de NiTEP frente al Ministerio de Desarrollo Social (2020, 6 de noviembre). Montevideo, Uruguay. Fotografía de T. Manisse.

incluyendo barrios de fuerte tradición obrera que en la actualidad enfrentan un mayor nivel de precarización.

En el 2020, el EFI *Creación Audiovisual Participativa* trabajó junto al colectivo de personas en situación de calle *Ni Todo Está Perdido*, que ya venía interactuando en diferentes proyectos de extensión e investigación con equipos interdisciplinarios de la UR¹².

La conformación de este colectivo se remonta al 2018, y tiene como antecedentes justamente el vínculo con la Facultad de Ciencias Sociales. Como consecuencia del uso durante el día de su sala de informática, la cantina y los baños por parte de personas en situación de calle, algunas notas en la prensa abrieron un debate público que llevó al Consejo a crear un grupo de trabajo para atender el tema. Este presentó diversas medidas en relación a la convivencia y respecto a la regulación de los usos de los espacios comunes del edificio, sumadas a la reflexión crítica sobre el problema de las personas en situación de calle y las posibles respuestas en términos de políticas públicas. Por otra parte, se conformó un grupo operativo para trabajar desde una perspectiva de derechos humanos junto a los sujetos implicados, que apoyó sus procesos de grupalidad y autogestión, y que derivó en la creación del primer colectivo de personas en situación de calle del Uruguay, *Ni Todo Está Perdido*.

En ese marco, continuando con diferentes líneas de trabajo conjunto que apuntan a colocar la problemática de calle en la agenda pública a partir de un enfoque interdisciplinario y desde los derechos humanos, se acuerda la posibilidad de llevar adelante un espacio de producción audiovisual participativa con estudiantes y docentes de la Facultad de Información y Comunicación.

Sabemos que el 2020 no fue un año cualquiera. En lo que concierne a la enseñanza universitaria será recordado como uno año de virtualización de sus espacios debido a la emergencia sanitaria. Sin embargo, esto no impidió que en el segundo semestre, con una tasa de contagios baja y controlada, pudiera retomarse la presencialidad sujeta al cumplimiento de medidas preventivas y al trabajo en grupos reducidos. La situación de pandemia por supuesto atravesó fuertemente a las personas en situación de calle, particularmente en los meses de confinamiento más estrictos en que se inhabilitaron los espacios públicos bajo la consigna “quedate en casa”.

Del EFI participaron seis estudiantes, que promediaban el tercer año de la carrera, con algunos cursos ya transitados respecto a lenguaje cinematográfico, teorías del cine, fotografía, comunicación sonora y edición, pero con pocos espacios acumulados en lo que respecta a producción integral.

¹²El EFI contó con la coordinación, la orientación y el acompañamiento de quien escribe, y con la participación de las docentes de la FIC, Magdalena Schinca y Victoria Pena; de los/as docentes de Facultad de Ciencias Sociales, Sebastián Aguiar, Cecilia Etchebehere, Sofía Lans, Martín González, Walter Ferreira y Fiorella Ciapessoni; así como de Marcelo Rossal de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en el marco de los proyectos “Situación de calle desde una perspectiva de Derechos: múltiples voces y experiencias” (CSCI-UR) y “Desigualdades y Conflictos en Relación a la Situación de Calle” (CSEAM-UR).

Para empezar, se realizaron tres encuentros (virtuales) introductorios junto al equipo docente. Se trabajó sobre las dimensiones éticas, conceptuales, epistemológicas y metodológicas en el marco de la extensión e integralidad, y sobre algunas premisas del cine/video participativo como eje transversal de la propuesta. Por otra parte, se abordó un primer acercamiento a la problemática de situación de calle y los antecedentes del trabajo conjunto entre la UR y NiTEP. Estas instancias se complementaron con algunas tareas intermedias en relación a la lectura de algunos textos sobre los temas abordados, sus reflexiones críticas y sus proyecciones respecto a las posibilidades en el marco de ese espacio. También se realizó un taller de cámara en la FIC, pensando en nivelar conocimientos en este aspecto y en elegir estratégicamente los equipos a utilizar en relación a los objetivos de la propuesta.

Ya en septiembre, los/as estudiantes participaron en dos talleres de formación de NiTEP en el marco de un ciclo que el equipo universitario interdisciplinario llevaba adelante. Estos encuentros —presenciales— implicaron una primera instancia de conocimiento mutuo entre los/as estudiantes e integrantes de NiTEP, de cara al espacio de video participativo que iniciaría próximamente.

En octubre, como forma de dinamizar la propuesta, se generaron dos talleres en la FIC junto a NiTEP. En una primera instancia se trabajó en torno a los objetivos de comunicación del colectivo, reflexionando sobre sus diferentes herramientas, los sentidos puestos en juego en la agenda pública, los desafíos en términos de la construcción de mensajes y los diferentes niveles de circulación y llegada a distintos sectores estratégicos de la sociedad. Esto permitió un ejercicio por parte de NiTEP para establecer sus prioridades en términos comunicacionales con el fin de ir pensando en posibles abordajes desde la producción audiovisual alineados con sus objetivos.

La segunda instancia estuvo liderada por los/as estudiantes, quienes seleccionaron algunos cortometrajes a partir de los cuales reflexionar sobre las características del lenguaje audiovisual y sobre cómo diferentes recursos comunican distintas miradas sobre las temáticas que abordan y sus historias. Luego se trabajó en dos subgrupos de cara a definir —a partir de las premisas de comunicación acordadas en el encuentro anterior— posibilidades de piezas audiovisuales a realizarse en el marco de la propuesta. Esto dio lugar a dos ideas con diferentes estilos: por un lado, un documental que mostrase los diferentes espacios del colectivo, de toma de decisiones, de intercambios y reflexión, de movilizaciones y acción, etc., con una impronta observacional; por otro lado, un documental que desde la entrevista y el diálogo subvirtiera el rol de las personas en situación de calle como entrevistados por sujetos entrevistadores que preguntan e interpelan a los otros sobre la temática.

Este último taller culminó en la conformación de dos equipos operativos “mixtos”, con estudiantes de la FIC e integrantes de NiTEP, para desarrollar cada una de las propuestas, respectivamente. A partir de ese punto, cada equipo definió lugares de encuentro (generalmente al aire libre, en algún espacio público) para “bajar a tierra” las premisas definidas en el taller y trazar un plan para la filmación, con un seguimiento del equipo docente pero con la autonomía de cada grupo para

llevar adelante la propuesta y articular con el colectivo, con base en los acuerdos definidos anteriormente. Esta etapa se extendió desde mediados de octubre hasta mediados de diciembre, con varias marchas y contramarchas debidas a la complejidad del contexto de pandemia (suspensión de filmaciones por cuarentenas preventivas, algún caso positivo, limitación de la presencialidad ante el aumento de casos en diciembre, etc.) y de las situaciones de precariedad propias de los sujetos con los que se trabajó.

En paralelo a las instancias finales de filmación, un subequipo de estudiantes comenzó a recopilar el material ya filmado, visionar y realizar unos primeros cortes de cada propuesta. Este proceso culminó en marzo del 2021, cuando en una asamblea de NiTEP se presentó una primera versión de ambos cortometrajes, con un intercambio posterior en el que se evaluaron y se hicieron aportes para realizar los ajustes finales, entre ellos el título de cada pieza. En abril, en el marco del lanzamiento de la campaña “Ni una muerte más en situación de calle: otro invierno es posible” que impulsó NiTEP, se realizó una actividad de presentación pública de los videos realizados que tuvo repercusiones positivas en las redes sociales y en la prensa¹³.



Imagen 3: Taller en la Facultad de Información y Comunicación para definir los objetivos comunicacionales de NiTEP y las posibles premisas de las piezas audiovisuales a realizar (2020, octubre). Montevideo, Uruguay. Fotografía de F. Pritsch.

¹³Los dos cortometrajes realizados están disponibles en Youtube: La lucha es colectiva (<https://www.youtube.com/watch?v=hfwE7HepXcU>) y La calle desde adentro (<https://www.youtube.com/watch?v=TpezFrY4eFg>).

Aprender haciendo con otros/as

Klimovsky (2012) se pregunta cuál es el rol del cineasta como hacedor de obras de arte que al mismo tiempo son mercancías, y cuál es la formación que debería tener este “nuevo artista” atravesado por el arte y la industria. Sostiene que no se puede enseñar cine a partir de recetas establecidas sobre cómo filmar, ni únicamente desde la dimensión técnico-operativa de la producción, sino que debe apuntar a “la capacidad aprendida para detectar problemas dramáticos y estéticos, y conectarlos con un imaginario social más amplio” (p. 229). De esa manera se potencian sus “capacidades expresivas y sensibles” (p. 229) y se brindan herramientas para enfrentar los problemas vinculados a su profesión.

En este caso, la experiencia implicó, por un lado, romper con un formato de producción tradicional vinculado al campo profesional del medio, para pensar otras formas de crear en términos cinematográficos. Implicó reflexionar sobre el lugar de los protagonistas no solo como actores sociales que dinamizan nuestra obra y nos permiten construir puntos de vista sobre temáticas e historias, sino como parte misma de esa construcción. El proceso creativo se corre del centro autor-individuo hacia un autor-colectivo atravesado por el diálogo y la participación. Los/as estudiantes adoptaron en este caso un rol de *mediadores* junto a los integrantes de NiTEP, en el que pusieron en juego los aprendizajes que fueron incorporando en la carrera, al tiempo que impulsaron estrategias para que el colectivo trabajara a la par en la construcción del punto de vista y la participación en diferentes instancias creativas.

Enseñar a otros/as lo que se viene aprendiendo es un ejercicio que enriquece y consolida los aprendizajes; los resignifica a la luz de una práctica que cuenta con el desafío de llevar adelante una obra a partir de objetivos previamente acordados. No se trató de un proceso lineal en el que los/as estudiantes tuvieron que “traspasar” sus conocimientos a los/as integrantes de NiTEP, sino que implicó la resolución de problemas creativos y vinculares desde la práctica, tomando como premisa el diálogo de saberes. Implicó asumir un rol activo en todo el proceso, resignificando los conocimientos trabajados en el aula en la medida en que estos se vincularon con objetivos construidos y llevados adelante de forma conjunta con otras personas.

En referencia a los niveles operativos en los procesos formativos universitarios, Luis Behares (2011) contrapone las “instancias del saber”, estructuradas a partir del saber faltante —como movimiento en torno a una interrogante—, a las “instancias del conocimiento”, estructuradas a partir del conocimiento acumulado disponible. En el espíritu de los EFI está la intención de resignificar los procesos de enseñanza, “subordinándola a la ‘instancia del saber’, conectándola con el saber faltante, poniéndola a jugar en el camino de búsqueda de respuestas a la pregunta operativa organizadora propia de las lógicas de la extensión y la investigación” (Cano y Castro, 2016, p. 8).

La propuesta del EFI parte de acuerdos y lineamientos generales, pero implica pensar y repensar constantemente la práctica a medida que avanzan las actividades. Tiene una gran cuota de incertidumbre porque las acciones y los tiempos no

dependen solo de los estudiantes universitarios ni del cuerpo docente, sino de los acuerdos con los propios actores sociales.

La autorreflexividad sobre el proceso transcurrido cobra un sentido muy importante en este tipo de experiencias. El EFI culminó con una tarea escrita en la que se consignaba a los/as estudiantes la reflexión sobre diferentes aspectos de la práctica, con el objetivo de evaluar y verbalizar aprendizajes, tensiones, desafíos y miradas a futuro.

Allí algunos destacaron el doble desafío de aplicar conocimientos incipientes y al mismo tiempo reconfigurarlos hacia las particularidades de este proceso creativo:

poner en práctica mis conocimientos mientras recibía una constante crítica a los conceptos que ya tenía instaurados implicó en mí un enorme cambio y una constante adaptación a estas problemáticas, que nunca tuve en cuenta antes de comenzar este proceso (Estudiante 1, reflexiones finales EFI).

Otras reflexiones subrayaron la relevancia del cine/audiovisual en la construcción de sentidos sociales y empoderamiento de los actores sociales con los que se trabajó, así como la importancia del vínculo entre realizadores/as y el colectivo para la creación de las piezas audiovisuales. También hubo una mirada sobre la premisa del aprendizaje a partir de problemas: “lograr un espacio donde nada está del todo claro permitió un constante replanteamiento del objetivo y le agregé valor al contenido final” (Estudiante 2, reflexiones finales EFI); sobre los aprendizajes vinculados al encuentro con personas con trayectorias de vida y situaciones tan diferentes a las suyas; y sobre las tensiones del rol que debieron asumir como mediadores en el proceso creativo:

El énfasis puesto en dar voz a NiTEP generaba que fuéramos un poco reticentes a pararnos desde un lugar más firme, a delimitar más concretamente las ideas, ponernos a filmar, y bajar las conversaciones a un plano audiovisual, que en definitiva, es lo que estaba pautado fuera nuestro aporte y nuestro propósito como estudiantes de comunicación. Creo que la gente del colectivo NiTEP tenía mucho para decir y nosotros mucho para escuchar, pero eso podía llevar a que nuestro rol pudiera desdibujarse un poco frente a la inmensidad de ideas, aportes, sueños, desconformidades, etc, que venían desde el otro lado (Estudiante 3, reflexiones finales EFI).

Entre el proceso y el producto

En el taller sobre cámara realizado en la FIC para nivelar conocimientos de cara a la práctica y pensar con qué equipos trabajar, surgió un debate muy significativo para pensar las tensiones y puntos de equilibrio entre el proceso y el producto en el cine participativo. Se trataba de una decisión de índole técnica que tendría implicancias en la forma de concebir la propuesta: definir si se trabajaría en esencia con las *handycams Panasonic TM 900*, de calidad media en cuanto a su imagen pero de uso más fácil y controlado sin conocimientos fotográficos profesionales, o si se optaría por la *Sony Alfa*, de alta gama pero con un manejo mucho más difícil para quienes no estuviesen familiarizados con variables básicas de fotografía (además de



Imagen 4: Movilización de NiTEP frente al Ministerio de Desarrollo Social (2020, 6 de noviembre). Montevideo, Uruguay. Fotografía de R. Asi.

una profundidad de campo mucho más limitada por las características de su sensor, que en situaciones no controladas, implican un control muy fino del enfoque).

El intercambio acerca de esta definición estuvo atravesado por la pregunta en torno al énfasis que tendría la experiencia: si se ponderaría el proceso participativo en el caso de la TM 900, que facilitaba el uso de las cámaras por parte de NiTEP, o la calidad fotográfica del producto en línea con estéticas más hegemónicas de la imagen en la actualidad, en el caso de la Sony Alfa. Finalmente, se optó por la primera opción, con el fundamento de contar con mayor movilidad con los equipos y la posibilidad de que NiTEP pudiera participar en las instancias de filmación, apropiándose de la herramienta.

Al culminar el proceso con la proyección de las versiones terminadas en el espacio de asamblea de NiTEP, la experiencia fue valorada por todas las partes como muy satisfactoria en términos de lograr una creación colectiva que partiera de los objetivos comunicacionales de la organización social y sus puntos de vista y que, además, sus integrantes fueran partícipes en las diferentes instancias de la producción. Sin embargo, diferentes valoraciones e intercambios dejaron la sensación de no haber alcanzado algunas expectativas de NiTEP respecto a un producto más potente en términos de obra, con la posibilidad de una mayor presencia en la esfera pública y de disputar con contundencia los sentidos puestos en juego.

En este punto, me parece importante retomar las categorías de *Taller-de-cine* y *Cine-Taller* (Siragusa, 2017) como dos énfasis posibles dentro de un cine de carácter participativo, y problematizar la dimensión política en esa dicotomía (no siempre excluyente) entre el proceso y el producto.

Sin dudas los procesos participativos en el cine empoderan a los sujetos que forman parte de esa experiencia, además de contribuir a su proceso de identidad

colectiva y al aprendizaje de herramientas comunicacionales y creativas. Esto es en sí mismo un acto político significativo. Pero también es necesario pensar lo político como disputa de sentidos, batalla simbólica en el terreno de la esfera pública, y en esa dimensión es fundamental problematizar las características de la obra en relación con el —potencial— encuentro con el público.

Muchas experiencias de cine participativo pueden quedar encapsuladas en la experiencia de quienes vivieron ese proceso y en su círculo comunitario, cercano a los sujetos directamente implicados. Pero para trascender ese círculo y lograr que las miradas construidas en la obra interpelen y conecten con otros/as, es importante no dejar en segundo plano la obra como producto en sí mismo, más allá del proceso en el que fue concebida.

Algo interesante de esta tensión entre proceso y producto (que es señalado por Siragusa a partir de otras experiencias) es la potencialidad de cambiar el énfasis en diferentes etapas. En el caso de la experiencia vivida con NiTEP, podría pensarse como una etapa con énfasis en el proceso. Si bien cerró a partir de las dos piezas audiovisuales culminadas, podría ser también un punto de partida para continuar con otras propuestas creativas con énfasis en la obra, habiendo construido ya un vínculo significativo de confianza mutua y horizontes en común. La producción cinematográfica desde la creación participativa podría concebirse así como un fin en sí mismo, pero también como proceso de investigación documental para obras posteriores, con diferentes niveles de participación en cada fase.

Respecto a la experiencia del EFI *Creación Audiovisual Participativa* junto a NiTEP, es necesario aclarar que se trata de una propuesta incipiente que ha sido breve y que además ha estado atravesada por los condicionamientos particulares de la pandemia. Los períodos donde se pudo retomar la presencialidad han sido reducidos y se han entrecortado algunos procesos, imposibilitando un mayor desarrollo de creación conjunta y profundización de varios recursos trabajados. Al momento de cerrar este artículo, el trabajo de la UR con NiTEP continúa a través de un equipo docente interdisciplinario. A nivel audiovisual, se trabajó en un reportaje documental que retomó lo realizado en el marco del EFI y profundizó algunos elementos sobre la situación de calle a partir de las premisas acordadas¹⁴.

A modo de síntesis

El espacio de formación integral *Creación Audiovisual Participativa* propone experiencias de aprendizaje en torno a una práctica cinematográfica que incluya la otredad en su construcción. Promueve un corrimiento del lugar de autor-individuo hacia el de creador-mediador, capaz de catalizar procesos creativos colectivos y participativos. Busca la posibilidad de hacer emerger otras voces/miradas en la producción audiovisual, priorizando sectores sociales subalternos cuyos puntos de vista han estado históricamente excluidos de la esfera pública.

¹⁴ Este estará disponible en el Canal Youtube del Colectivo NiTEP: https://www.youtube.com/channel/UCF-StQTtR-tpot6ht2Y_mvQ.



Imagen 5: Filmación de entrevista a integrante de NiTEP (2021). Montevideo, Uruguay.
Fotografía de F. Pritsch.

Como una de las únicas instituciones en ofrecer formación en cine y audiovisual a nivel público en Uruguay, la Universidad de la República tiene un doble desafío: el de formar a sus estudiantes (provenientes de sectores sociales de mayor heterogeneidad que las escuelas de cine y universidades privadas) brindándoles la base necesaria para que puedan desarrollar proyectos creativos innovadores y críticos; y el de generar puentes con otros actores sociales (desde la tradición extensionista de las universidades latinoamericanas), lo cual, al mismo tiempo que posibilita la inclusión de otros sujetos en la formación y producción de cine, dirige la enseñanza hacia otras lógicas de creación y problematiza su dimensión política.

A diferencia de Argentina, que cuenta con una significativa experiencia de producción de cine comunitario y participativo, Uruguay cuenta con algunos colectivos pioneros, nuevos espacios emergentes desde políticas sociales municipales o desde la propia Universidad, y algunas tendencias de cine documental que se acercan a esta categoría. Es de interés, por lo tanto, investigar los procesos creativos, materiales y políticos de estas experiencias, sistematizar críticamente su *praxis* y pensar las posibilidades de crecimiento de un cine *sobre y junto* a la sociedad.

Referencias

Bibliografía

- Alabarces, P. y Añón, V. (2016, octubre-abril). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 37, pp. 13-22. Recuperado el 2021, 20 de octubre de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9876/pr.9876.pdf.
- Árbol Televisión Participativa (2011). *Aportes para la realización y circulación de videos comunitarios*. Montevideo: Instituto de la Juventud.
- Behares, L. (2011). *Enseñanza y producción de conocimiento. La noción de enseñanza en las políticas universitarias uruguayas*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- Bosch, C. (2017). La discursividad del Cine Villero. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, 15. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257/108>.
- Bralich, J. (2010). Una mirada histórica a la extensión universitaria. En *Extensión en Óbra. Experiencias, reflexiones, metodologías y abordajes en extensión universitaria* (pp. 53-61). Montevideo: SCEAM-Universidad de la República. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://www.extension.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2017/11/Extension-en-Obra.pdf>.
- Cano, A. y Castro, D. (2016). La extensión universitaria en la transformación de la educación superior. El caso de Uruguay. *Andamios*, 13(31), pp. 313-337. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v13n31/1870-0063-anda-13-31-00313.pdf>.
- Daicich, O. (2015). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones UNTDF.
- Duarte, D. (2020, mayo-agosto). Las políticas culturales vistas desde la ciudadanía. Una exploración de experiencias de participación en las Usinas culturales (2008-2015). *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, 6(2). Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/download/1950/1267/7634>.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.

- Guha, R. (2002). *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gumucio, A. (Coord.) (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>.
- Klimovsky, P. (2012). La producción audiovisual: entre el 'arte y la industria'. ¿Qué podemos enseñar cuando enseñamos a realizar? *Revista Toma Uno*, 1, pp. 223-230. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8582>.
- Molfetta, A. (Comp.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/>.
- Pritsch, F. (2019). *Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio (2000-2015)* [tesis de Maestría, Universidad de la República]. Montevideo, Uruguay.
- Radakovich, R. (Coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Montevideo: Universidad de la República/Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay.
- Remedi, G. (2021). *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial.
- Siragusa, C. (2013). Pedagogía [de la] [en] experimentación: reflexiones acerca de la enseñanza de la investigación/creación audiovisual. *Toma Uno*, (2), pp. 177-188. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9336>.
- Siragusa, C. (2017). Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir cine(s). En A. Molfetta (Coord.), *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015* (pp. 217-244). Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/chapter/taller-de-cine-y-cine-taller-jugar-con-las-palabras-para-construir-cines-2/>.
- Stevenazzi, F. y Tommasino, H. (2017). Universidad e integralidad, algunas reflexiones sobre procesos de búsqueda y transformación. En C. Santos et al., *Fronteras universitarias en el Mercosur: debates sobre la evaluación en prácticas en extensión* (pp. 55-71). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <http://www.extension.fmed.edu.uy/sites/www.extension.fmed.edu.uy/files/2017.10.26%20Fronteras%20Libro.pdf>.

- Sutz, J. (2011). La integralidad de las funciones universitarias como espacio de preguntas recíprocas. En R. Arocena et al., *Integralidad: tensiones y perspectivas*. Cuadernos de Extensión, n° 1 (pp. 43-60). Montevideo: Universidad de la República. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://www.extension.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2017/11/Cuaderno-n%C2%Bo1-integralidad.pdf>.
- Zavala, D. (2016). Documental participativo como herramienta de agencia cultural: El Salto, un caso de estudio. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, pp. 235-261. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6103536>.

Filmografía

- Betarte, S. (Dir.) (2017). *Tracción a sangre* [largometraje documental]. Uruguay: Montelona Cine.
- Cano, A. (Dir.) (2012). *El Bella Vista* [largometraje documental]. Uruguay-Alemania: Alicia Cano Films, MJ Producciones.
- Cano, A. y Cuba, L. (Dir.) (2018). *Locura al aire* [largometraje documental]. Uruguay: Mutante Cine, La Maroma Producciones.
- Elola, V. (Dir.) (2013). *Desde adentro* [largometraje documental]. Uruguay: MJ Producciones.
- Flores, A. (Dir.) (2018). *Los olvidados* [largometraje documental]. Uruguay: Trapecistas Prod.
- Garay, A. (Dir.) (2011). *El casamiento* [largometraje documental]. Uruguay-Argentina: Guazú Media.
- Mazza, E. (Dir.) (2016). *Nueva Venecia* [largometraje documental]. Uruguay-Colombia-México: Passaparola Films, MartFilms, Making Docs.
- Pritsch, F. (Dir.) (2014). *Cometas sobre los muros* [largometraje documental]. Uruguay: La Criatura Fílmica.

Fuentes

Dirección General de Planeamiento de la Universidad de la República del Uruguay (2020). *Estadísticas*. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://planeamiento.udelar.edu.uy/>.

Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (2018). *Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales*. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <http://www.enba.edu.uy/index.php/licenciatura-en-medios-audiovisuales>.

Rectorado Universidad de la República (2010). Resolución del CDC sobre renovación de la enseñanza y curricularización de la extensión. En *La extensión en la renovación de la enseñanza: Espacios de Formación Integral* (pp. 11- 23). Montevideo: SCEAM, Universidad de la República. Recuperado el 2021, 20 de octubre de https://www.extension.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2016/12/08_Hacia-la-reforma-universitaria_-la-extensio%CC%81n-en-la-renovacio%CC%81n-de-la-ensen%CC%83anza.pdf.

Tecnicatura en Medios Audiovisuales del Consejo de Educación Técnico Profesional (s. d.). *Tecnicatura en Audiovisuales DGETP-UTU*. Recuperado el 2021, 20 de octubre de <https://tavutu.wixsite.com/tavutu/prueba>.

Biografía

Federico Pritsch Armesto

Comunicador, docente, documentalista e investigador. Integra la Sección Audiovisual y la Unidad de Extensión de la Facultad de Información y Comunicación (FIC, UR). Su ópera prima, *Cometas sobre los muros*, fue estrenada en 2014 en festivales, salas de cine y circuitos alternativos. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República.

Contacto: federico.pritsch@fic.edu.uy

Cómo citar este artículo:

Pritsch Armesto, F. (2021). *Creación Audiovisual Participativa*. Aprender cine desde la mediación. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35794>.



Revoltas estudiantis em São Paulo: levante das juventudes e a representação dos corpos em filmes sobre as ocupações secundaristas

Student revolts in São Paulo: uprising of youth and the representation of bodies in films about secondary occupations

Gabriela do Amaral Peruffo

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil
gabrielaperuffo@gmail.com

Juliana Vieira Costa

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil
juvieiracosta01@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/hyhsqgeni>

Resumen

No ano de 2015, na cidade de São Paulo, Brasil, milhares de estudantes secundaristas ocuparam suas escolas contra um projeto de reorganização do sistema educacional que previa a mudança de escola de 311 mil estudantes e 74 mil professores, e o fechamento de 93 escolas no estado. Este artigo faz uma reflexão acerca deste movimento contra hegemônico a partir da representação dos corpos dos estudantes em imagens produzidas por eles próprios e por terceiros, utilizadas em filmes documentários produzidos após as ocupações. Para tanto,

Palabras Claves

Corpo, juventudes, levante, currículo.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 20/06/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

vamos analisar as imagens dos gestos de levante desses corpos que protagonizaram as ocupações escolares secundaristas a partir de dois filmes que apresentam diferentes narrativas do período: *Lute como uma menina* (2016), de Beatriz Alonso e Flavio Colombini, *Espero tua (Re)volta* (2019), de Eliza Capai.

Abstract

Key words

Body, youths, up-raise, curriculum.

In 2015, in the city of São Paulo, Brazil, thousands of high school students occupied their schools against a project to reorganize the educational system that called for the change of schools of 311,000 students and 74,000 teachers, and the closure of 93 schools in the state. This article is about the counter-hegemonic movement that were secondary school occupations in São Paulo, Brazil, in 2015, based on the representation of students' bodies in images produced by themselves and by others, used in documentary films. We will analyze the images of the uprising gestures of these bodies that starred in the secondary school occupations from two films that present different narratives of the period: *Lute como uma menina* (2016), by Beatriz Alonso and Flavio Colombini, *Espero Tua (Re) Volta* (2019), by Eliza Capai.

“Vai ser filme hoje?” Assim começa o filme *Espero tua (Re)volta* (2019), de Eliza Capai, sobre o movimento das ocupações escolares de 2015 no estado de São Paulo, Brasil. Perguntar se “vai ser filme hoje” nos diz sobre a aula, diz sobre a rotina da escola, diz muito sobre currículo. Currículo esse que também é colocado em questão quando a escola é ocupada. Quando a autonomia de decidir fica nas mãos dos estudantes. Falar sobre as ocupações secundaristas de 2015 no Brasil, seus efeitos ou possíveis desdobramentos na realidade escolar, nos coloca na tarefa de compreender as culturas juvenis¹. E nos possibilita avistar a experiência das ocupações como um período de intensa socialização dessas culturas para além dos padrões regulares do cotidiano escolar. O movimento das ocupações escolares revelaram um potencial espaço de experimentação e um possibilitador da “emergência da multiplicidade de sujeitos culturais que se encobrem sob o manto da uniformização e homogeneidade que a categoria aluno encerra” (Carrano, 2008, p. 184). Acontece que essas culturas compartilhadas nunca cessam, existe um fluxo dinâmico que nunca as deixa serem concluídas e, portanto, não podemos defini-las de maneira homogênea. Cada sujeito cultural, cada jovem dentro da escola ocupa diferentes posições que nunca cessam de mudar. A uniformização e homogeneização citadas por Carrano se apresentam em diferentes expedientes escolares. Desde aquilo que a escola regula em termos de regras de convivência até as políticas de currículo. A escola reprime as diferenças de tantas maneiras desde suas origens. Mas parece que as cenas da polícia reprimindo corpos de jovens estudantes nos permite e nos provoca a refletir e entender o que representa esses corpos que ocupam a escola.

Para pensar nestas representações dos corpos e culturas juvenis nas ocupações de 2015, nos voltamos aos filmes produzidos nesses contextos, pela perspectiva da *sobrevivência das imagens* e da *análise gestual* de Didi-Huberman (2010, 2013). As teorias contemporâneas da cultura têm as imagens como foco e perspectiva para pensar as relações sociais e sua historicidade. Neste sentido, Didi-Huberman, a partir da obra de Aby Warburg, propõe a teoria da sobrevivência das imagens, na qual uma composição visual é uma sedimentação de uma multiplicidade de movimentos históricos, psicológicos e políticos. Haveria então uma dinâmica interna das imagens que lhes é própria, um “nó” temporal ao qual Huberman chama de *sobrevivência*. A principal categoria de análise da teoria de Huberman é a *análise gestual*, ou seja, os gestos presentes nas imagens que atravessam o tempo e as áreas do conhecimento humano e se depositam nas imagens como sobreviventes.

O audiovisual foi sem dúvida, se não o principal, um dos principais meios de disputa narrativa dos estudantes em relação a mídia hegemônica. Os vídeos realizados nas ocupações pelos próprios estudantes foram amplamente difundidos em redes sociais de mídias alternativas do período. Para além do discurso político explícito nesta produção, podemos observar como as imagens e os gestos impressos desses corpos em luta podem produzir sentido para a compreensão destas juventudes e a

1 Embora o Estatuto da Juventude (Instituído em 2013 pela Lei 12.852 que dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude) defina que seus direitos como jovens estão assegurados até os 29 anos, as políticas públicas pensadas para os jovens, que os considere como protagonistas no presente, e não somente como mera transição de gerações, ainda são um desafio no cenário brasileiro.

organização escolar que elas propõem. Muitas dessas imagens foram utilizadas por filmes mais ou menos independentes que posteriormente se dedicaram a narrar os acontecimentos das ocupações sob diversas perspectivas.

Neste artigo vamos analisar as imagens dos gestos de levante de corpos que protagonizaram as ocupações escolares secundaristas a partir de dois filmes que apresentam diferentes narrativas do período: *Lute como uma menina* (2016), de Beatriz Alonso e Flavio Colombini, *Espero tua (Re)volta* (2019), de Eliza Capai. O primeiro, um filme independente, que narra as ocupações por uma perspectiva feminista em relação a atuação e representação das mulheres no movimento. O segundo, um filme comercial, produzido pela Globo Filmes, que propõem um jogo narrativo plural a partir do relato de três jovens secundaristas tiveram diferentes protagonismo nas ocupações. Para as análises foram escolhidas sequência exemplares de imagens que acreditamos catalisar gestos recorrentes nos filmes e que dispararam reflexões acerca do caráter contra-hegemônico do fenômeno das ocupações e da emergência da multiplicidade destes sujeitos culturais (Carrano, 2008).

O levante

“Revolução é assim mesmo. Porque ocupar a rua é político e trazer essa revolução para os nossos corpos também é um ato revolucionário” (16’ 34”) disse a estudante Nayara Souza em *Espero tua (Re)volta*. Aqui o político ao qual a estudante se refere vai no sentido dessa força de ruptura e disputa que não se deixa capturar por discursos hegemônicos e institucionais (Mouffe, 2015). A fala de Nayara está inserida em um contexto que suscitou a possibilidade de emergência desses discursos anti hegemônicos.

No dia 23 de setembro de 2015, o então governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin, anunciou um projeto de reorganização do sistema educacional, sem qualquer diálogo com a comunidade escolar, que previa a mudança de escola de 311 mil estudantes e 74 mil professores, e o fechamento de 93 escolas no estado. Ameaçados por este projeto violento de precarização do ensino público, diante da iminência da perda de seus direitos educacionais —à exemplo da conhecida Revolta dos Pinguins²— estudantes secundaristas colocam seus corpos à frente de um combate ocupando 213 escolas em todo o estado de São Paulo, ao longo dos 40 dias entre o anúncio do projeto de reorganização e a sua revogação. As ocupações logo alcançaram outros estados do país, que reivindicavam melhorias na educação pública.

A ideia de levante que trazemos neste texto está relacionada a um gesto de reação a esta perda de direitos. Didi-Huberman (2017) é quem nos traz esta relação entre perda e levante: “Seria possível dizer até mesmo que a perda, que de

2 Revolta dos Pinguins é como ficou conhecida informalmente a série de manifestações de estudantes secundaristas que aconteceu no Chile entre abril e junho de 2006. O movimento, que aconteceu em oposição às reformas liberais do governo chileno, também contou com ocupações nas escolas e serviram de inspiração para as ocupações no Brasil em 2015. A *Revolta dos Pinguins* é também o nome de um documentário de média-metragem de Carlos Pronzato.

início nos aflige, pode também —pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo— sublevar o mundo inteiro. Essa seria a primeira força dos levantes” (p. 290). É preciso que os corpos estejam rebaixados pela perda para se levantarem, assim como é preciso que atuem coletivamente para configurar um levante, e é isso que grande parte dos filmes que trazem as narrativas e registros dessas ocupações revelam em imagens: corpos adolescentes e coletivos, colocando-se na vertical, por um impulso de vontade, de desejo, de liberdade, de direitos e de expressão de um discurso anti hegemônico.

São os corpos os personagens principais de grande parte dos filmes sobre as ocupações escolares³. Lugar de disputas políticas por excelência e imagem física do levante, como explicita Judith Butler (2017): “No levante, porém, fica claro que não pretendem voltar a se sentar nem se deitar de imediato. A ação é reflexiva: elas fazem um levante e, com isso, ao se colocar na vertical, assumem seus corpos” (p. 24). Corpos erguidos, em bancos, escadas, sob os ombros de um colega, em frente ao batalhão da polícia militar, que ao movimentarem-se para cima reconhecem a sua força. “Eu tive que subir no banco para comunicar pra todo mundo que a escola tava ocupada” (06’ 58”), diz uma das personagens do “coral” de testemunhos do filme *Lute como uma menina*.

Cadeiras ao alto

Corpos habituados e oprimidos pela imobilidade do dispositivo escolar, educados para a posição passiva, sentada, que se erguem exigindo participação nas decisões do Estado. Não por acaso, um dos objetos mais ressignificados nas imagens das manifestações seja a cadeira. Quase sempre à frente dos protestos, as cadeiras escolares se transformaram em símbolo de luta pelos direitos dos estudantes. Erguidas ao alto, como bandeiras, como se dissessem: “As cadeiras estão para cima, nossos corpos estão de pé”. Em outros momentos, as cadeiras servem como escudos, proteção da violência do Estado, ou mesmo como construtoras de barricadas. Em imagens gravadas pelos próprios estudantes durante a tentativa de entrada da polícia em uma escola, ouvimos a voz de um deles, por trás das grades, visualizando o agente que se esforça para pular o muro: “Pega as cadeiras! Pega as cadeiras!”. Nos atos públicos, são as cadeiras os maiores objetos de disputa entre estudantes e policiais. O Estado exige que elas voltem a sua função de assento, que aqueles corpos voltem a se sentar, mas os corpos se projetam para defender a sua verticalidade e manter as cadeiras como bandeiras.

3 Longe de esgotar a lista, podemos citar algumas outras produções como: *Acabou a paz, isto aqui vai virar o Chile!* (2016) de Carlos Pronzato, *Primavera* (2017) de Ana Petta e Paulo Celestino, *Secundas* (2017) de Cacá Nazário, o curta metragem *A escola é nossa* (2020) de Othilia Balades.



Imagem 1: Alonso, B. y Colombini, F. (Dir.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil. Cadeiras ao alto.



Imagem 2: Alonso, B. y Colombini, F. (Dir.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil. Cadeiras escudo.



Imagem 3: Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero tua (Re)volta* [documentário]. São Paulo, Brasil. Cadeiras barricada.



Imagem 4: Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero tua (Re)volta* [documentário]. São Paulo, Brasil. Cadeiras em disputa..

Corpos resistentes

O levante está nos corpos também como resistência física. É recorrente nas imagens dos documentários, adolescentes que interpõem a sua estrutura física à violência policial ou à proteção da ocupação. Estes corpos não só estão erguidos, mas em postura de fortaleza, e, por que não, de ataque. A força do desejo oposta à força da coerção. Capturados pelo instante fotográfico (algumas das imagens mais emblemáticas dos corpos resistentes integram os filmes como fotografias), os corpos em movimento de enfrentamento adquirem um aspecto de muralha intransponível. Como esculturas pegadas de surpresa no meio do movimento, em instante pregnante de ação. Apesar de sabermos que segundos após aquele instante congelado a força policial irá se impor de forma violenta, por um momento vislumbramos a determinação e o desejo daqueles jovens representados em tónus, coragem e vigor.

A resistência é ainda mais evidente nas sequências filmadas de repressão policial. Indomáveis, os adolescentes recusam sujeitar-se a uma ordem coercitiva e lutam com todo seu aparato físico, ainda que desproporcional à força imposta. Cenas gravadas por celulares muitas vezes inserem o espectador no conflito, como para testemunhar a insubmissão dos corpos à injustiça e à covardia da ação do Estado.



Imagem 5: Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil. Jovem diante da força policial.



Imagem 6: Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero tua (Re)volta* [documentário]. São Paulo, Brasil. Jovem diante da força policial.

Corpo coletivo

Em um movimento que vai do sujeito ao grupo, *Lute como uma menina* constrói a partir de depoimentos uma idéia de corpo coletivo, característico dos levantes: “Um nós então se forma no levante, cristalizando um sentimento de indignação generalizada” (Butler, 2017, p. 26). Aqui o coletivo não é uniforme, ao contrário, é um mosaico de individualidades que formam uma voz uníssonas. Em *Espero tua (Re)volta*, o artifício de narrar o filme a três vozes, em um esforço de demonstrar a pluralidade do movimento juvenil, em alguns pontos encobre a coletividade dos corpos e seu caráter de conjunto. Ainda assim, as imagens são eloquentes e podemos observar as construções desses corpos coletivos sobretudo nas imagens feitas pelos estudantes na ocasião das ocupações e que foram utilizadas pelo documentário.

A melhor representação desse corpo conjunto é a do megafone humano, tão comum em manifestações espontâneas, sem acesso aos aparatos de amplificação sonora. Um integrante do grupo diz uma frase e os outros repetem em coro, para que as pessoas mais afastadas escutem. A informação é unificada, mas não o emissor. O que ouvimos é um coral de vozes, afinado, em que o timbre de cada um se mantém ao mesmo tempo em que integra um som comum.

É também a partir de uma situação de megafone humano que os filmes nos oferecem uma imagem exemplar de levante de corpos coletivos. Em *Lute como uma menina* e *Espero tua (Re)volta*, um mesmo registro fílmico é utilizado. Em frente à entrada da escola, um grupo de estudantes está sentado repetindo frases ditadas por uma menina (provavelmente escritas pelo grupo). No final do manifesto, ou ainda um pouco antes do fim, um dos estudantes faz um gesto que sugere uma ideia, ao



Imagem 7: Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário] e Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero tua (Re)volta* [documentário]. São Paulo, Brasil. Frames de filmagem dos estudantes.

mesmo tempo em que seu corpo levanta. Quase inconscientemente todo o grupo se levanta ao mesmo tempo e começa a entoar um verso de protesto: “Pula e sai do chão quem defende a educação”. Em um corte sutil, a câmera (que parece ser de celular) avança em direção ao grupo e nos coloca no meio do levante, literalmente. Estamos quase pulando juntos, formamos um corpo coletivo com os estudantes.

A resistência também se expressa no corpo coletivo. “A sujeição diz respeito a indivíduos e grupos, de forma que, no levante, é com outros corpos que um corpo participa, tendo como base uma recusa compartilhada da ultrapassagem dos limites daquilo que pode ou deve ser suportado” (Butler, 2017, p. 24). Unidos por uma perda em comum, os corpos encontram uma unidade coletiva para resistir e enfrentar o poder maior. Na fala de uma das personagens em *Lute como uma menina*: “Quando eu terminei de falar eu pensei: ‘- O que? Você acha que o governo vai lembrar que você existe?’. Foi aí que vi aquela multidão... ‘aqui eu to, aqui eu vou ficar...’” (07’ 53”). O documentário *Lute como uma menina* registra o relato da estudante sobre o momento de virada da sua compreensão sobre o movimento. Agora ela não está mais sozinha, a sua perda é a perda de muitos outros e juntos eles podem alguma coisa.

Diferentemente de organizações coletivas hierarquizadas, a formação do corpo do levante para a resistência física aparece nos documentários muitas vezes em linha horizontal. Sem estratégia e sem armas, são os corpos dos indivíduos que se projetam para o enfrentamento a partir de uma imobilidade. “Aqui eu to, aqui eu vou ficar”, a expressão própria da resistência.



Imagem 8: Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil.

Outro relato de resistência coletiva, desta vez de um momento posterior, já sob o jugo da polícia militar: “A gente fez uma roda e deu as mãos, e ficamos ali, resistindo”. A imagem da roda e das mãos dadas para a ideia de horizontalidade e de proteção de grupo prescinde de explicação, mas destacamos aqui como esta imagem foi construída pela adolescente como uma imagem também de resistência.

Corpos ocupando

Outro papel dos corpos nos documentários é o de apropriação dos espaços escolares pela sua ressignificação. Fazemos uma leitura do lugar dos corpos neste processo a partir de uma das experiências relatadas. São muitas as experiências de oficinas promovidas nas ocupações escolares de 2015, com temas e práticas decididas pelos estudantes: feminismo, educação indígena, história afro-brasileira, teatro, música, entre outras. Em uma das falas de *Lute como uma menina*, uma estudante destaca uma oficina de intervenção urbana com o tema: o que é ocupar? O que é uma ocupação? O que é seu corpo ocupar um lugar no espaço?

As imagens deste trabalho são eloquentes e falam por si só. Trazemos acima uma delas em que a grade que separa a escola e a rua transforma-se em rede para descanso e deleite, e a porta, lugar de passagem, é apoio para um corpo afastar-se do chão, moldura de uma expressão, desafio corporal, possibilidade de reinvenção física e subjetiva da estudante. Nestas imagens, os corpos exploram os espaços da escola como nunca antes permitidos. A escola é deles. O espaço é deles. Os corpos transitam e reinventam os lugares que sempre tiveram função única: a manutenção



Imagem 9: Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil. Imagem de intervenção artística.

da ordem escolar. Ao desestabilizar esta ordem, re-simbolizam também seu lugar de participação na gestão e manutenção deste espaço.

Mais uma imagem que destacamos para pensar como os estudantes tencionam os lugares de poder por meio de seus corpos no espaço, é a de um grupo de jovens dormindo no palco de um auditório. A imagem aparece na longa sequência em que o documentário apresenta a “descoberta” da escola pelos estudantes. Apesar do tom de denúncia a respeito do não acesso dos estudantes aos materiais escolares e aos espaços oferecidos na escola —o relato desta imagem que replicamos abaixo é sobre o ar condicionado do auditório que nunca foi ligado e a denúncia da pouca utilização deste espaço pelos alunos—, esta imagem nos traz mais algumas informações.

Em termos práticos fica claro que os estudantes estão dormindo no teatro para usufruir do ar-condicionado antes negado. Simbolicamente podemos pensar no que representam estes corpos em descanso, realizando uma função fisiológica básica, que é dormir, em cima de um palco. Não é a imagem das ocupações? Corpos existindo cotidianamente, em espaços igualmente cotidianos, porém ressignificados, e transformados em espetáculo? O espetáculo da ressignificação dos espaços escolares, mas também o espetáculo da autodeterminação destes corpos, da sua insubmissão a uma ordem decadente. Se o poder quer reorganizar a escola, nós reorganizamos antes.



Imagem 10: Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. São Paulo, Brasil. Instalação artística.

Reorganização

Estos movimientos implican una doble condición: de una parte, su inserción en una tipología de acción política emergente que expresa características en común con otras dinámicas discursivas y organizativas a nivel internacional; de otra parte, la singularidad propia de la producción de saberes y de formas de acción política colectiva

(Galindo, 2016, p. 35).

Esta reorganização escolar feita pelos estudantes em 2015 é de toda ordem: estética, política, econômica e social. Em primeiro lugar, o desafio da autogestão implicou para os estudantes a reestruturação dos tempos e espaços da escola. Na reorganização estudantil, os corpos dançam livres, fazem música, cozinham, debatem em assembleia, andam de bicicleta, discutem temas como questão de gênero, homossexualidade, machismo, racismo e outros tópicos que revelaram suas demandas enquanto juventudes. Demandas por um espaço de reflexão sobre questões que já são parte de uma cultura juvenil, de suas realidades, mas que nem sempre estão presentes nas pautas da escola. Estas juventudes já são plurais, já são a própria diversidade, já conhecem e convivem com o diferente, o que eles estão demandando é um espaço para elaborar essas questões, para refletir crítica e cuidadosamente sobre elas (Ferreira e Peruffo, 2018). Fica a provocação para pensar quais as ideias de reorganização escolar estes corpos nos estimulam a pensar?

“Eu sonho com uma escola cheia de *graffiti*, onde as salas de aula sejam menos lotadas, onde as meninas podem se vestir como quiserem... Eu tô numa cadeia ou numa escola? Eu quero uma escola livre”. Ou ainda: “A gente tá fadado a um ensino de cabresto, onde a gente vai na mesma direção. Essa luta é muito maior do que contra a reorganização escolar e o fechamento de escolas. É um modo de a gente dizer que este sistema de ensino tá falido. [...] A reorganização é um reflexo disso. As escolas são pensadas como empresas”. A estas falas seguem imagens dos estudantes se organizando coletivamente e, em seguida, um poema declamado por uma jovem que termina com: “E hoje, juntos, nós aprendemos”. Importa que os estudantes tenham aprendido coisas ao longo das ocupações, mas importa mais ainda a palavra que está entre vírgulas: juntos. Um aprendizado construído pela prática comum e pela experiência dos corpos em comunidade.

Por fim retomamos à categoria juventudes para pensá-la em sua heterogeneidade, de jovens que experimentam e sentem essa etapa segundo os contextos socioculturais em que se inserem (Carrano e Dayrell, 2014). A partir das experiências coletivas de reorganização do espaço escolar, esses estudantes, jovens e sujeitos de experiências, saberes e desejos se apropriaram do social e reelaboram práticas, valores normas e visões de mundo a partir de representações dos seus interesses e de suas necessidades; interpretando e dando sentido ao seu mundo (Carrano e Dayrell, 2014). Os gestos dos corpos estudantis que tencionam a estrutura escolar pedem o fim da reorganização do sistema e do fechamento das escolas, mas, sobretudo gritam pela sua existência múltipla, heterogênea. São gestos que reivindicam as suas juventudes plurais, lutando contra os corpos disciplinadores moldados pelo sistema escolar.

“O que significa para mim o lute como uma menina? Mudança”. Com esta frase, fomos apresentados a uma das personagens de *Lute como uma menina* (2016). De frente para a câmera, respondendo a um interlocutor fora de campo, uma adolescente negra, sorridente, dá o primeiro relato dos muitos que se seguem no decorrer do filme. A série de testemunhos, intercalados com imagens das ocupações das escolas de São Paulo, matérias de jornais, registros de passeatas e de repressão policial violenta, desvelam aos poucos o que foi evidente para quem acompanhou o movimento no período: as juventudes ao levantarem seus corpos reorganizaram, por um breve período as escolas foram sim reorganizadas mas por corpos de juventudes que se levantaram. Encerramos este breve texto pensando na singularidade das ações criadas pelo movimento das ocupações em termos de criar um espaço autônomo de organização coletiva. Emergem destas práticas questões: que escola queremos? Que educação nos diz respeito? O que podemos aprender com nossos corpos no espaço, convivendo em coletividade?

Referencias

Bibliografia

- Butler, J. (2017). *Levante*. In G. Didi-Huberman (Org), *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.
- Carrano, P. (2008). *Identidades culturais juvenis e escolas: arenas de conflitos e possibilidades*. In A. F. Moreira e V. M. Candau (Orgs.), *Multiculturalismo: Diferenças Culturais e Práticas Pedagógicas*. Petrópolis: Vozes.
- Carrano, P. e Dayrell, J. (2014). *Juventude e Ensino Médio: quem é este aluno que chega à escola*. In J. Dayrell, P. Carrano y C. L. Maia (Orgs.), *Juventude e ensino médio: sujeitos e currículos em diálogo*. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Diante da Imagem* (P. Neves, trad.). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Através dos Desejos* (Fragmentos sobre o que nos subleva). In G. Didi-Huberman (Org), *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.
- Ferreira, S. e Peruffo, G. (2018). *Autonomia e reconhecimento: a organização das juventudes no fenômeno das ocupações*. Simpósio Juventudes Contemporâneas Porto Alegre. RS: EDIPUCRS.
- Galindo, L. (2016). *Jóvenes activistas. Movimientos de protesta e internet en Colombia y Brasil*. In C. Feixa e P. Oliart (Orgs.), *Juvenopedia. Mapeo de las juventudes iberoamericanas*. Barcelona: NED Ediciones.
- Mouffe, C. (2015). *Sobre o político*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes.

Filmografia

- Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero tua (Re)volta* [documentário]. Brasil: Globo Filmes, TVa2.
- Alonso, B. y Colombini, F. (Dirs.) (2016). *Lute como uma menina* [documentário]. Brasil: Filme independente.

Biografías

Juliana Costa

Doutoranda em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica, mestre em Educação e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa em Cinema e Educação. De 2012 a 2020 colaborou no Programa de Alfabetização Audiovisual, projeto da Prefeitura de Porto Alegre e entre 2016 e 2018, integrou a equipe de coordenadores da Rede Kino-Rede Latino Americana de Cinema e Educação.

Contacto: juvieiracosta01@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4668645675162453>

Gabriela do Amaral Peruffo

Doutora em Educação pela PUCRS, com pesquisas em Cinema e Educação, a partir de temas como repertório cultural de alunos e professores, usos dos filmes em sala de aula e abordagens de temas sensíveis na aula história. Integra o grupo de pesquisa sobre Cinema e Educação vinculado à PUCRS. Atua como docente de História desde 2009 na Educação Básica e atualmente é coordenadora na modalidade de Educação de Jovens e Adultos.

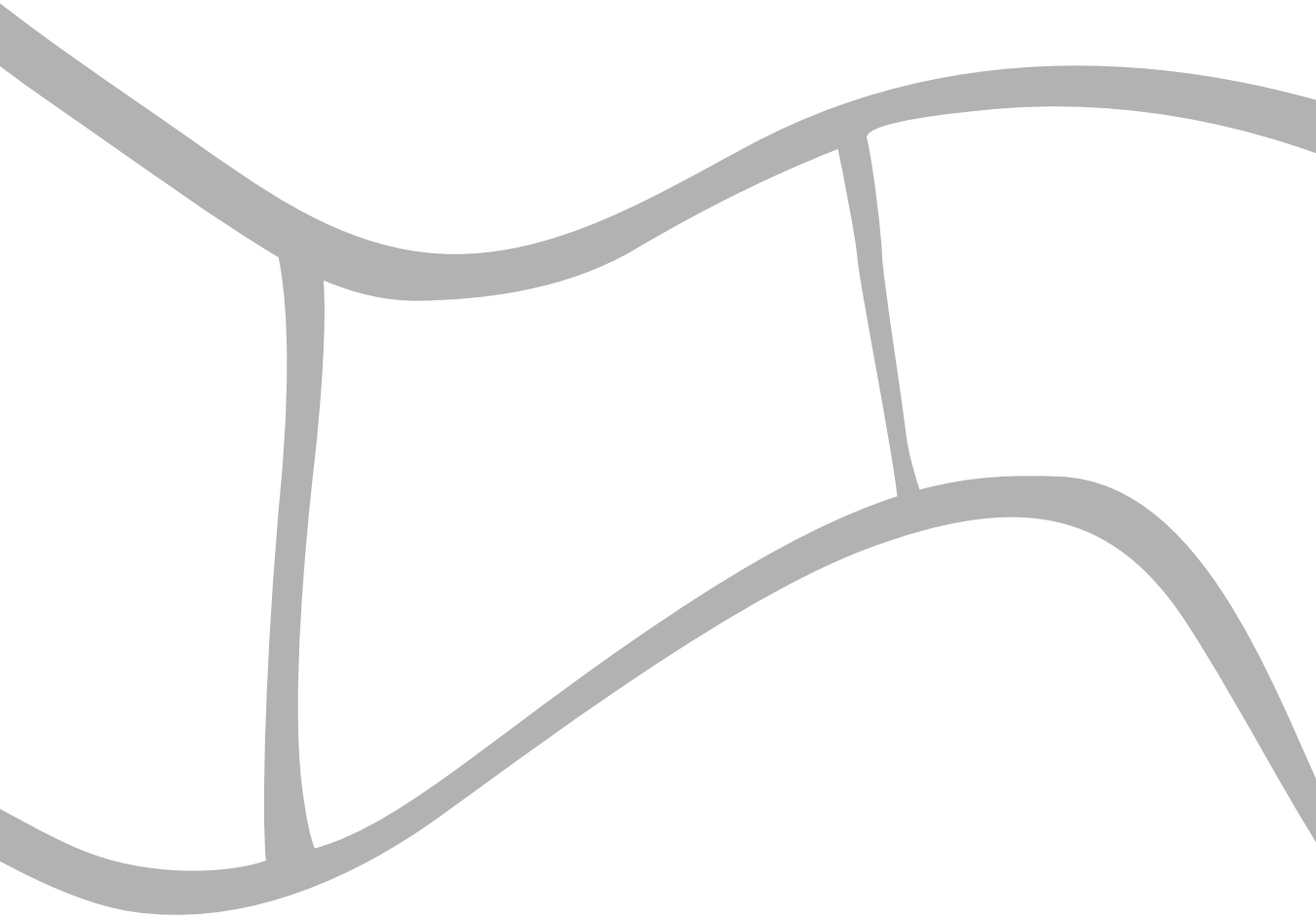
Contato: gabrielaperuffo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/988344730779187>

Cómo citar este artículo:

Peruffo, G. y Costa Vieira, J. (2021). Revoltas estudiantis em São Paulo: levante das juventudes e a representação dos corpos em filmes sobre as ocupações secundaristas. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35795>.





RESEÑAS DE PUBLICACIONES

El hombre que amó el mar. Reseña del libro *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*, de Denilson López

López, D. (2021). *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*. Brasil: e-galáxia.

The man who loved the sea. Book review of *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*, by Denilson López

Florencia Macario

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

flormacario94@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8751-7499>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/1konrwxwf>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

La potencia del libro *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*, de Denilson Lópes, no radica en entender una poética artística sino en reconfigurar un posible rompecabezas para aproximarse a las reminiscencias de una sensibilidad.

No se trata aquí de comprender a un artista y a su obra, sino de desarticular y actualizar la figura de un Mário Peixoto anterior y posterior a la película *Limite* (1930). Este libro repara en la afectividad como terreno esencial para ampliar el análisis de diarios biográficos e imágenes documentales que permiten al investigador Denilson Lópes introducir una perspectiva *queer* a la revisión de la vida de Mário Peixoto.

En el primer capítulo, titulado “Punto de partida”, Lópes instala una hipótesis o pregunta inicial respecto a la posibilidad de actualizar el pasado mediante una mirada *queer* de las sensaciones. El autor transparenta aquí a los lectores una suerte de metodología, pero con una blandura que da lugar a lo sensible. Deja claro que pretende ser un explorador de las huellas que las palabras y los gestos corporales de Mário Peixoto dejaron, para actualizar los sentidos desde una perspectiva atenta a los afectos. La intención es crear un Mário Peixoto a la luz de los tiempos actuales, y al investigarlo, recrearse a sí mismo a través de aquello que no es y que le hace ser diferente. Lópes aclara que quiere quedarse no con aquellos que después de la crisis de la cafeicultura anunciaban nuevos mundos y buscaban tener poder, sino con aquellos que lo perdieron. Esta propuesta es una arqueología de lo sensible, una cartografía de las ruinas y los tiempos dilatados del Modernismo.

El segundo capítulo se llama “Pequeño monstruo”. Aquí los diarios personales de Peixoto, publicados en *Cuadernos Verdes* funcionan como soporte principal. Se tensionan a lo largo de esta sección la idea de *diario personal de un pasado y la de memoria actual de un período revisado*. Al nombre del capítulo se lo asigna la especial reparación que Lópes hace sobre una de las entradas de ese diario, donde se menciona que en la oscuridad de un cuarto les niños juegan a cosas inconfesables. Y allí determina que somos todos pequeños monstruos. Lópes esquematiza con claridad y atrapante narración la familia de Peixoto en sus primeros años de vida. Dedicar aquí un espacio al lugar de espejo anticipador que ocupaban sus primas, con quienes jugaba y compartía esa monstruosidad a la que solo podemos rodear pero nunca definir, por lo menos en este libro. También resulta refrescante la complicidad de la abuela Cornelia frente a una familia reservada y tradicional. En este capítulo del libro, la casa familiar de Mário Peixoto se reconstruye como un lugar que gobierna a todos y del cual es necesario huir.

El tercer capítulo es denominado “Un dandi en Inglaterra” y está dedicado al año que Mário Peixoto pasó estudiando en Inglaterra. El investigador pretende reconstruir a través de las cartas enviadas por las primas de Peixoto, y publicadas también en *Cuadernos verdes*, y del diario de viaje llamado *Diario de Inglaterra*, una sensibilidad estética en formación. Lópes aclara aquí que esta sección no procura una mirada *queer* en el sentido de diagramar una salida del clóset, sino más bien el delineamiento de una geografía de los afectos y las sensibilidades. Se dedica aquí a observar principalmente las amistades con Nishi e Hidé, sus dos amigos japoneses. Su mirada es afilada y analiza las fotografías como soporte de una

reacción negativa de la familia de Peixoto. Se entretajan en esta sección cuestiones raciales y de homosociabilidad masculina. La familia parece todo el tiempo advertir y alertar sobre lo costoso que podría ser dejar entrever gestos afeminados. Lópes logra ver que para ese entonces, Mário Peixoto actúa no tanto con orgullo, sino con liviandad, comenzando a perder el miedo de escapar al papel destinado como primogénito y heredero familiar. Un aspecto interesante de este capítulo es que Lópes decide preservar la fidelidad de las entradas en inglés, e incluir al final de cada capítulo referencias que traducen y ayudan a la comprensión de los lectores.

El cuarto y último capítulo del libro se titula “Mário Peixoto y Octavio de Faria”, y Lópes transparenta aquí también su intención de relativizar el supuesto aislamiento intelectual de Peixoto, acudiendo nuevamente a observar la afectividad para ampliar la mirada. En este capítulo se reconstruye la larga y profunda amistad entre Mário Peixoto y Octavio de Faria. La amistad se presenta aquí como experiencia, intentando dilucidar su configuración en un espacio mayoritariamente de homosociabilidad masculina, y que se vería por demás simplificado en un análisis que se redujera al binomio homosexualidad-heterosexualidad. Este capítulo final tensiona la vida celibataria, no profesional y el despilfarro económico de la herencia de Peixoto con la vida intelectual y, de alguna manera, más tradicional o reservada de Octavio de Faria, y dedica también un espacio a observar la relación de cada uno con la religión. Lópes profundiza con un cariño investigativo muy palpable en la relación que Mário Peixoto comenzó con la idea de la *inutilidad*. De cualquier manera, coloca a ambos como hombres sin profesión y amplía el rol que jugaron sus afectos para poder desarrollar sus expresiones y escapar de diferentes maneras a la imagen impuesta de buen muchacho de familia.

Con todo, el libro da cuenta de una observación cuidadosa, curiosa y apasionante de las huellas que dejaron los textos e imágenes de Mário Peixoto. El autor reconstruye a partir de fragmentaciones una sensibilidad afectiva y un nuevo Mário Peixoto que trasciende un análisis poético-artístico. El libro comienza y termina suscitando el amor de Peixoto por el mar, señalándolo como un amor constante, de una categoría humana más que personal.

Referencias

Bibliografía

Lópes, D. (2021). *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*. Recuperado el 2021, 15 de noviembre de <https://e-galaxia.com.br/produto/mario-peixoto-antes-e-depois-de-limite/>.

Biografía

Florencia Macario

Licenciada en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba. Formó parte como ayudante alumna de las cátedras de Semiótica Fílmica y Realización audiovisual III y del equipo de investigación SECyT-UNC "Emergentes. Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba". Actualmente forma parte de la Comisión de Afectos de AsAECA.

Contacto: flormacario94@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Macario, F. (2021). El hombre que amó el mar. Reseña del libro Mário Peixoto Antes e Depois de Limite, de Denilson López. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35796>



De inocentes, poco y nada. Reseña del libro *Dibujitos Peligrosos: Cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio*

Armand, S. (2020). *Dibujitos peligrosos: Cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio*. Buenos Aires: UBA Sociales

Innocents, no way. Book review of Dibujitos Peligrosos: Cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio

Alejandro R. González

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Nacional de Villa María
Córdoba, Argentina
argonzal@artes.unc.edu.ar

🌐 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/qkukzkdhl>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

La expresión *dibujitos animados* involucra una valoración sobre el objeto animado que resulta, cuanto menos, pobre. Se trata de dibujitos únicamente, y este diminutivo no sólo nos propone la idea que hay algo superior —porque si estos son dibujitos, deberían existir también dibujos—, sino que esa forma de nombrar a la animación implica una reducción. Los *dibujitos* traen aparejada la idea de un destinatario infantil, ese infante genérico que no existe, puesto que solo se le otorgan cualidades como ternura, diversión, o inocencia. Los dibujitos son, por ende, inocuos, indoloros e incoloros.

El texto de Armand resulta una fresca respuesta a ese tipo de posturas y, desde el supuesto contrasentido que propone el título, hilvana una serie de temáticas que dan cuenta de las múltiples dimensiones en las que la animación impacta desde la construcción de imaginarios. Ante la anteojera del discurso infantil, Armand (2020) se cuestiona algo que es evidente pero no resulta obvio al hablar de animación: “¿Por qué debería un relato, cualquiera sea su origen y a quién vaya dirigido, ser inocente?” (p. 177).

El texto está organizado en capítulos de lectura amena, a contramano de lo que suele suceder en los textos académicos de cine, donde muchas veces los autores hacen de la lectura del texto un ejercicio de dominación idiomática frente al lector. Por el contrario, el libro utiliza lenguaje específico para dar cuenta de los resultados de un equipo de investigación de un proyecto UBACyT, y simultáneamente actúa como material de divulgación para audiencias por fuera de los ámbitos académicos.

El primer capítulo funciona como texto orientador e introductorio a las problemáticas que serán interpeladas en los capítulos subsiguientes, partiendo del propio recuerdo emotivo del autor sobre el impacto que le produjeron diversas animaciones en la infancia. A partir de los orígenes de la animación en nuestro país, Armand organiza los capítulos en distintos debates. Pondera la noción de *documental animado* en nuestro universo audiovisual contemporáneo, que aún le otorga demasiada importancia a la referencialidad de la acción en vivo; describe luego el artificio propagandístico de los estados que emplea a la animación como parte de ese engranaje desde la segunda guerra mundial hasta la actualidad; y por último, reflexiona sobre las posibilidades del testimonio como generador de obra animada.

El texto da cuenta de un extenso trabajo previo de relevamiento de autores, obras, y entrevistas a personalidades de la animación argentina, evidenciando así la fascinación del autor por el cine animado; pero además da cuenta de la pertenencia de Armand a la comunidad de la animación argentina. Su mirada es desde el interior del campo, y tal vez por eso es que puede establecer vínculos entre elementos sin conexión aparente. Por momentos el texto parece quedar a mitad de camino entre una ponencia en un congreso y una charla de café entre amigos, puesto que el relato de Armand se asemeja a un monólogo interior que relaciona en la misma página a la obra de Windsor McCay, pionero del cine de animación norteamericano, junto a Petete, el tierno pingüino diseñado por Manuel García Ferré. Y es en esa mezcla poco esperada donde la reflexión de Armand, con gran lucidez, da cuenta de los diversos trasfondos ideológicos a los que es permeable la obra animada. El texto vincula películas, textos escritos y conceptos con una mirada crítica veloz, pero

sumamente clara. En un discurso que involucra teoría e historia fílmicas, organiza y contrapone diversas posiciones para aportar nuevos marcos de referencia sobre el objeto animado. En ese sentido, este texto es valioso doblemente porque no solo implica un aporte al campo de los estudios sobre animación en Argentina, sino que además su análisis contextualiza a la animación de nuestro país en un contexto global.

Referencias

Bibliografía

Armand, S. (2020). *Dibujitos peligrosos: Cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio*. Argentina: UBA Sociales.

Biografía

Alejandro R. González

Animador, profesor de animación (UNC, UNVM) e investigador sobre animación. Organizador y Director Artístico del Festival Internacional de Animación de Córdoba – ANIMA, desde el año 2001 a la actualidad. Ha participado como realizador, jurado y expositor en numerosos festivales de animación de América, Europa y Asia. Su producción teórica focaliza en los aspectos históricos y poéticos de la animación argentina y latinoamericana.

Contacto: argonzal@artes.unc.edu.ar

Cómo citar este artículo:

González, A. R. (2021). De inocentes, poco y nada. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35797>.



Cartografiar [desde/sobre/para] los umbrales: Reseña del libro *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*

Ciancio, B. (2021). *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Mapping [from/over/to] thresholds: Review of the book *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*

Cristina Siragusa

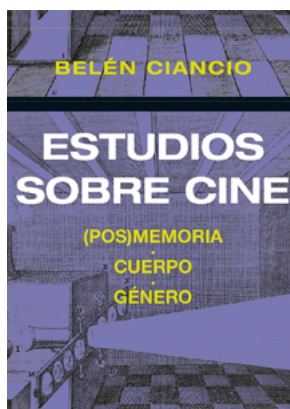
Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Nacional de Villa María
Córdoba, Argentina
siragasociologia@yahoo.com.ar

 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-6986-9466>

Ana Paula Compagnucci

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
compagnuccipaula@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/rrxusvqpn>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

El libro de Belén Ciancio ofrece un interesante y crítico recorrido por los estudios sobre cine en Argentina considerando los devenires de la producción argentina tras la última dictadura militar, acontecimiento que generó una profunda desarticulación del campo cultural y del pensamiento alrededor de este. El recorrido analítico, cual mapa cubierto de marcas para el reconocimiento y la comprensión del fenómeno, permite descubrir y ordenar un sinnúmero de referencias acerca de autorxs y grupos de estudios que desarrollaron diversos aportes teórico-conceptuales a la construcción, siempre compleja, de un pensamiento sobre el cine. En la lectura, de manera inevitable, irrumpen filmografías diversas que permiten observar el despliegue de la producción nacional al tiempo que se avanza en el ordenamiento topográfico de las modalidades a partir de las cuales estas se han construido como objeto de estudio.

Desde el inicio la autora traza una cartografía en la que se exponen las posibilidades de construcción, lectura y crítica de un campo (Bourdieu) que se cuestiona no solo sus límites y definiciones, sino que también se concibe de manera transdisciplinar, en permanente diálogo con enfoques y planteos que irradian desde ámbitos como la sociología, la historia, la filosofía, la literatura o la psicología. En ese itinerario se configura epistemológicamente un entramado de perspectivas, lo cual vuelve al libro un documento valioso para reconocer no solo antecedentes previos sino, en particular, un amplio espectro de planteos a partir de la articulación de operaciones arqueológicas, genealógicas, filosóficas, analíticas y críticas.

Estudios sobre cine... habilita una reflexión en la que se fijan, deconstruyen y resignifican nociones como *memoria*, *cuerpo* y *género* en tanto “conceptos, experiencias e imágenes que articulan los trazos, líneas y devenires de los estudios sobre cine en Argentina” (Ciancio, 2021, p. 25). En ese ejercicio analítico-reflexivo, Ciancio dialoga con Hirsch, Khun, De Lauretis y Deleuze, entre otrxs, para profundizar en conceptualizaciones vinculadas a fenómenos de enorme debate en la cultura contemporánea que interpelan, tensionan e impactan sobre un conjunto (denso y complejo) de problemáticas ligadas a la posmemoria, al cine de mujeres y su vinculación con las imágenes, entre otras cuestiones.

El libro expone el trabajo de investigación doctoral de su autora y recorre en cinco capítulos diversos territorios epistémicos y conjuntos de problemas. En el capítulo uno se instala críticamente lo que podría concebirse como la pregunta fundante en un gesto que invita a cuestionar(se) los límites y horizontes de un ¿nuevo campo?; en la argumentación se introducen derivas del pensamiento de Bergson y Deleuze para arribar al debate acerca de (*pos*)*memoria*, *cuerpo*, *género*. El capítulo dos ofrece un recorrido por las prolegómenos de la institucionalización del campo de estudio e introduce de manera potente a un misterioso e irrastreable autor (Teo de Leon Margaritt) “desde” el cual se presenta una genealogía de artefactos precinematográficos a partir de una renovada perspectiva donde se subraya su carácter de instrumento de colonización. Pero, también, hacia el final de este apartado se destaca el advenimiento de las vanguardias en los años sesenta que diversificaron la producción posibilitando la irrupción del cine militante, social y político, el cine de autor, a la vez que una cultura cineclubista propició la puesta en circulación de documentales y cortometrajes, ausentes hasta el momento en el sistema de circulación del cine comercial.

El capítulo tres se retrotrae a los años ochenta, evitando las cronologías “duras”, para comprender un tiempo de enorme complejidad ligado a la recuperación de la democracia y a la necesidad de configurar una nueva agenda de problemáticas, lecturas y revisiones. Es quizás del conjunto, uno de los espacios de la publicación donde es posible reconocer una presentación en capas y con porosidades buscadas, donde se roza la descripción de la acción del terrorismo de estado y la necesidad, posterior, de re-encontrar y generar renovadas fronteras e imágenes del campo de estudios y de la producción cinematográfica en Argentina. Interesa poder destacar esa mirada analítica que escudriña un periodo histórico denso en términos de los movimientos antitéticos que se desarrollaban casi en simultáneo, desde las contradicciones y las renovaciones que permitirían, posteriormente, que se afanzara una línea de estudios hacia el final del siglo. El capítulo cuatro, de este modo, está centrado en esas lecturas acerca del (nuevo) Nuevo Cine Argentino y la convulsión propicia hacia la configuración de un campo de posibilidades para el debate, la crítica, la producción y la expansión de una cinematografía que habilitó una multiplicidad de enfoques y estéticas (una estética de la ruina, las estéticas del duelo) que permitirán instituir nuevas tensiones.

En el capítulo cinco, Ciancio propone miradas e interpretaciones acerca de la memoria en el cine desde la filosofía que recupera las voces de Deleuze, Comolli, Badiou, Rancière, Adorno y Benjamin, entre otros. Es interesante destacar el despliegue de interrogaciones ontológicas y epistemológicas donde se interpelan dispositivos, géneros y lenguajes; donde se cuestionan cuerpos, lugares y archivos, se habilita el cuestionamiento de la teoría crítica y se reflexiona desde una posición que permite advertir la complejidad de la cultura contemporánea y sus imágenes.

Quedan pendientes preguntas, plantea Ciancio (2021) en las conclusiones: “Las preguntas que quedan pendientes son cómo, desde dónde, por qué y para qué se construye conocimiento a través de las imágenes” (p. 364). Lo pendiente, entonces, es la posibilidad de generar un pensamiento capaz de aprehender los dilemas que enfrentan los estudios sobre cine en nuestra contemporaneidad, nosotros frente/ ante los umbrales que siempre incomodan, fascinan y producen sus sombras.

Referencias

Bibliografía

Ciancio, B. (2021). *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Biografía

Cristina Siragusa

Doctora en Semiótica (UNC), docente e investigadora de la UNC y la UNVM. Directora del proyecto “Travesías por la Audiovisualidad de Córdoba: el espacio, los espacios (2010-2020)”. Directora técnica del Observatorio Audiovisual Córdoba de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (OAC-APAC).

Contacto: siragusasociologia@yahoo.com.ar

Ana Paula Compagnucci

Licenciada en Cine y TV, actualmente se encuentra realizando un Doctorado en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNC, abordando temáticas que vinculan los estudios regionalistas sobre el cine con las teorías fílmicas feministas. Realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial y perspectiva de género.

Contacto: compagnuccipaula@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Siragusa, C. y Compagnucci, A. P. (2021). Cartografiar [desde/sobre/para] los umbrales: Reseña del libro Estudios sobre cine (Pos)Memoria, Cuerpo, Género. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35798>.



The background of the page features several thick, grey, abstract lines that curve and intersect, creating a sense of movement and depth. These lines are set against a plain white background.

RESEÑAS DE PELÍCULAS

Políticas y política de la imagen

Reseña del film *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre, Argentina, 2011)

Politics and politics of visual language

Review movie of *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre, Argentina, 2011)

Fernando Daniel Jovanovich Bravo

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
danieljovanovichb@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/a7byupmqz>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Las viajadas: más perdidas que encontradas (Argentina, 2011)

Dirección: Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre

Producción: Belén Faiozzo

Música: Boom Boom Kid

Fotografía: Andrés Fontana

Guion: Gabriel Dalla Torre y Lucía Bracelis

Intérpretes: Camila Insúa, Santiago Borremans, Francisco Álvarez, Maverik y Maximiliano Ghione (participación especial)

Sonido: Gisela Levín

A nueve años de la implementación efectiva de la Ley de Identidad de Género y con la reciente sanción de la Ley de Cupo Laboral Trans, resulta oportuno traer a la memoria a una de las primeras ficciones federales ganadoras del Plan de Promoción y Fomento del INCAA que centró su atención en el colectivo travesti-trans. Es el caso de *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre, 2011)¹, una serie mendocina que narra la historia de Rubí, una adolescente transexual de dieciséis años que huye de su ciudad natal y decide cambiar de género. En el camino, la joven se encuentra con un grupo de travestis que le brindan contención y le enseñan acerca de las prácticas performativas del cuerpo, a ser mirada, a procurarse una vida, a manejar a los hombres y a defenderse de la violencia *trans-odiante*, preparándola para su vida adulta, el inicio de un nuevo viaje y una carrera como escritora.

Las viajadas... se configura a partir de una hibridación genérica que combina registros ficcionales con entrevistas documentales a mujeres transexuales oriundas de la provincia de Mendoza. Se propicia, de este modo, la indagación y reflexión acerca de las vinculaciones que existen entre lo real y los sucesos narrados; la ficción funciona como una reafirmación de aquello que se expone en las entrevistas con las que inicia cada capítulo. Se aborda, entonces, un *verosímil social* que se inscribe en torno a los debates sociopolíticos que suscitó la ley 26.743 durante los años 2010-2012. Del mismo modo, y con un anclaje territorial mucho más específico y determinado, se exponen las prácticas violentas y discriminatorias por parte del Estado provincial mediante la aplicación del artículo 54 del Código de Faltas de Mendoza que condena la prostitución y el homosexualismo, lo que deriva en la institucionalización de la violencia por parte de la fuerza policial hacia el colectivo travesti-trans.

¹ *Las viajadas...* es una serie de televisión argentina ganadora del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales impulsado por el INCAA Digital Terrestre y la Televisión Digital Abierta, por la región Nuevo Cuyo en 2010.

De esta forma, *Las viajadas...* propone una lectura en la que la performatividad de género se liga con una precariedad que es sustentada y sostenida por la institución estatal. Así queda explícito cuáles son aquellos cuerpos que son arrasados y violentados por la lógica cis-hetero patriarcal.

Sin embargo, aún violentados y desde los márgenes, son esos mismos cuerpos los que se tejen en redes de resistencia. Surgen, por lo tanto, estrategias, vínculos y redes de contención y complicidad que permiten una existencia y una supervivencia, a veces obligadas a la marginalidad por una suerte de políticas institucionales, sociales e históricas; pero de todas formas, gozosas y resistentes a partir de la “reformulación del parentesco”, cuestión que redefine los conceptos de *familia, casa, formas de colectividad, cuidados maternales, aflicción por el otro y apoyo incondicional* (Butler, 2002).

De este modo, nos encontramos con la figura materna en el personaje de “La Nikki”, dueña de la casa que alberga a mujeres y adolescentes trans, o con el de “La Pabla” —luego Nicole—, quien se proyecta como una hermana de la protagonista, configurándose desde un lugar de par; al igual que Rubí se encuentra iniciando su transición y es receptora de la maternidad de “La Nikki”; recibe su nombre, sus consejos y sus retos. En este sentido, ambas jóvenes entablan una complicidad sentada en la picardía, la rebeldía y el desatino adolescente. Por otra parte, un conjunto de tías, hermanas y primas mayores se involucra en las acciones vinculadas a travesuras, robos y fiestas que no solamente profundizan el vínculo de sororidad, sino que también proyectan el espacio de respaldo y seguridad ante los peligros que se les presentan.

Por consiguiente, a lo colectivo como forma de supervivencia se añade la cuestión del acto performativo, festivo y barroco como forma de resistencia estética y política a la norma y violencia heterosexual. La estética vinculada a lo *kistch* y lo *camp*, tradicionalmente asociada al movimiento *queer*, emerge como parte del discurso en la intensidad de la luz fuerte, los colores brillantes, las sombras duras y proyectadas y los colores saturados y contrastados por medio de sus complementarios. De tal modo, se pone de manifiesto una dimensión vinculada a la teatralidad, haciendo evidente lo que Butler (2002) considera como parte de la resistencia pública a la apelación de la vergüenza a la condición *queer* bajo el concepto de *cólera teatral*.

De esta manera, ante las situaciones de discriminación, de violencia y de asesinato que se evidencian en la narración, se “despliega una exhibición hiperbólica de muerte y dolor” (Butler, 2002, p. 328), como así también una exhibición hiperbólica del placer, del disfrute y de la construcción del cuerpo como forma de indagación, resistencia y denuncia por parte del discurso audiovisual al mundo histórico que se despliega en agravios y violencia hacia las corporalidades *queer*.

A partir de la operación híbrida de ficción y documental, la serie instituye, legítima y da visibilidad a voces durante mucho tiempo silenciadas, permitiendo que sean estas quienes expongan, ya sea desde la voz documental o a partir de la ficcionalización, la violencia sufrida por parte del Estado y la sociedad civil. Por otra

parte, abre la posibilidad del goce, del disfrute y la familia, produciendo nuevos mundos y sentidos para la comunidad transgénero.

Referencias

Bibliografía

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

Filmografía

Agüero, C. y Dalla Torre, G. (2011). *Las viajadas: más perdidas que encontradas* [Serie de televisión] Argentina: El Generador, INCAA.

Biografía

Fernando Daniel Jovanovich Bravo

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María. Integrante del equipo de investigación "Políticas de la ficción del programa Experimentan el Arte (en) (desde) Villa María [II]: Escrituras en tensión". Becario del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional.

Contacto: danieljovanovichb@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Jovanovich Bravo, F. (2021). Políticas y política de la imagen. Reseña del film *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre, Argentina, 2011). *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35799>.



Las motitos de Córdoba

Reseña del film *Las motitos* (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020)

The motorcycles of Córdoba

Movie review of *Las motitos* (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020)

Florencia Macario

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

flormacario94@gmail.com

 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-8751-7499>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/u4i5yrdsn>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sd/4.0/)



cine y tv



Facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Las motitos (Argentina, 2020)

Dirección: Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal

Producción: Martín Paolorossi y Andrea Vitali

Música: Andrés Toch

Fotografía: Marcos Rostagno

Guión: Gabriela Vidal

Intérpretes: Erika Cuello, Carolina Godoy, Carla Gusolfino e Ignacio Pedrone

Las motitos (2020) es una película cordobesa dirigida por María Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal que retrata un fragmento de la vida de dos adolescentes que viven en un barrio periférico de la ciudad de Córdoba. El cariño y cuidado de los adolescentes desborda los límites de los primeros planos que los retratan. Los protagonistas, Juliana y Lautaro, son pareja y enfrentan un embarazo no deseado. Resultaría injusto decir que la película se trata sobre el aborto cuando aún era ilegal, o de los saqueos producidos en algunos barrios de Córdoba durante el acuartelamiento policial de 2013. También sería injusto decir que no narra esas problemáticas. Es que debido a la estructura narrativa con la que son abordadas ambas situaciones, resulta difícil definirlo. *Las motitos* no es un relato que quiera “hablar de” sino, por el contrario, uno que retrata un fragmento de la vida de estos adolescentes y el modo en el cual se relacionan con lo que les rodea. En ese sentido, los análisis posibles desde una perspectiva estética de los afectos sugieren ser inagotables, pero es en el ejercicio de dicha articulación que es posible arribar a algunas aproximaciones.

El aspecto quizás más sabroso de esta obra está signado por una mirada feminista y, en este relato, por la construcción de los personajes femeninos y aquello que comparten. La película comienza con un plano detalle de los pies de Juliana que está pintándose las uñas en la terraza, sola. Más adelante, también se incorpora un plano en el que Juliana le pinta las uñas a su hermana menor. De esta manera, la película instala desde el comienzo sugerencias de algo que se comparte. Hay algo que se sabe, y se comparte o se entrega. Una especie de secreto compartido, de pacto. Parece que el goce de los cuerpos, las exploraciones, los placeres, las diversiones de las mujeres son habilitadas entre ellas. Se comparte lo íntimo tanto en la clandestinidad que instala el aborto o la marihuana como en los detalles cotidianos de dormir en una cama compartida. Esta complicidad construida a lo largo de todo el relato no es rastreable en un solo aspecto técnico, pero sí descansa en una señalización actoral: es posible advertir distintos matices y ritmos en la dirección de las miradas de los personajes femeninos a lo largo de la película. La hermana menor de Juliana observa a su hermana bailando con una amiga, Juliana observa a su madre, la hermana menor observa también a la madre con sus propias amigas. Pero hay un punto de quiebre narrativo, en el que la madre de Juliana se entera del embarazo y decide ayudarla en el proceso de interrumpirlo. En esa escena, Florencia,

la madre, se mira al espejo, y a partir de allí, las miradas entre las mujeres comienzan a encontrarse entre sí. Solo es posible advertir esto por aspectos técnicos del ritmo de montaje que deja tiempo para observar las miradas. Escenas dedicadas a mirar lo que se mira.

Y del mismo modo, también hay escenas que optan por darle tiempo a lo que suena. En este sentido, hay dos elementos sonoros que resaltan con claridad. En primer lugar, la música diegética que permite danzas entre los personajes en momentos de intimidad. Esas escenas están dedicadas a la amistad. Primero, Juliana baila con su amiga, ensayando los movimientos que habitan la frontera de la adolescencia; luego, Lauti pone música en el celular para animar a su amigo que está agotado de cuidar a su madre enferma; y por último, Florencia baila con sus amigas en la terraza junto a una fogata. En los tres casos, el recurso se repite: una música diegética empieza como excusa para un baile distendido y se apodera de toda la banda sonora en secuencias de intimidad y acompañamiento entre amigos.

En segundo lugar, el sonido cobra un sentido fundamental para dar cuenta del contexto social en el que se inscribe la historia. Las motitos de bajas cilindradas suenan de fondo a lo largo de todo el relato, tanto como los noticieros. Es que el relato retrata esos confusos y polémicos días del 2013 en que la policía cordobesa se acuarteló y en muchos barrios se improvisaron saqueos a tiendas comerciales. Las motos aparecen como símbolo de intersección de muchos aspectos: son las que permiten el desplazamiento para el amor y también son las que permiten el desplazamiento para robar, y por lo tanto, para sostener el estigma por el cual la policía las retiene. Este elemento no es menor para una narrativa cordobesa en cuya diégesis (y realidad) la violencia policial está en constante ebullición.

También resulta interesante reparar en que la moto, siempre conducida por varones en el relato, viene a disputar simbólicamente el lugar de poder al que finalmente la protagonista también puede acceder. La película termina con una secuencia de Juliana y Lauti yendo en moto por una avenida de la ciudad cercana al Tropezón. Para quienes conocen Córdoba, son imágenes que vienen cargadas de simbolismos. Ese amarillismo urbano que en nombre de la ecología y la seguridad cordobesa fue reemplazado por frías luces Led es propio de una Córdoba anterior a la realización de la película, pero coincide con los tiempos de la historia. La calle se ve teñida de amarillo y es posible advertir una sugerencia de empoderamiento tras todo el proceso de interrupción del embarazo. Juliana conduce la moto esta vez sugiriendo un mensaje más amplio para quien quiera ver: las pibas también manejan.

Referencias

Filmografía

Barrionuevo, I. M. y Vidal, G. (2020). *Las motitos* [largometraje]. Argentina: Gualicho Cine, INCAA.

Biografía

Florencia Macario

Es Licenciada en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Formó parte como ayudante alumna de las cátedras de Semiótica Fílmica y Realización audiovisual III y del equipo de investigación SECyT, UNC "Emergentes. Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba". Actualmente forma parte de la Comisión de Afectos de AsAECA.

Contacto: flormacario94@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Macario, F. (2021). Las motitos de Córdoba. Reseña del film *Las motitos* (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35800>.



El problema racial y los discursos de odio en los Estados Unidos

Reseña del film *Ku Klux Klan: Une histoire américaine* (David Korn-Brzoza, Francia, 2020)

The racial problem and hate speeches in the United States

Movie review of *Ku Klux Klan: Une histoire américaine* (David Korn-Brzoza, Francia, 2020)

José Antonio Abreu Colombri

Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

abreucolombri@gmail.com

 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8698-6493>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/sjvae36at>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Ku Klux Klan: Une histoire américaine (Francia, 2020)

Dirección: David Korn-Brzoza

Producción: Dominique Tibi

Música: Georges Lafitte.

Fotografía: Charles Sautreuil

Guion y traducción al francés: Hèléne Inayetian

Intérpretes: Lucien Jean-Baptiste, Philippe Catoire, Georges Caudron y Arnaud Arbessier.

Edición: Jean-Paul Le Grouyer

Productor ejecutivo: Sabine Nacceche

Sonido: Serge Kochyne

Documentación: Marie Corberand

Género: documental

Productoras: Roche Productions y Arte Éditions

Distribución de la versión anglófona: ZED

El proyecto audiovisual se filmó en la primera mitad del 2020, mientras se producía una crisis social gravísima, desconocida en los Estados Unidos desde la década de 1960. Aquí se aborda de forma seria y rigurosa, sin excesos, uno de los temas más corrosivos para las instituciones democráticas contemporáneas: la trayectoria histórica del *Ku Klux Klan*. Un caso de estudio muy poroso que tiene múltiples vínculos temáticos con el presente.

En la primera parte se hace una descripción bastante pormenorizada de los acontecimientos principales acaecidos en torno al “Klan” entre 1865 y 1925. En la segunda, se abordan aspectos muy concretos de la deriva de la organización entre 1925 y 2020. Desde mediados de la década de 1920, sin uniformidad lineal, se toman como casos de estudio sucesos relevantes de su historia pero, que dejan al margen el hostigamiento violento hacia artistas, periodistas y líderes políticos como Malcolm X, Luther King y Robert Kennedy.

El más famoso colectivo supremacista surgió como una sociedad secreta e iniciática en 1865 en Tennessee (Pulaski), con la intención de honrar la memoria de los soldados confederados muertos durante la Guerra de Secesión y poner en valor los principios fundamentales de la Confederación. Por cuestiones propias de su ritualidad nocturna, también parecía tener elementos de culto místico.

Después del final de la Guerra de Secesión, más de cuatro millones de esclavos consiguieron la libertad (*de iure*), lo que despertó el miedo irracional de la mayoría WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) residente en las ciudades y en las grandes explotaciones agrícolas de los estados sureños. A pesar de que las familias afroamericanas pasaron muchas décadas desempeñando el mismo rol socio-laboral, la violencia racial se extendió tan rápido como la estructura organizativa del "Klan". El general Nathan Bedford Forrest, un auténtico criminal de guerra, se hizo cargo de la organización del movimiento a escala nacional.

Los años electorales fueron realmente conflictivos y violentos. Los miembros del "Klan" desempeñaban su labor "activista" por el día (coacción a funcionarios e intimidación en centros de votación) y cometían actos criminales de noche (linchamientos, crucifixiones, ahorcamientos, mutilaciones, secuestros y ejecuciones). En la década de 1870, la presión judicial de Washington consiguió desmantelar la estructura de la organización, pero el sistema de creencias había calado profundamente en la sociedad estadounidense, especialmente en la región conocida como *Bible Belt* o *Deep South*.

Anónimamente, el lema *white power* continuó resonando a lo largo del tiempo hasta que, a principios del siglo XX, el movimiento supremacista resurgió con mucha fuerza. Esta fase fue dada a conocer por algunos historiadores como el *Segundo Ku Klux Klan*. Periodística y popularmente, el "Klan" pasó a ser conocido como el Imperio Invisible. La famosa película de David Wark Griffith (1915), *The Birth of a Nation*, es un compendio de elaboradas mentiras y apologías fanáticas sobre la causa perdida de la Confederación.

En la década de 1920, el *Ku Klux Klan* se erigió como uno de los pilares fundamentales de la "América" conservadora, gozando de buena reputación entre amplios sectores sociales y recibiendo acaudaladas aportaciones de colaboración. Alcanzó los cuatro millones de miembros con un discurso radical: antiliberal, antisemita, antiurbanita, antimodernista, anticatólico, antiinmigración y antisufragista. La marcha sobre Washington a cara descubierta, el 8 de agosto de 1925, fue el mayor despliegue de fuerza del "Klan" que diseñó una agenda de presión legislativa muy ambiciosa, en la que convergieron aspectos del puritanismo, doctrinas del fundamentalismo, premisas del iusnaturalismo, alegatos del tradicionalismo y principios del mesianismo.

La Gran Depresión sacudió las convenciones de la nación y transformó la percepción de la realidad social. Los miembros del "Klan" no podían pagar sus cuotas y el discurso radical se diluyó entre los embates de la crisis económica; la incorporación masiva de la población negra al Ejército y las fábricas de los estados septentrionales modificó en gran parte la opinión pública respecto a la convivencia racial. Después de la Segunda Guerra Mundial, los negros regresaron a sus comunidades como héroes, muchos de ellos se beneficiaron de planes federales para la formación de los veteranos. Todos estos factores hicieron saltar la chispa que inició la revolución contra el segregacionismo y por la igualdad de derechos para todos los ciudadanos.

El 17 de mayo de 1954, después de amplias deliberaciones, el Tribunal Supremo consideró que la segregación en los centros educativos no estaba justificada jurídicamente. La sentencia inquietó mucho a las autoridades locales sureñas y enervó en gran medida a los grupos supremacistas; como se puede intuir, el *Ku Klux Klan* tomó un nuevo impulso que le llevaría a desplegar acciones de extrema violencia en muchas regiones del país, de forma aleatoria y sin justificación. Para 1963, el “Klan” se dividía entre partidarios del lema “segregación siempre” y “yo creo en la esclavitud”; pese al anacronismo de estos discursos, motivaron crímenes y contaron con una cómoda impunidad hasta bien entrada la década de 1970. Pero la inacción del FBI respecto a la violencia racial escandalizó a gran parte de la opinión pública en las grandes ciudades. Los activistas blancos que colaboraban con el movimiento por los derechos civiles se convirtieron en objetivos de la violencia del “Klan”, lo que contribuyó a la victoria mediática, judicial y legislativa de la causa afroamericana.

En la década de 1970, los miembros del “Klan” fueron conocidos popularmente como los “apóstoles del odio”: eran marginados blancos en la mayoría de los casos y apenas superaban los cinco mil miembros en todo el país. Esta situación obligó al nuevo joven líder, David Ernest Duke, a proyectar una imagen de poder blando, dando multitud de ruedas de prensa con estética empresarial, revisando el pasado desde una posición de victimización y tratando de alcanzar las instituciones democráticamente. Los emolumentos judiciales por los casos reabiertos y las indemnizaciones a los familiares de víctimas hicieron que la organización se agotase económicamente. El “Klan” pasó a la clandestinidad y a una especie de ritualidad folklórica en reuniones privadas.

Desde comienzos de la década de 1990, el *Ku Klux Klan* se diluyó entre los grupos neonazis estética e ideológicamente. La llegada del presidente Barak Obama a la Casa Blanca supuso un gran impacto psicológico para las esferas racistas estadounidenses, así como también para los grupos ultraderechistas de países occidentales que consideraban la presencia de un negro en la jefatura del Estado como una humillación para la mayoría blanca y un claro síntoma de la decadencia de “América”.

Las últimas secuencias del documental reflexionan sobre el auge de los discursos de odio, la pervivencia de la discriminación racial, la violencia política en las manifestaciones y la propagación generalizada de noticias falsas en la actualidad. Los casos de estudio son cronológicos y el desarrollo analítico no articula marcos comparativos, por lo que la descripción de los acontecimientos suele ser bastante sucinta y circunspecta; se evita caer en cuestiones polémicas. La clasificación de las fuentes y el criterio sintético de los contenidos son bastante equilibrados; los agujeros de guion son muy escasos (aparecen en los momentos de baja actividad de los miembros del “Klan”). Técnicamente, la secuencia narrativa imbrica figuras retóricas y elementos visuales bastante originales: el documental no es un pastiche de citas puntuales y extractos bibliográficos. Los historiadores que participan en este interesante proyecto de divulgación presentan las temáticas dentro de los más estrictos límites del consenso académico.

Referencias

Filmografía

Korn-Brzoza, D. (2020). *Ku Klux Klan: Une histoire américaine* [documental]. Francia: Roche Productions y Arte Éditions.

Griffith D. W. (1915). *The Birth of a Nation* [largometraje]. Estados Unidos: David W. Griffith Corp.

Biografía

José Antonio Abreu Colombri

Realizó la Licenciatura de Historia (Universidad Complutense de Madrid). Posteriormente, completó la formación de doctorado en el programa de Estudios Norteamericanos. Ciencias Sociales y Jurídicas (Universidad de Alcalá). El título de su investigación doctoral es *El último Gran Despertar estadounidense. Conservadurismo político y fundamentalismo religioso (1945-2015)*. Recientemente, realizó una estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Contacto: abreucolombri@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Abreu Colombri, J. (2021). El problema racial y los discursos de odio en los Estados Unidos. Reseña del film *Ku Klux Klan: Une histoire américaine* (David Korn-Brzoza, Francia, 2020). *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35801>.



Una historia de la infamia

Reseña del film *Esquirlas* (Natalia Garayalde, Argentina, 2020)

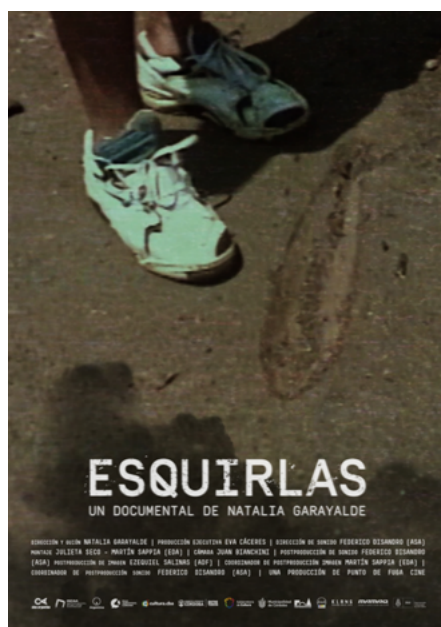
A history of infamy

Movie review of *Esquirlas* (Natalia Garayalde, Argentina, 2020)

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
martinipa@hotmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ytl3odtno>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Esquirlas (Argentina, 2021)

Dirección: Natalia Garayalde

Producción: Eva Cáceres

Música: Federico Disandro y, Atilio Sánchez

Fotografía: Natalia Garayalde

Guion: Natalia Garayalde

Reparto: con intervenciones de Natalia Garayalde, Esteban Garayalde, Nicolás Garayalde y Omar Gaviglio

Productora: Punto de Fuga Cine

Género: Documental

Si la pandemia del coronavirus fue un duro golpe para todas las actividades públicas (pese a su cercanía, hoy nos resultan inverosímiles las imágenes del mundo detenido a inicios del 2020), para el cine resultó una verdadera calamidad: a excepción de las plataformas de *streaming*, prácticamente ninguna sala, productora, película o institución se benefició de este virus aciago. Entre esas raras excepciones se encuentra *Esquirlas* (Argentina, 2020), película cordobesa de Natalia Garayalde que desde su resonante estreno en el Festival Internacional de Mar del Plata 2020 giró por todo el mundo, donde no solo recogió premios (es una de las películas argentinas más galardonadas de los últimos tiempos, con reconocimientos en Inglaterra, España, Francia, Corea y Japón, entre muchos otros países) sino que también pudo dejar testimonio de su tema, la explosión de la Fábrica Militar de Río III, una de las máculas más grandes de la historia política argentina, emblema oscuro de la gestión de Carlos Menem.

Como se sabe, Garayalde recurre en la película a videos familiares de su infancia para dotar de una dimensión íntima y personal a la hecatombe histórica que vivió su comunidad. Si bien los documentales de *found footage* que trabajan con *home movies* tienen ya una larga historia, el filme de Garayalde se destaca por la notable potencia emotiva que puede alcanzar en su regreso a un pasado amado pero perdido irremediablemente por la vileza de la clase política argentina de los años noventa. Se trata, en este sentido, de la reconstrucción de la memoria íntima de una familia transformada por la corrupción de los poderosos: como si fuera un acto de justicia poética, Garayalde emprende un diálogo lúcido con las esquirlas de su pasado en este filme remontado desde la conciencia del presente, habilitando una apreciación cabal de los acontecimientos históricos que nos permite entender sus verdaderas consecuencias. Pocas veces el cine alcanzó tal elocuencia en su capacidad de pensar la Historia con mayúsculas.

Resulta otro acto de justicia poética que, en la era de la hiperdefinición digital, esa potencia cinematográfica se construya a partir de los videos caseros

filmados en VHS por la propia directora a sus doce años de edad, con imágenes de un alcance emotivo inversamente proporcional a su pobreza estética. En esos planos amateurs, apenas intervenidos por la voz actual de la directora para restituir su mirada infantil del mundo, se accede al corazón de una familia de clase media más o menos prototípica de los años noventa, que vive su cotidianeidad sin ser consciente de la fragilidad de su felicidad ni del trauma que le espera a la vuelta de la esquina. Una época y una clase social laten en esas imágenes, con sus intereses mundanos, sus prácticas amorosas, sus formas de socialización, de consumo y de ocio, sus gustos y sus placeres. La identificación resulta inevitable y no son pocos los planos de esa película casera que quedarán en la memoria emocional de sus espectadores: su textura sucia y granulada y sus encuadres nerviosos se vuelven hermosos por su notable fuerza evocativa.

Pero ese pasado un tanto idealizado por la distancia, que conmueve profundamente por su calidez e inocencia, estallará violentamente el 3 de noviembre de 1995 con la irrupción de lo ominoso: de repente, Río III se convierte en un territorio en guerra con más de veinte mil proyectiles lanzados sobre la ciudad por la explosión intencional de la Fábrica Militar. El corte es abrupto y estremecedor, con la inclusión de registros urgentes de la desesperación ciudadana en medio del caos que nos permiten vivir la experiencia de primera mano, como si de repente nos trasladáramos a ese momento horroroso de la historia. Sobre todo, un video casero filmado desde el interior del auto paterno mientras recorre la ciudad intentando auxiliar a los transeúntes mostrará con precisión la verdadera dimensión del desastre: todo es confusión y caos, con personas desesperadas corriendo entre escombros, nubes de humo y explosiones de fondo en busca de refugio. Una ciudad en estado de *shock*, el trauma se vuelve colectivo.

A partir de allí, Garayalde sumará videos ajenos y archivos de televisión para completar el cuadro histórico de la tragedia, sin dejar de lado la dimensión íntima del relato pues ella misma se dedicó, en los días posteriores al ataque, a registrar la vida de su pueblo como cineasta incipiente que ya era. El oficio periodístico de la directora emergerá aquí con mayor claridad, recorriendo la estulticia política y judicial que siguió a los acontecimientos, con imágenes del presidente Menem y el entonces gobernador de Córdoba, Ramón Mestre (padre), intentando manipular a la prensa para imponer la versión del accidente o un video del juez del caso exponiendo toda su soberbia de clase en la realización de una pericia falsa, destinada a sellar la complicidad con el poder político. Verdaderos hallazgos del trabajo con archivos destinados a confirmar lo que todos ya sabemos, la nefasta colusión del poder político y judicial para garantizar la impunidad que Menem gozó hasta su muerte.

Pero Garayalde hace algo más que narrar esta historia de la infamia —que se extiende a nuestros días con la amenaza latente del Polo Químico que sigue funcionando en la ciudad— pues la directora volverá valientemente a su vida personal para exponer sus pérdidas familiares, sus dolores más hondos, con el objetivo de transformarlos en una respuesta (política) a la prepotencia de los poderosos. En esa vulnerabilidad expuesta, en esa capacidad que tiene Garayalde de compartir su experiencia desnuda sin apelar nunca al sentimentalismo, *Esquirlas* alcanza una dimensión universal y el dolor de la directora se convierte en el

sufrimiento de todos, restituyendo a la memoria su dimensión colectiva. *Esquirlas* se convierte finalmente en una historia de la resiliencia, que enseña cómo procesar artísticamente los traumas y restituir algo de justicia allí donde la historia se ensañó con los más débiles.

Referencias

Filmografía

Garayalde, N. (2021). *Esquirlas* [documental]. Argentina: Punto de Fuga Cine.

Biografía

Martín Iparraguirre

Es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba. Se desempeña como editor de las secciones de Política Internacional y Cultura del diario *Hoy Día Córdoba*. También es crítico cinematográfico en diversos medios e integrante del equipo editorial de la revista *Toma Uno*. Ha participado en los libros *Diorama, ensayos sobre el cine contemporáneo de Córdoba* (2013, Ed. Caballo Negro) y *Cine, política y derechos humanos* (2014, UNC), entre otros. En docencia, es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica y de Historia del Cine del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC.

Contacto: martinipa@hotmail.com

Blog: www.lamiradaencendida.wordpress.com

Cómo citar este artículo:

Iparraguirre, M. (2021). Una historia de la infamia. Reseña del film *Esquirlas* (Natalia Garayalde, Argentina, 2020). *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35802>.



Hacer verdad las ilusiones

Reseña del film *Mi última aventura* (Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, Argentina, 2021)

Make illusions true

Movie review of *Mi última aventura* (Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, Argentina, 2021)

María Aparicio

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
maru.aparicio@hotmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/77e6kksao>



TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Mi última aventura (Argentina, 2021)

Dirección: Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas

Producción: Eva Cáceres

Fotografía: Ezequiel Salinas

Guion: Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas

Intérpretes: Octavio Bertone e Ignacio Tamagno

Productora: Eva Cáceres

Edición: Ramiro Sonzini

Dirección de Fotografía: Ezequiel Salinas

Dos amigos sentados en la escalera del Parque Sarmiento fuman un cigarrillo, destapan una cerveza y escuchan una canción desde su celular. Están solos y es de noche. La música no solo atraviesa la escena sino que también dicta una premonición —que todavía no comprendemos—: “Si yo bebo el vino ajeno y me despierto en cualquier lugar, soy tu nueva creación de mentiras sin razón, alégrate de mi error. Déjame que al final tendré que maldecirte” (1’ 28”). La voz en off del protagonista pisa los últimos versos para empezar a narrar el acontecimiento central del corto: un robo. Así, con dos planos, una canción y la oscuridad de la noche se abre el mundo de *Mi última aventura* (Córdoba, 2021).

Quien lleva adelante el robo es el “Pelu”, el personaje silente. Casi no escuchamos su voz ni sabemos lo que piensa, y quizás por eso su presencia esté envuelta en un misterio poco convencional. Todo lo que conocemos de él es a partir de la narración de su amigo de campera verde, cuya tarea en el robo solo se limita a conseguir la llave que le permitirá al Pelu llegar a un bolso con dinero. Si el misterio del silencio tuviera un equivalente visual, aquí estaría dado por el uso de las sombras. En el momento del robo la luz apenas dibuja el contorno de los objetos y la oscuridad de la noche hace que el espacio se vuelva un entorno indefinido. Lo poco que llegamos a ver basta para vislumbrar la precisión de los movimientos del Pelu y los planos, uno a uno, narran con una austera elegancia cada uno de los pasos hasta llegar al objetivo final.

La distribución de las responsabilidades y las recompensas dejan en claro las posiciones de los dos personajes: el Pelu comanda y su amigo secunda con admiración. En su forma de mirarlo y de hablar, se expresa el cariño que siente por él. En el fondo, todo lo que quiere es ser como el Pelu, tener una motito como la suya, llevarse el botín grande alguna vez. Pero de la admiración a la traición hay un paso breve.

Los amigos cumplen su cometido y festejan comiendo de madrugada un lomito en un bar desierto. La voz ya no habla porque lo que necesitamos saber está

en el plano y el dilema del protagonista se despliega de par en par en un momento de soledad frente al bolso de dinero que asoma discretamente por debajo de la mesa. El Pelu fue al baño y él, apoyado sobre la mesa, cierra los ojos y lo imagina. La música vuelve a la escena:

No tienes por qué disimular, esas lágrimas están de más. Si tienes que irte vete ya. Sin embargo esperaba que te quedaras pero al agua hay que dejarla correr (...) Y si el viento hoy sopla a tu favor yo no te guardaré rencor (10' 32").

Bajo el amparo de la canción, el amigo escapa con el bolso.

Los personajes de *Mi última aventura* son marginales, se mueven por las sombras, cometen un delito, pero antes que ladrones son amigos. A sus historias accedemos por detalles que se filtran inteligentemente en el relato, como las canciones que escuchan, la forma de hablar del protagonista o incluso la anécdota que se narra durante el recorrido en moto luego del robo. Filmar con ternura las decisiones de los dos amigos, reconociendo cuándo decir y cuándo escuchar, haciendo de la noche un encantamiento que los protege, mirando donde pocos lo hacen, allí puede encontrarse la singularidad de sus directores y de las ideas cinematográficas sobre las que construyen sus decisiones. *Mi última aventura* hace de una anécdota un mundo donde a los perdedores les toca ganar, aún cuando la traición deja un sabor amargo. Practicar lo que admiramos de nuestros ídolos quizás sea también una forma de demostrar el amor que sentimos por ellos.

Referencias

Filmografía

Sonzini, R. y Salinas, E. (2021). *Mi última aventura* [cortometraje]. Argentina: Producción independiente.

Biografía

María Aparicio

Nació en Córdoba, Argentina, en 1992 y estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). *Las calles* (Argentina) es su primera película como directora, estrenada en 2016. Esta ha participado en más de quince festivales y muestras nacionales e internacionales, obteniendo diversos reconocimientos entre los que se destaca el Premio a Mejor Dirección en la Competencia Latinoamericana del 18° BAFICI (Argentina). Actualmente trabaja en las películas *Sobre las nubes* y *Las cosas indefinidas*.

Contacto: maru.aparicio@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Aparicio, M. (2021). Hacer verdad las ilusiones. Reseña del film *Mi última aventura* (Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, Argentina, 2021). *TOMA UNO*, 9(9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35803>.





EXPERIENCIAS

Los Maricones. Los derechos civiles y la utilización del audiovisual como herramienta transformadora

Los Maricones [The Faggots]. Civil rights and the use of audiovisuals as a transformative tool

Daniel Esteban Tortosa

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
danielortosa2000@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/8845suzxk>

Resumen

La experiencia de realización de un documental, de impronta autorreferencial y que a la vez es la historia de un grupo marginado socialmente, sobre vivencias de persecución y violencia institucional se transforma en una acción con implicancias sociales, culturales y políticas al dotar a las personas y grupos de un material que permite organizarse para debatir ideas, reclamar derechos y continuar la lucha política. *Los Maricones* nos traslada desde los calabozos hasta la escena de un estreno cinematográfico, transformando así, a través del cine, los sufrimientos en arte y alegría.

Palabras Claves

LGBTQI+, documental, derechos humanos, género, diversidad.

Recibido: 24/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 20/06/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



cine y tv



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

Abstract

Key words

LGBTQI+, documentary, human rights, gender, diversity.

The experience of making a documentary with a self-referential imprint and that at the same time is the story of a socially marginalized group. The experiences of persecution and institutional violence are transformed into an action with social, cultural and political implications providing people material that allow the discussion of new ideas, claim rights and continue the political struggle. *Los Maricones [The Faggots]* take us from the dungeons to the scene of a film premiere, thus transforming, through cinema, suffering into art and joy.

Durante el año de 1997 me encontraba en la situación de ser portador de VIH, época en que los tratamientos eran inaccesibles y recién aparecían noticias relacionadas a los nuevos tratamientos: la situación era nada alentadora en Córdoba. Así fue como comenzamos a juntarnos entre amigos para visibilizar la protesta en la calle y en los medios de comunicación. Se estaban formando las “proto-organizaciones”, germen de futuras luchas y organizaciones por la igualdad de derechos en materia de sexualidad. El 27 de agosto de 1997 junto a las compañeras trans y hartas del abuso policial, nos juntamos en la plaza San Martín con la Asociación contra la Discriminación Homosexual (A.Co.D.Ho) y la Multisectorial de acción en S.I.D.A. en un acto donde se convocó a una gran cantidad de gente; se tiraron cuetes y la voz de la protesta se hizo sentir dando, a la larga, buenos resultados: al año siguiente la provincia comenzó a garantizar los tratamientos y análisis gratis a la población.

En marzo de 1998, con Antonio Muñoz (creador del “Cuarto Patio”), hicimos el primer programa de la serie con el tema “homosexualidad y sida”. El informe autorreferencial fue emitido por la televisión cordobesa con amplia repercusión.

En el año 2001, recibí el llamado de Vanessa Piedrabuena en busca de ayuda para la realización de un material audiovisual destinado a Amnesty Internacional. Ella había recibido graves amenazas policiales en contra de su vida y la de su familia a raíz de la denuncia sobre la muerte de una compañera trans: Vanesa Ledesma. Hecho sucedido en una comisaría de la ciudad de Córdoba. El tema tuvo repercusión internacional y el gobernador De la Sota salió a dar explicaciones, y varios policías fueron expulsados de la fuerza. Con mi compañero de carrera, Axel Monsú, realizamos un espectáculo de *café concert* con Marcela Dupuy, travesti dedicada a ese formato. Filmamos e hicimos un pequeño documental que está hoy en Youtube, se tituló *¿Qué más hay sino la verdad después del silencio?* Esa obra nunca fue exhibida públicamente debido a las amenazas recibidas en el momento. El documental sirvió para la causa ya que en ciertos circuitos visibilizó la situación difícil de las personas trans en Córdoba (falta de documentos, falta de educación, falta de acceso a la salud pública, detenciones arbitrarias, persecución y pago de coimas a la policía, discriminación, etc.).

Ya en el año 2009 me convocaron para la organización de la Primera Marcha del Orgullo en Córdoba capital, eran les jóvenes que luego formarían distintas agrupaciones como Devenir Diverse, Putos Peronistas, entre otras.

Ahí conocí a Jordán Medeot, periodista que contaba con un programa de televisión en Canal 10, y con el cual decidimos hacer un informe de doce minutos de duración titulado *Cuatrocientos*. En referencia al simbólico “30.400” de los cuatrocientos desaparecidos por razones de orientación sexual durante la dictadura. El informe versa sobre la persecución policial a los homosexuales a partir de la dictadura militar hasta ese entonces (donde continuaban las irregularidades y los malos tratos por parte de la policía hacia el colectivo LGBTQI+). El informe tuvo amplia circulación ya que se lo utilizó para muchas charlas debates sobre el tema en distintos ámbitos (UNC, centros culturales, municipalidades, etc).

Quiero referirme a una anécdota que me parece importante ya que es la que va a determinar la realización del documental *Los Maricones*. En esa primera reunión para organizar la marcha, un estudiante de unos veinte años, cursante de la carrera de



Imagen 1: Tortosa, Daniel. IV Marcha del Orgullo Córdoba (2012). Córdoba, Argentina.



Imagen 2: Tortosa, Daniel. 24 de marzo en la Marcha de la Memoria (2017). Córdoba, Argentina.

historia me pregunta en voz alta: “Che, ¿cómo es eso del mito urbano de que antes metían en cana a los putos?”. Pregunta que, al haber vivido en carne propia algo que aparentemente ahora circulaba como “mito” (17 veces fueron mis detenciones entre 1980 y 1995, por la vigencia del Edicto 2 h), me hizo comprender la necesidad de hacer algo al respecto. Mi misión como militante y docente de Cine y TV: era realizar una producción que visibilice el tema, sirva para el debate, tenga carácter popular y busque mejorar la vida de la comunidad. La verdad y la justicia. El sanar heridas, y como reza el budismo “transformar veneno en medicina”, es decir, hacer de esas situaciones de sufrimiento una película, algo que nos acerque al arte.

Lo que primero hice fue lo que más me costó: volver a la ex D-2, ya convertida en Museo provincial de la Memoria. Hablé con las empleadas y les conté que había estado detenido allí y ellas me convencieron de dar testimonio, a través de una entrevista filmada; allí no tenían declaraciones que hablaran de detenciones a causa de la condición sexual, pero sabían que había sido moneda corriente. En ese momento se fue concretando de manera más clara el futuro documental ya que utilizaría la entrevista que me harían. Fue así que, con mi entrevistadora, la psicóloga Natalia Magrin, llegamos a un acuerdo y yo dirigí la puesta en escena y puesta de cámara. Salimos a la calle con ella y un camarógrafo y me acompañaron hasta el lugar en donde nos habían detenido; de allí caminamos el par de cuadras que nos separaban del centro de detención, entramos, reconocí el espacio y conté mi experiencia. La entrevista duró una hora y cincuenta y ocho minutos. Tuvo lugar el 18 de octubre del 2012. En noviembre del 2013, en el mismo lugar, realicé las entrevistas que le darían cuerpo al documental, en el 2015 finalicé la postproducción y se estrenó al público en el Centro Cultural Córdoba el 29 de mayo de 2016, aniversario del cordobazo.



Imagen 3: Tortosa, Daniel y Cesano, Eugenio. Grabación de las entrevistas. Museo Provincial de la Memoria Ex D-2 (2013). Córdoba, Argentina.



Imagen 4: Tortosa, Daniel. Grabación de las entrevistas. Museo Provincial de la Memoria Ex D-2 (2013). Córdoba, Argentina.



Imagen 5: Tortosa, Daniel. Grabación de las entrevistas. Museo Provincial de la Memoria Ex D-2 (2013). Córdoba, Argentina.



Imagen 6: Tortosa, D. (Dir.) (2016). *Los Maricones* [cortometraje documental]. Estreno en el Centro Cultural Córdoba (29 de mayo de 2016). Córdoba, Argentina.



Imagen 7: Tortosa, D. (Dir.) (2016). *Los Maricones* [cortometraje documental]. Estreno en el Centro Cultural Córdoba (29 de mayo de 2016). Córdoba, Argentina.

La idea del documental: “que abriera cabezas y llegase al corazón de la gente”. Con las y los entrevistadas había un conocimiento de hacía muchos años y llegamos a un buen entendimiento. La consigna era filmar en el mismísimo lugar en donde habíamos estado detenidas, frente a las puertas de los calabozos. Sentarnos en una silla de las del museo e iluminar la escena como si fuese un interrogatorio. Una cámara frontal fija, que apenas modifique el encuadre a través de pequeños acercamientos, y otra escondida lateral, en mano, para utilizar como material de edición con el fin de poder romper la monotonía con planos detalles rápidos. De esta manera, la concentración espacial apuntala la búsqueda de lo esencial. Lo esencial que en este caso va a estar dado por la palabra. La palabra de los testimonios va a ser la que va a engarzar la experiencia con el corazón de los oyentes. Lo importante es lo que se cuenta, pasan a tener centralidad los ritmos de las voces, sus inflexiones, los tropiezos, los silencios, los gestos, el fruncir de los labios y cejas, las miradas, las respiraciones, los movimientos de los brazos, manos, las reanudaciones del discurso oral. La verdad del interlocutor. En este dispositivo de entrevistadas fortalecemos el discurrir del testimonio en detrimento del uso de imágenes de archivos, o fotografías, o ficcionalizaciones, o voces over. Estás vos y la entrevistada, y el testimonio que transcurre. En el texto del documental, en lo que dice la palabra, es donde se encuentra la profundidad de la obra. Mejor dicho, es la obra.

Las y los entrevistadas tenían la idea de que iban a tener cuarenta minutos para hablar frente a cámara y explayarse sobre cuál había sido la situación de mayor violencia y discriminación que habían sufrido por parte de la policía. Y que con este material íbamos a hacer una película, así que debían venir vestidas, maquilladas y arregladas como más les gustase para ese fin. Cada una relató su propia experiencia, pero al ser esta una experiencia común a todos los protagonistas del documental se pudo estructurar una suerte de voz del documental en sí, superior pero integradora de las entrevistas, luego en la sala de montaje. El texto, el guión podríamos decir, es una suerte de monólogo reflexivo y hasta teatral, dicho por muchas voces diferentes, por distintos personajes, cada uno con su gestualidad, emotividad y características propias. Se convierten, en los breves treinta minutos, en personajes estimables y queribles. El relato, luego de la introducción hecha por el autor, director y personaje relatando su experiencia, continúa con las entrevistas en donde aparece el ejercicio de la prostitución y el encuentro con las compañeras trans en la calle. De ahí pasamos a las detenciones por parte de la policía, a los bochornos que sufren, a las humillaciones, a las extorsiones. La persecución en la época democrática, las contradicciones y finalmente se habla un poco del cambio de época y de lo importante que han sido las leyes promulgadas por el último gobierno nacional. Lo podría haber relatado una sola persona, en tanto ha sido una experiencia común, compartida. El ambiente sonoro del documental también trabaja para hacer foco en el “corazón”: apreciamos la muchedumbre de la peatonal al principio y a medida que nos introducimos en el Ex Centro clandestino de Detención vamos a escuchar las campanadas de la catedral que han quedado fijadas en algún lugar de la memoria de todas y todos los que hemos estado encerrados ahí. Es un sonido que se introduce en nuestro ser como el de los cerrojos de las puertas de hierro de los calabozos. Sonidos de las persianas de chapa y agua corriendo por las canaletas, esa reverberancia metálica que se encuentra en esos lugares. Las campanadas que escuchamos durante los testimonios son las que se filtran mientras filmamos, como así algunos perros y otros ruidos, voces de vendedores, escapes de autos. Todos escuchábamos los ruidos de la ciudad allá

afuera, pero nadie de afuera escuchaba los gritos de las torturas que sucedían ahí adentro.

Treinta y tres escenas, de aproximadamente un minuto cada una (o menos) relatan la historia de *Los Maricones*, título que encierra toda una serie de ideas y de experiencias que tienen que ver con la sexualidad fuera de la ley que atraviesa la historia argentina durante el siglo XX; públicamente hemos sido conocidos con ese nombre amén de maricas, putos, trolos, manfloros, etc., etc. No solo apuntaban al varón que tiene relaciones sexuales con otros varones, sino también al varón que se viste de mujer, al varón que no cumple con las características del macho. Todo lo que no entraba en esa condición era considerado enfermo e ilegal. Como cuentan algunos testimonios “varias amigas se suicidaron” (11’ 10”). El sexo no se puede dejar aparte de la persona, y la sexualidad condiciona nuestro vínculo con la comunidad. La marginación y el rechazo por parte de la comunidad nos puede ocasionar grandes sufrimientos. La sexualidad es un componente del individuo que puede hacer a la persona feliz o infeliz. Como dice Marcia, “ellos nos querían cambiar haciéndonos todas estas cosas, la policía, y uno no va a cambiar, uno es así y no va a cambiar, menos si te obligan” (23’ 20”). Sorprenden los métodos crueles, aberrantes e ilegales por parte de la policía, por parte del Estado. ¿Ellos son educados para eso? ¿Es esta policía la que los ciudadanos y ciudadanas queremos? Como dijo Perlongher (1984): “Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos que los sujetos tenidos por homosexuales padecen tradicionalmente en la Argentina —donde agredir putos es un deporte popular— anteceden y tal vez ayuden a explicar el genocidio de la dictadura” (en Bazan, 2010 p. 354)¹

El documental desde su estreno, hace cinco años, ya ha tenido más de cien proyecciones en diversos ámbitos: festivales de cine, centros culturales, eventos diversos; y desde que está subido en la plataforma YouTube, ya tiene casi veinticinco mil vistas. Es interesante notar la necesidad que hay de hablar sobre estos temas y de poder brindar, como educadores, herramientas que sirvan a tal fin. La recepción por parte del público es notable ya que participan en los debates, hacen saber sus experiencias personales; es disparadora de muchas cosas de las que normalmente no se hablan. Se produce una identificación con las situaciones de violencia y discriminación que vivimos en todos los ámbitos: el familiar, el laboral, en la calle, en la escuela, en el club, con los amigos, en las salidas... Esta simple cosa nos da cuenta de la potencia política de transformación que provoca una obra audiovisual cuando está enfocada. Hacer foco en el humanismo me refiero, a través de un documental tener una excusa para el encuentro y el diálogo que nos lleve a un crecimiento comunitario. “Abrir las cabezas” en el sentido de derribar prejuicios, descubrir “mundos ajenos” que se ubican en el seno de la misma cultura y que incluso pueden estar territorialmente muy cerca pero permanecen velados. De esta manera, el documental sí se convierte en una herramienta para transformar la realidad, en una película que logra ayudarnos a superar divisiones sociales y culturales. Es importante, para mí, que se cumpla entre los espectadores y la obra el acuerdo de “verdad”. La verdad entendida como consenso de valores, de posiciones, de visiones, como “llegar a los corazones”. En este sentido, el lugar de la palabra es primordial y es menester que los personajes tomen

1 Texto original de la conferencia de Perlongher, N. (1984) “El sexo de las locas”, dictada en el Centro de Estudios y Asistencia Sexual (CEAS) y publicada en el Revista El Porteño, (28).

la palabra. Esto conlleva a la necesidad del debate de las ideas y del entendimiento de la disidencia. Es por eso que no planteo “convencer” al espectador, sino darle razones para cuestionarse, para que intente “dialogar” con el documental o con los otros sujetos a través de su visionado. Testimonios que sirvan para la comprensión del mundo. La verdad tomada como que no hay nada más importante que la vida misma. Es antes que nada una declaración de “buena fe”. De no traicionar la experiencia, la verdad de los hechos. Pero verdad situada y con su atravesamiento subjetivo. Es lo que saben los personajes sobre lo que han vivido. Como bien planteaba Confucio (551-479 a.C.), “conocimiento es mantener que se sabe una cosa cuando se sabe y no hacer que se sabe cuando no se sabe” (1982, p. 12). Lo que esto trae a colación es la correspondencia entre el lenguaje y la realidad (Confucio, 1984).

El documental se convirtió, de esta manera, en algo que transformó lo propio en común y desde donde emergemos reconstituidos.

Referencias

Bibliografía

Bazan, O. (2010). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea.

Confucio, M. (1982). *Los cuatro libros*. Madrid: Ediciones Alfaguara.

Filmografía

Tortosa, D. y Monsú, A. (Dir.) (2001). *¿Qué más hay sino la verdad después del silencio?* [cortometraje documental]. Argentina: Daniel Tortosa-Santiago Orsi Producciones. Recuperado el 2021, 21 de octubre de <https://www.youtube.com/watch?v=AQBjaICZJFo&t=4s>.

Tortosa, D. y Medeot, J. (Dir.) (2009). *Cuatrocientos* [cortometraje, informe periodístico]. Argentina: Gaymente. Recuperado el 2021, 21 de octubre de <https://www.youtube.com/watch?v=SXkxbKFURwc&t=20s>.

Tortosa, D. (Dir.) (2016). *Los Maricones* [cortometraje documental]. Argentina: Producción independiente. Recuperado el 2021, 21 de octubre de <https://www.youtube.com/watch?v=UulvcS31rxg>.

Biografía

Daniel Esteban Tortosa

Militante LGBTQI+, Lic. en Cine y TV. Realiza estudios en Teatro, Artes Visuales, Historia de las artes y Cine y Televisión. Participó de numerosos proyectos teatrales, audiovisuales y de otras disciplinas también.

Contacto: danieltortosa2000@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Tortosa, D. (2021). *Los Maricones*. Los derechos civiles y la utilización del audiovisual como herramienta transformadora. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35804>.



Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba: una década incesante y diversa en la producción de largometrajes (2010-2020)

A (possible) repertoire of Córdoba's filmography: an incessant and
diverse decade of feature film production (2010-2020)

Cristina Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba

siragusasociologia@yahoo.com.ar

 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-6986-946>

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Universidad Nacional de Córdoba

carlostrioni@hotmail.com

Viviana Inés García

Universidad Nacional de Córdoba

vivianagarcia@artes.unc.edu.ar

María Marcela Yaya Aguilar

Universidad Nacional de Córdoba

myaya@artes.unc.edu.ar

Juan Tello

Universidad Nacional de Córdoba

juantello@artes.unc.edu.ar

Elena Gabriela Jayat

Universidad Nacional de Córdoba

jayatelena@gmail.com

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 24/09/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Marcos Georgieff

Universidad Nacional de Córdoba

marcosgeorgieff@gmail.com**María Constanza Curatitoli**

Universidad Nacional de Córdoba

m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-5709-6590> ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/9cbiznpbi>

Resumen

**Palabras
claves**

Región, políticas públicas, cinematografía, largometrajes, inventario.

En los últimos diez años la producción cinematográfica en la provincia de Córdoba no dejó de crecer, alcanzando el reconocimiento y la legitimación en pantallas y en ámbitos geoculturales muy variados. Se puede observar que, en los inicios del siglo, el ritmo fue lento pero progresivo, hasta alcanzar una dinámica centrífuga que produjo una transformación en la oferta de largometrajes cordobeses. De este modo operó un tiempo de modulación que habilitó la circulación de otros ritmos narrativos, figuras de sujetos, paisajes, problemáticas y sonoridades; al tiempo que se reconfiguraba el campo de la producción y los modos de hacer cine en la región.

El Estado (nacional, provincial, local en distintos momentos) y sus políticas de fomento a la producción de contenidos proporcionaron un enclave fundamental para el desenvolvimiento de este fenómeno sin precedente en la historia cinematográfica cordobesa. Es el tiempo, entonces, de una actualización de la "lista" de producciones locales. A partir de la experiencia de investigar el campo audiovisual regional se propone un repertorio (posible), en absoluto exhaustivo, de largometrajes de Córdoba donde se vislumbra la pluralidad estilística y el devenir de trayectorias y prácticas audiovisuales/cinematográficas.

Abstract

Key words

Region, public policies, cinematography, feature films, inventory.

In the last ten years, the cinematographic production in the province of Córdoba has not stopped growing, reaching recognition and legitimation on screens and very varied geo-

cultural environments. It can be seen that, at the beginning of the century, the rhythm was slow but progressive, until reaching a centrifugal dynamic that produced a transformation in the offer of Cordovan feature films. In this way, a modulation time operated that enabled the circulation of other narrative rhythms, figures of subjects, landscapes, problems and sounds; at the same time that the field of production and the ways of making cinema in the region were reconfigured.

The State (national, provincial, local at different times) and its policies to promote content production provided a fundamental enclave for the development of this unprecedented phenomenon in Córdoba's cinematographic history. It is time, then, for an update of the "list" of local productions. Based on the experience of investigating the regional audiovisual field, a (possible) repertoire, by no means exhaustive, of feature films from Córdoba is proposed where stylistic plurality and the evolution of audiovisual/cinematographic trajectories and practices.

Tiempos de políticas y producción cinematográfica regional¹

En el siglo XXI se observan, en relación al desempeño de la intervención estatal sobre el campo audiovisual en Argentina, dos movimientos centrales: *uno*, que corresponde a un flujo en el que el Estado nacional subjetiva a partir de su acción a un conjunto diverso de comunidades audiovisuales ordenadas reticularmente por provincias o regiones; *otro*, que se puede concebir como de reflujos de las instituciones con cobertura nacional y de avance, en cambio, de las políticas de acompañamiento provincial. En todo este devenir se destacan procesos de crecimiento y consolidación del asociativismo en el sector (con diferencias según las geo-territorialidades consideradas) y de fortalecimiento de las instituciones de formación profesional especializada, como algunos de los aspectos más relevantes.

Datar los tiempos de estos complejos fenómenos implica realizar un recorte analítico que, en nuestro país, puede ordenarse en función del recambio presidencial y la conformación del gabinete de gobierno vinculado al sector; es por ello que un primer tiempo se corresponde a los años 2010-2015 y el segundo a 2016-2019. Sin embargo, para asir esa complejidad se puede reconocer la existencia de transiciones donde se evidencia una mayor movilización de sujetos pertenecientes a la Sociedad civil, especialmente desde organizaciones asociativas, lo cual redundará en una interpelación e involucramiento de las comunidades profesionales en la discusión y definición de las políticas públicas. Esa activación de las demandas ante el Estado es clave para entender el devenir de los procesos, la amalgama de las acciones y el impacto de la política pública sobre la reconfiguración del sector audiovisual concebido, ontológicamente, en un sentido amplio.

En ese derrotero debemos mencionar por su importancia en Córdoba: un momento, propio de los inicios de la primera década del siglo XXI, en el que se constituyen distintos espacios asociativos que, vía las instituciones especializadas de los gobiernos provinciales, interpelean al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para generar nuevas oportunidades de ingreso al financiamiento de proyectos (el Programa de Aportes Reintegrables para la Industria Cinematográfica Cordobesa es el ejemplo emblemático); y otro momento, el de la transición propia de los años 2015 al 2016 donde cobran mayor visibilidad los reclamos sectoriales; en la provincia se sanciona en 2016 (y reglamenta en 2017) la Ley 10.381 de Fomento y Promoción de la Industria Audiovisual de Córdoba, a partir de la labor pionera de la Mesa del Audiovisual Cordobés.

Cuando se alude a las políticas públicas implementadas a nivel del Estado nacional en ese primer tiempo del siglo XXI, cabe aclarar que una de las orientaciones fue priorizar *lo federal* en diversas convocatorias generando condiciones de posibilidad para la expansión y consolidación de una cinematografía regional a partir

¹ Lxs autorxs de este artículo pertenecen al equipo de investigación "Travesías por la Audiovisualidad de Córdoba: el espacio, los espacios (2010-2020)" (Proyecto CONSOLIDAR 3 con Subsidio y Aval Académico de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba con sede de trabajo en CePIA – Facultad de Artes, con la dirección de Cristina A. Siragusa y co-dirección de Alejandro R. González). El estudio aborda la imagen-que-imagina lo cordobés considerando las dimensiones formales y temáticas de las experiencias audiovisuales locales.

de la participación de productoras radicadas en los diversos territorios nacionales. En pocos años se concretó una experiencia inédita² que implicó el despliegue de múltiples procesos de concepción, realización y circulación de largometrajes, por lo que la dinámica sectorial en Córdoba estuvo atravesada por esa situación (Lusnich y Campos, 2018; Kriger, 2019, Siragusa et al., 2018). A través de un estudio realizado en la provincia mediterránea, en el que se consultó a productoras y empresas audiovisuales acerca del impacto de las políticas públicas, se mostró que el 72% manifestó su importancia para el desarrollo de su actividad durante el periodo 2010-2015 y el 93% destacó la relevancia del proceso de implementación, desde el año 2017, de los concursos de desarrollo y de producción del Polo Audiovisual Córdoba para su continuidad y consolidación en el campo (Observatorio Audiovisual de APAC, 2020).

En continuidad con trabajos precedentes se aborda un sector del audiovisual en particular, concretamente la producción de *largometrajes*, no sólo por su crecimiento cuantitativo, sino también porque este tipo de filmografía se destaca por su “mayor nivel de complejidad en lo atinente a cuestiones narrativas y realizativas, ya que implican un mayor volumen de mano de obra, movilizan la crítica cinematográfica, cuentan con espacios específicos de exhibición, entre otros aspectos” (Siragusa et al., 2018, p. 168). Acompañan este inventario de obras cinematográficas algunas reflexiones que surgen de la lectura de su composición. Cabe aclarar que, como parte de la labor investigativa del equipo “Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: el espacio, los espacios (2010-2020)” (Secyt-UNC), también se ha elaborado una sistematización de obras de animación concebidas y desarrolladas para distintos géneros y dispositivos que no está incluida en la Tabla N°1.

Políticas públicas y federalismo: el Concurso Raymundo Gleyzer

En este inventario que expone un parte de la producción cinematográfica cordobesa advertimos el impacto de una de las más importantes políticas públicas llevadas adelante por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); nos referimos concretamente al “Concurso federal de proyectos Raymundo Gleyzer”, cuya impronta regional, plural e inclusiva permitió que cineastas noveles de todo el país tuvieran la oportunidad y los recursos para realizar sus primeros recorridos en el mundo audiovisual.

Desde su implementación, en el año 2006, este concurso propuso como objetivo principal la formación de profesionales y el fortalecimiento de proyectos en formato de largometrajes (ficcional y documentales) con vistas a la futura concreción de las películas. Partió del dictado de capacitaciones en las áreas de guion, dirección y producción que se sostuvieron gracias al acompañamiento de

² En los últimos años en el campo de estudios sobre cine se han generado abordajes que priorizaron una perspectiva regional aplicada a la cinematografía que se aleja de un enfoque centralista de la historia del cine argentino (Lusnich y Campo, 2018; Flores, 2019), al tiempo que otros estudios reconocen conceptualmente la “nueva audiovisualidad argentina” (Kriger, 2019) como categoría teórica.

diferentes especialistas. En ese sentido, la implicancia de su premio no puede ser más significativa: la posibilidad de acceder a la vía de fomento de audiencia media (o la llamada 2da vía en el plan anterior) sin la obligatoriedad de acreditación de antecedentes por parte de sus responsables, es decir, sin la realización previa de otros filmes; lo que sin lugar a duda configuró un incentivo fundamental para un sector productivo incipiente como el audiovisual en nuestra provincia.

En efecto, no solo la participación ha sido sostenida, sino que un gran número de producciones de Córdoba también resultó beneficiado a lo largo de las doce ediciones del concurso, y se incrementó el número de rodajes y estrenos locales. Entre los casos que se han identificado figuran: *Atlántida*, de Inés María Barrionuevo (tercera entrega, año 2009); *Soleada*, de Gabriela Trettel (cuarta entrega, año 2010); *Vigilia en agosto*, de Luis María Mercado (quinta entrega, año 2012); *Fin de semana*, de Moroco Colman (sexta entrega, año 2013); y *Azul el mar*, de Sabrina Moreno y *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (séptima entrega, año 2014). Estos filmes han tenido un amplio recorrido nacional e internacional en salas y festivales. Actualmente, se encuentran a la espera de su estreno *Paula*, de Florencia Wehbe, y *El siervo inútil*, de Fernando Lacolla (décima entrega, año 2017), y es inminente el rodaje de *Ella en el viaje*, de Alejandra Lipoma (onceava entrega, año 2018).

En el año 2014 surgió una nueva política de relevancia que reconfiguró otra vez el panorama y paradigma vigente de la labor filmica local. Por medio de una acción conjunta entre la Gerencia de acción federal del INCAA y la Escuela nacional de experimentación y realización cinematográfica (ENERC), nació el "Concurso de desarrollo de proyectos de largometraje de ficción y documental Raymundo Gleyzer - Cine de la base". Una variante del tradicional encuentro, pero en este caso destinada exclusivamente a graduadxs recientes de instituciones públicas y privadas de formación audiovisual de nivel terciario y universitario de todo el territorio nacional. Si bien compartía la vocación y los propósitos de su análogo, el foco de esta nueva convocatoria se orientó a la capacitación de índole integral, proyectual y procesual. Para ello se diseñaron una serie de clínicas donde lxs participantxs adquirieron diversas herramientas para afrontar la etapa de desarrollo de sus películas. En este caso, lxs ganadorxs también pudieron acceder a las vías de fomento anteriormente citadas, pero en palabras de Rovito (en AAVV, 2015), ex rector de la ENERC, el premio real consistía en "el trabajo que todos los equipos pudieron hacer durante las tutorías" (p. 89).

Si bien se discontinuó en el año 2018 el "Gleyzer de la base", también aportó números favorables para la filmografía cordobesa. A lo largo de su corta vida, resultaron favorecidos con su premio los largometrajes vernáculos *Mochila de plomo*, de Darío Mascambroni (primera presentación, año 2014), *Los hipócritas*, de Santiago Sgarlatta y Carlos Ignacio Trioni (segunda presentación, año 2015) y *Bajo la corteza*, de Martín Heredia (cuarta presentación, 2017), producciones tan variadas y reconocidas como las del grupo anterior.

Este complejo, pero prometedor, panorama además permitió que distintas productoras locales como Jaque Content, Twins Latin Films o Bombilla Cine iniciaran o afianzaran su trayectoria en la industria, al facilitarse la realización de segundos,

terceros y hasta cuartos largometrajes que cumplieran los requisitos obligatorios fijados por la ley de fomento audiovisual para el acceso a los diferentes apoyos. Por otra parte, existe también un grupo de proyectos (en el que se encuentra *Las motitos*, de Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal) que participaron de alguno de estos concursos y, aunque no resultaron ganadores, igualmente pudieron concretizarse. Esto evidencia, una vez más, la relevancia fundamental del aspecto formativo del concurso. Es interesante destacar que, desde una perspectiva de conjunto, el “Raymundo Gleyzer” —en cualquiera de sus dos versiones— ha propiciado una significativa transformación del terreno audiovisual de nuestra provincia, oficiando de agente catalizador de la producción local y siendo responsable, en gran medida, de la mayor parte del listado que nos ocupa.

Problemáticas de género: una agenda abierta

Resulta relevante, también, considerar el proceso a partir del cual se interrogó al conjunto de ese *cine cordobés* cuando interesaba abordar la presencia de las *visibilidades LGBTTTINBQA*³. Este ejercicio implicó generar un corpus particular sobre la producción 2010-2019 aplicando los siguientes criterios: primero, que su praxis se reconozca en un imaginario socio-político-cultural y que esté atravesada por miembros de la comunidad audiovisual cordobesa (desde lo artístico, técnico, actoral, y geográfico); segundo, que fueran producciones cinematográficas de más de sesenta minutos de duración (largometrajes); tercero, que dichas producciones correspondan a narrativas ficcionales (y no documentales o no-ficcionales); cuarto, que su producción, realización y estreno estuviesen delimitados en un recorte temporal establecido entre los años 2010-2019; quinto, que contengan personajes, tramas u otros elementos mediante los que sean capaces de adentrarse en el campo *LGBTTTINBQA*+ y/o de las disidencias heterocisnormativas. Formulado este listado, se evidencia que solo en diez (10)⁴ largometrajes se identificaron tramas y personajes no-heterocisnormados, lo cual representa un porcentaje inferior al 15%.

Consideramos necesario abordar críticamente las tensiones presentes entre la producción fílmica cordobesa, ciertas representaciones que allí operan y el diálogo posible que se establece entre lo visible cinematográfico, aquello que se configura según una posición heterosexual masculina (Olivera, 2012, p. 101) —y agregamos *cisgénero*—, y la coyuntura sociohistórica en que este corpus de filmes fue gestado y desarrollado. Revisar esta gesta sin desatender las condiciones legislativas y las políticas públicas que acompañan su desarrollo nos permite dimensionar la

3 Esta problemática es abordada en el Trabajo Final de Carrera de la Licenciatura en Cine y TV (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba) titulado *Visibilidades LGBTTTIQNB+* en el *Nuevo Cine Cordobés* (2010-2020) de lxs estudiantes Elena Jayat y Marcos Georgieff en proceso de finalización.

4 Constituyen el corpus los siguientes films: *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010), *El espacio entre los dos* (Nadir Medina, 2012), *Uomo* (Rafael Escolar, 2012), *Atlántida* (Inés María Barrionuevo, 2014), *El tercero* (Rodrigo Guerrero, 2014), *Todo el tiempo del mundo* (Rosendo Ruiz, 2015), *El color de un invierno* (Lion Valenzuela Gioia, 2016), *Instrucciones para flotar un muerto* (Nadir Medina, 2018), *Julia y el zorro* (Inés María Barrionuevo, 2018), *Ahora y siempre* (Rosendo Ruiz, 2019).

problemática de las representaciones en función de una mirada que, aun lentamente, disputa luchas de sentido contra los modos hegemónicos y normativos de mirar y concebir el mundo. Dentro de esas luchas, son continuos los avances y retrocesos que se disputan en torno a lo visible, en torno a aquello que existe en territorio pero que en ciertas ocasiones se inmiscuye en forma de artilugios dentro de las pantallas.

Cine de escuela: pensar el mundo, querer representarlo es hacerlo

Un apartado especial se ha dedicado a la revisión de la producción del *cine de escuela* que permitió reconocer veintiún (21)⁵ largometrajes de ficción y documental realizados en el marco de la carrera de la Licenciatura de Cine y TV (Plan 1987) —de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba— en distintos espacios académicos bajo la figura de Trabajos Finales de Carrera, Prácticas Finales y/o en la Cátedra de Realización Cinematográfica, como los más recurrentes. También cabe destacar la presencia de largometrajes realizados como Trabajos Finales de Carrera de la Tecnicatura Superior en Cine y Video de la Metro Escuela de Diseño y Comunicación Audiovisual.

Hay una serie de aspectos que diferencian estas producciones de *cine de escuela* en relación al resto; entre las características que invitan a pensar otros modos de producción audiovisual posible remite a: la conformación de los equipos técnicos y la cantidad de integrantes, los cuales son reducidos comparados con otras producciones; el presupuesto, —gran parte de las producciones (por no decir la totalidad) son de financiamiento autogestionado—; y el tiempo de producción que está determinado por calendarios académicos (en la mayoría de los casos) o por los criterios de evaluación solicitados desde los distintos espacios académicos (reglamentos, consignas de cátedras, etc.).

La audiovisualidad que experimentan estxs realizadorxs durante su proceso de enseñanza/aprendizaje en Córdoba y sus búsquedas narrativas enriquecen y abren una diversidad en las propuestas estéticas. Los modos de construcción de sus discursos audiovisuales, el manejo de ritmos narrativos y expresivos, las temáticas y problemáticas que abordan y, particularmente, la diferencia en/de sus procesos creativos dan cuenta de una multiplicidad de miradas que invitan a revisar las posibles maneras de seguir produciendo, al tiempo que habilitan una problematización de los modos canónicos que el cine hegemónico (comercial) propone. Todo esto, mediado por el tiempo dentro del calendario académico que les marca unas determinadas fechas de entrega.

Hacer cine en Córdoba, por ejemplo en el marco de la carrera de Licenciatura de Cine y TV, implica una “acción+reflexión+acción” activa de todxs lxs sujetxs, como en cualquier institución educativa. No obstante, la particularidad de nuestro

5 Entre la filmografía que corresponde a esta clasificación se pueden mencionar los largometrajes: *Albor*, *Salsipuedes*, *La Laguna*, *Río*, *El Chavo*, *Los invisibles*, *El Colchón*, *El color de un invierno*, *Vestigio*, *Canción para los laureles*, *La mirada escrita*, *La película de Manuel*, *El otro verano*, *La Estrella*, *La tempestad*, *Ciudad Blanca*, *El verano que te vimos*, *Los pasos*, *Los días iguales*, *Rombo*, *Vida y Militancia*, entre otros.

Departamento de Cine y TV⁶ no solo es la masividad y los recursos, a veces limitados, con los que contamos, sino la relación de esta con la planta docente, es decir, la cantidad de estudiantes por docente.

Sin embargo y a pesar de este último dato, se intenta realizar un seguimiento personalizado que acompañe todo el proceso realizativo de los equipos⁷ contemplando los objetivos grupales a la par de considerar y respetar las individualidades, singularidades de cada realizadorx. Al mismo tiempo, y teniendo en cuenta los contextos, se invita a problematizar (nuestros) relatos para re-pensar y poder trabajar con las distintas narraciones que construyen cultura y otros modos de habitar el mundo. Es así que volvemos a reformular una serie de interrogantes esenciales no solo en la producción audiovisual sino para las prácticas y procesos de producción artísticos: ¿Qué, cómo, para, por qué y para quién seguir produciendo?

Etcétera

Al igual que en una publicación anterior (Siragusa *et al.*, 2018) la Tabla N°1 permite exponer el resultado de densos procesos de relevamiento, discusión y reflexión acerca del fenómeno de la producción audiovisual de Córdoba que se han desarrollado en el marco del proyecto. La aparente simplicidad de la “lista” solapa debates profundos que atañen a los modos de producción de cine regional, a configuraciones de sujetxs y a la exhibición de problemáticas, entre otras cuestiones que no resultan indiferentes al momento de dar cuenta de la diversidad del objeto bajo estudio. La experiencia de investigar resulta, de este modo, una instancia crucial para auscultar un fenómeno artístico-cultural desde diversas aproximaciones; cuestión que se complejiza aún más porque su abordaje pone en tensión la mirada analítica, no solo desde la proximidad temporal sino también vivencial, dada la enorme cercanía profesional de la mayor parte de lxs integrantxs del equipo con el quehacer audiovisual del que damos cuenta en los resultados.

La elaboración de la “lista” implicó una discusión acerca de las presencias y las ausencias de la filmografía cordobesa, más allá de recordar que este repertorio no es absolutamente exhaustivo en el sentido de que pueden existir obras y experiencias que quedan afuera del dispositivo de recolección de los datos. Sí importa advertir que su construcción nos llevó a cuestionar las implicancias éticas, políticas y estéticas de las menciones que están presentes. Un caso⁸ que generó una profunda discusión interna en el equipo, está vinculado a la incorporación de películas cuyos directores han recibido denuncias por abusos y están en proceso de investigación. El

6 Desde 2019 se encuentra en marcha la implementación del nuevo Plan de Estudios de la Carrera de Licenciatura de Cine y Artes Audiovisuales.

7 Por ejemplo, en el marco de la Cátedra de Realización Cinematográfica se realizan tutorías a lo largo de todo el proceso, como así también los acompañamientos que realizan docentes asesorxs en los Trabajos Finales de Carrera.

8 En 2021 se hizo pública la denuncia de tres jóvenes contra el director Iván Noel por abuso sexual, lo que suscitó un debate sobre las situaciones de violencia a nivel de la producción audiovisual en Córdoba.

debate desató múltiples interrogantes: ¿incluimos esos títulos?, ¿de qué manera?, ¿qué sucede con todo el trabajo realizado por el equipo técnico?, ¿qué decisión adoptar frente a un contexto de producción de una filmografía sospechada de violencia?, ¿de qué manera esto afecta a las personas involucradas en los hechos?, ¿cuántas violencias de distinta índole están presentes en los modos de hacer de otros largometrajes?

Entendemos que la invisibilización es también un uso violento del lenguaje; no obstante, es clave comprender que el mundo de la producción audiovisual no está exento de conductas machistas patriarcales y que es tiempo de que en todos los espacios del quehacer audiovisual (académico, realizativo, de investigación, profesional, etc.) las problemáticas de género no solo cumplan una cuota de aparición por ser lo “políticamente correcto”, sino que atraviesen los procesos de producción artística en todas sus aristas, para seguir pensando y deconstruyendo los modos de hacer y ver cine-producciones audiovisuales y, particularmente, para que no se repitan situaciones abusivas.

No queremos que el ámbito académico continúe reivindicando estas prácticas sospechadas de violencia de toda índole, las cuales debemos debatir y llevar a distintos planos de la producción, ya que el silencio alimenta lo que nos oprime. Las películas que son parte de la Tabla N°1 no representan meros añadidos, sino que el inventario contiene polémicas, reconocimientos y prácticas; es un ordenamiento (posible) para dar cuenta de la multiplicidad de la producción de Córdoba.

Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba:
una década incesante y diversa en la producción de
largometrajes (2010-2020) (345-361)

SIRAGUSA, TRIONI BELLONE, GAR-
CÍA, YAYA AGUILAR, TELLO, JAYAT,
GEORGIJEFF Y CURATITOLI

Tabla N°1. Cine de largometrajes de/desde Córdoba (2010 – 2020)

| N° | Título | Director/a | Año de estreno | Género |
|----|------------------------------------|---|----------------|---------------------------------|
| 1 | Buen Pastor, fuga de mujeres | Matías Herrera Córdoba, Lucía Torres | 2010 | Documental |
| 2 | Curapaligüe. Memorias del desierto | Sergio Schmucler | 2010 | Documental |
| 3 | De Caravana | Rosendo Ruiz | 2010 | Ficción |
| 4 | Japón, el tiempo es ahora | Gonzalo Montiel | 2010 | Documental |
| 5 | Albor | Hugo Emmanuel Figueroa | 2011 | Ficción |
| 6 | Contemplando | Raúl Vidal | 2011 | Documental |
| 7 | El invierno de los raros | Rodrigo Guerrero | 2011 | Ficción |
| 8 | El piloto de Perón | Juan Ezequiel Comesaña | 2011 | Ficción |
| 9 | Ferrovianos | Verónica Rocha | 2011 | Documental |
| 10 | Hipólito 1935 | Teodoro Ciampagna | 2011 | Ficción |
| 11 | La sensibilidad | Germán Scelso | 2011 | Documental |
| 12 | Yatasto | Hermes Paralluelo | 2011 | Documental |
| 13 | Cuentas del alma | Mario Bomheker | 2012 | Documental |
| 14 | El espacio entre los dos | Nadir Medina | 2012 | Ficción |
| 15 | Fotos de familia | Eugenia Izquierdo | 2012 | Documental |
| 16 | La sombra azul | Sergio Schmucler | 2012 | Ficción |
| 17 | Salsipuedes | Mariano Luque | 2012 | Ficción |
| 18 | Treinta y dos | Ana Mohaded | 2012 | Documental |
| 19 | Uomo | Rafael Escolar | 2012 | Ficción |
| 20 | Vuelve | Iván Noel | 2012 | Ficción |
| 21 | Cine a la intemperie | Viviana García | 2013 | Documental |
| 22 | Cisma | Julián Lona | 2013 | Documental |
| 23 | El seco y el mojado | Sebastián Cáceres, Martín H. Paolorossi | 2013 | Documental |
| 24 | La laguna | Gastón Bottaro, Luciano Juncos | 2013 | Ficción |
| 25 | Los días iguales | Aldo Marchiaro | 2013 | Ficción |
| 26 | Pies en la tierra | Mario Pedernera | 2013 | Ficción |
| 27 | Tres D | Rosendo Ruiz | 2013 | Ficción con registro documental |
| 28 | Adagio | Rafael Escolar | 2014 | Ficción |
| 29 | Atlántida | Inés María Barrionuevo | 2014 | Ficción |
| 30 | Ciencias Naturales | Matías Lucchesi | 2014 | Ficción |
| 31 | El grillo | Matías Herrera Córdoba | 2014 | Ficción |
| 32 | El tercero | Rodrigo Guerrero | 2014 | Ficción |
| 33 | El último verano | Leandro Naranjo | 2014 | Ficción |
| 34 | Limbo | Iván Noel | 2014 | Ficción |
| 35 | Locura que enamora mi ciudad | Maximiliano Baldi | 2014 | Ficción |
| 36 | Los besos | Jazmín Carballo | 2014 | Ficción |
| 37 | Río | Juan Tello | 2014 | Ficción |

| | | | | |
|----|------------------------------|--|------|------------|
| 38 | Una noche sin luna | Germán Tejeira | 2014 | Ficción |
| 39 | 59 | Carolina Testa | 2015 | Documental |
| 40 | Amor Naranja | Pedro Bedmar | 2015 | Ficción |
| 41 | Belgrano una película pirata | Martina Faux Marambio, Gastón Bailo | 2015 | Documental |
| 42 | Cura Brochero, la película | Lorena Chuscoff | 2015 | Ficción |
| 43 | El Chavo | Lucía Rinero | 2015 | Ficción |
| 44 | El deportivo | Andrés Bustamante, Sonia Giménez, Santiago Ludeña, Antonio Moro, Matías Rivera, Andrés Yaremczuk. Coordinan: Alejandro Cozza, Rosendo Ruiz | 2015 | Ficción |
| 45 | Ellos volvieron | Iván Noel | 2015 | Ficción |
| 46 | Embarcados | Rodrigo Fierro | 2015 | Documental |
| 47 | Guachos de la calle | Sergio Schmucler | 2015 | Documental |
| 48 | Los Invisibles | Carolina Testa | 2015 | Ficción |
| 49 | Miramar | Fernando Sarquís | 2015 | Ficción |
| 50 | Mirlos de Arkansas | Pablo Vergara | 2015 | Ficción |
| 51 | Nosotras ellas | Julia Pesce | 2015 | Documental |
| 52 | Rombo | Matías I. Guzmán | 2015 | Ficción |
| 53 | Soleada | Gabriela Trettel | 2015 | Ficción |
| 54 | Todo el tiempo del mundo | Rosendo Ruiz | 2015 | Ficción |
| 55 | Vida y Militancia | Luis Imhoff, Mónica Medina | 2015 | Documental |
| 56 | Ciudad Blanca | Joan Sánchez | 2016 | Ficción |
| 57 | El colchón | María Eugenia Verón | 2016 | Ficción |
| 58 | El color de un invierno | Lion Valenzuela Gioia | 2016 | Ficción |
| 59 | Fin de semana | Moroco Colman | 2016 | Ficción |
| 60 | La tutora | Iván Noel | 2016 | Ficción |
| 61 | Las calles | María Aparicio | 2016 | Ficción |
| 62 | Maturitá | Rosendo Ruiz | 2016 | Ficción |
| 63 | Primero Enero | Darío Mascambroni | 2016 | Ficción |
| 64 | Umbral | Julián Lona | 2016 | Documental |
| 65 | Vestigio | Guillermina Lanfranco | 2016 | Ficción |
| 66 | Animal Moribus | Octavio Revol | 2017 | Ficción |
| 67 | Blackdali | Luciano Juncos | 2017 | Documental |
| 68 | Camping | Arancibia Bravo Paula, Bottini Luis, Gómez Coronado J. Daniel Coordinan: Alejandro Cozza, Rosendo Ruiz | 2017 | Ficción |
| 69 | Canción para los laureles | Pablo Spollansky | 2017 | Documental |
| 70 | Casa propia | Rosendo Ruíz | 2017 | Ficción |
| 71 | Córdoba, sinfonía urbana | Martín Álvarez, Natalia Comello, Micaela Conti, Daniela Goltes, Antonio Moro, Polo Obligado, Germán Scelso, Manuel Torrado | 2017 | Documental |

Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba:
una década incesante y diversa en la producción de
largometrajes (2010-2020) (345-361)

SIRAGUSA, TRIONI BELLONE, GAR-
CÍA, YAYA AGUILAR, TELLO, JAYAT,
GEORGIFF Y CURATITOLI

| | | | | |
|-----|---|---|------|------------|
| 72 | Cuadros en la oscuridad | Paula Markovitch | 2017 | Ficción |
| 73 | Dalia | Rafael Escolar | 2017 | Ficción |
| 74 | El silencio es un cuerpo que cae | Agustina Comedi | 2017 | Documental |
| 75 | La mirada escrita | Nicolás Abello | 2017 | Ficción |
| 76 | La película de Manuel | Lucas Damino, Sebastián Menegaz | 2017 | Documental |
| 77 | La Tempestad | Marcos Garcés | 2017 | Ficción |
| 78 | Los árboles | Mariano Luque | 2017 | Documental |
| 79 | Millonarios | Mario Savanco | 2017 | Ficción |
| 80 | Otra madre | Mariano Luque | 2017 | Ficción |
| 81 | Soldado argentino solo conocido por Dios | Rodrigo Fernández Engler | 2017 | Ficción |
| 82 | Stockholm | Mario Savanco | 2017 | Ficción |
| 83 | Apuntes para una herencia | Federico Robles | 2018 | Documental |
| 84 | Construcciones | Fernando Restelli | 2018 | Documental |
| 85 | El hijo del cazador | Federico Robles, Germán Scelso | 2018 | Documental |
| 86 | El otro verano | Julián Giulianielli | 2018 | Ficción |
| 87 | El último cuadro de Luz Belmondo | Alejandro Cozza, Rosendo Ruiz | 2018 | Ficción |
| 88 | Instrucciones para flotar un muerto | Nadir Medina | 2018 | Ficción |
| 89 | Julia y el Zorro | Inés María Barrionuevo | 2018 | Ficción |
| 90 | La casa del eco | Hugo Curletto | 2018 | Ficción |
| 91 | La estrella | Francisco Martín | 2018 | Ficción |
| 92 | La sentencia. Crónica de un día de justicia | Guillermo Iparraguirre | 2018 | Documental |
| 93 | Mochila de plomo | Darío Mascambroni | 2018 | Ficción |
| 94 | No te mueras nunca | Exequiel Casanova | 2018 | Documental |
| 95 | Nueve Comidas Lejos del Caos | Ivan Noel | 2018 | Ficción |
| 96 | Paraíso | Pablo Falá | 2018 | Ficción |
| 97 | Zonda fue el futuro | Diego Gavarrete | 2018 | Ficción |
| 98 | Ahora y siempre | Rosendo Ruiz | 2019 | Ficción |
| 99 | Alberdi, el barrio que habito ya no existe | Andrés Grabois | 2019 | Documental |
| 100 | Azul, el mar | Sabrina Moreno | 2019 | Ficción |
| 101 | Desertor | Pablo Brusa | 2019 | Ficción |
| 102 | Día 1 | Rafael Escolar | 2019 | Ficción |
| 103 | La chancha | Franco Verdoia | 2019 | Ficción |
| 104 | La cima del mundo | Jazmín Carballo | 2019 | Documental |
| 105 | Los hipócritas | Santiago Sgarlatta, Carlos Ignacio Trioni Bellone | 2019 | Ficción |
| 106 | Minievo | Rosendo Ruiz | 2019 | Ficción |
| 107 | Primera Luz | Darío Almagro | 2019 | Documental |
| 108 | Rechazados | Iván Noel | 2019 | Ficción |
| 109 | Venezia | Rodrigo Guerrero | 2019 | Ficción |
| 110 | Vigilia en agosto | Luis María Mercado | 2019 | Ficción |
| 111 | Villagra, el libertador | Pablo Iván Rodríguez, Ivana Maritano, Nicolás Buede, Juan Bianchini | 2019 | Documental |

| | | | | |
|-----|----------------------------------|--|------|------------|
| 112 | Carroña | Eric Fleitas y Luciana Garraza | 2020 | Ficción |
| 113 | Cordero de Dios | Iván Noel | 2020 | Ficción |
| 114 | El verano que te vimos | Tomás Roldán | 2020 | Ficción |
| 115 | Esquirlas | Natalia Garayalde | 2020 | Documental |
| 116 | La noche más larga | Moroco Colman | 2020 | Ficción |
| 117 | Las motitos | Inés María Barrionuevo, Gabriela Vidal | 2020 | Ficción |
| 118 | Los pasos | Renzo Blanc | 2020 | Ficción |
| 119 | Madre Baile | Carolina Rojo | 2020 | Documental |
| 120 | Mañana Tal vez | Florencia Wehbe | 2020 | Ficción |
| 121 | Sangre Vurdalak | Santiago Fernández Calvete | 2020 | Ficción |
| 122 | Un cuerpo estalló en mil pedazos | Martín Sappia | 2020 | Documental |

Referencias

Bibliografía

- Flores S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, (20), pp.279-298. Recuperado el 2021, 15 de septiembre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1935>
- Kruger C. (Ed.) (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing.
- Lusnich, A. L. y Campo, J. (2018). Introducción: El cine argentino y su dimensión regional. *Aura Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), pp. 2-7. Recuperado el 2021, 15 de septiembre de <http://www.ojs.arte.uncen.edu.ar/index.php/aura/article/view/614>.
- Olivera, G. (2012). Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991). *Designis 19 - Estudios queer: semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Siragusa C. et al. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma Uno*, 6(6), 163-170. Recuperado el 2021, 15 de septiembre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>

Filmografía

Fuentes

AAVV (2015). *Catálogo 8va edición concurso Raymundo Gleyzer*. INCAA, Buenos Aires.

Observatorio Audiovisual de APAC (2020). *Estudio Permanente de la Actividad Audiovisual* (EPAA). Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba, Córdoba.

Biografías

Cristina Andrea Siragusa

Doctora en Semiótica (UNC), docente e investigadora de la UNC y la UNVM. Directora del proyecto “Travesías por la Audiovisualidad de Córdoba: el espacio, los espacios (2010-2020)”. Directora técnica del Observatorio Audiovisual Córdoba de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (OAC-APAC).

Contacto: siragusasociologia@yahoo.com.ar

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Licenciado en Cine y TV (UNC), realizador audiovisual, docente universitario, investigador y coordinador del Festival Internacional de Cineminutos de Córdoba. En 2019 estrenó su largometraje ópera prima, *Los hipócritas*.

Contacto: carlostrioni@hotmail.com

Viviana Inés García

Licenciada en Cine y TV (UNC), docente e investigadora (UNC y UPC). Jurado de Festivales Internacionales y Concursos Nacionales. Directora y productora de largometrajes.

Contacto: vivianagarcia@artes.unc.edu.ar

María Marcela Yaya Aguilar

Licenciada en Cine y TV (UNC), docente e investigadora (UNC). Integrante de DivAC (Diverses Audiovisuales Córdoba), colectiva feminista+activista audiovisual. Co-organizadora de “El detonar preciso. Encuentro Audiovisual Feminista” (2018 a 2020).

Contacto: myaya@artes.unc.edu.ar

Juan Tello

Técnico Productor en Medios Audiovisuales (UNC), docente e investigador (UNC). Director y realizador audiovisual.

Contacto: juantello@artes.unc.edu.ar

Elena Gabriela Jayat

Técnica Productora en Medios Audiovisuales (UNC), estudiante avanzada de la Licenciatura en Cine y TV (UNC), co-autora del Trabajo Final de Carrera en desarrollo para la Licenciatura en Cine y TV *Visibilidades LGBTIQ+ en el nuevo Cine Cordobés*.

Contacto: jayatelena@gmail.com

Marcos Georgieff

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Cine y TV (UNC), co-autor del Trabajo Final de Carrera en desarrollo para la Licenciatura en Cine y TV *Visibilidades LGBTIQ+ en el nuevo Cine Cordobés*.

Contacto: marcosgeorgieff@gmail.com

María Constanza Curatitoli

Licenciada en Cine y TV (UNC), doctoranda en Artes, becaria doctoral SeCyT (UNC), docente de la UNC. Productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA.

Contacto: m.c.curatitoli@mi.unc.edu.ar

Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba:
una década incesante y diversa en la producción de
largometrajes (2010-2020) (345-361)

SIRAGUSA, TRIONI BELLONE, GAR-
CÍA, YAYA AGUILAR, TELLO, JAYAT,
GEORGIEFF Y CURATITOLI

Cómo citar este artículo:

Siragusa, C. A. *et al.* (2021). Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba: una década incesante y diversa en la producción de largometrajes (2010-2020). *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35805>.





TOMAUNO

NOVIEMBRE

2021