EN LA OTRA SLA REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

REALISMOS

FABIO NIGRA CINE, HISTORIA SOCIAL Y REALISMO NARRATIVO. UNA RELACIÓN ACTUAL/MAXIMILIANO DE LA PUENTE PENSAR EL CINE MILITANTE HOY: SOBRE LA ESTÉTICA REALISTA Y LA RELACIÓN ENTRE CINE Y POLÍTICA/GUILLERMO KAUFMAN EXPECTATIVAS REALISTAS EN LOS PREMIOS OSCAR DE LAS PELÍCULAS DE LA ARGENTINA/CAROLINA URRUTIA EMERGENCIAS DE LA FICCIÓN DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO/ALEJANDRO OLIVERA ESTÉTICA DE *UN* CONURBANO: SUELO Y SENTIDO EN LAS PELÍCULAS DE JOSÉ CAMPUSANO/ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE REALISMOS Y *NADA MÁS QUE LAS HORAS* (ALBERTO CAVALCANTI, 1926) EN LA HISTORIA DEL CINE**/FELIPE BLANCO** RESEÑA DE *BORDES DE LO REAL EN LA* FICCIÓN: CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO/HÉCTOR KOHEN RESEÑA DE VIDEO BOLIVIANO DE LOS '80: EXPERIENCIAS Y MEMORIAS DE UNA DÉCADA PENDIENTE EN LA CIUDAD DE LA Paz**/Victoria Lencina** Crítica de *Las motitos* (Inés M. Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)/Natacha Scherbovsky Crítica de *Vendrá la muerte y tendrá* TUS OJOS (JOSÉ L. TORRES LEIVA, 2019)/MERCEDES ALONSO Y DÉBORA KANTOR ENTREVISTA A CLARISA NAVAS/MATÍAS MARRA, MERCEDES ALONSO Y DÉBORA KANTOR ENTREVISTA A EZEQUIEL SALINAS Y RAMIRO SONZINI

NÚMERO 5

NOVIEMBRE/2021



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-CONICET) Mariela Staude (IAE-UBA, UNA) Matías Marra (IAE-UBA) Mercedes Alonso (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPES PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

María Luisa Ortega (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Mariano Mestman (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Nadia Lie (KU Leuven, Bélgica)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

n	n			П	
Ш	Ш	7	7	I۲	K
U	U	U	U		Ш

Cine, Historia Social y Realismo narrativo. Una relación actual	5
Fabio Nigra	
Pensar el cine militante hoy: sobre la estética realista y la relación el	
CINE Y POLÍTICA	30
Maximiliano de la Puente	
Expectativas realistas en los premios Oscar de las películas de la	
Argentina	42
Guillermo Kaufman	
EMERGENCIAS DE LA FICCIÓN DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO	57
Carolina Urrutia	
Estética de un Conurbano: suelo y sentido en las películas de José	
CAMPUSANO	65
ALEJANDRO OLIVERA	
REALISMOS Y NADA MÁS QUE LAS HORAS (ALBERTO CAVALCANTI, 1926) EN LA	
	0 5
HISTORIA DEL CINE	85
Ana Daniela de Souza Gillone	

RESEÑAS	
Reseña de Bordes de lo Real en la Ficción: Cine Chileno Contemporáneo	
Carolina Urutia y Ana Fernández	102
FELIPE BLANCO	
RESEÑA DE VIDEO BOLIVIANO DE LOS '80: EXPERIENCIAS Y MEMORIAS DE UNA	106
DÉCADA PENDIENTE EN LA CIUDAD DE LA PAZ DE MARÍA AIMARETTI	IUU
HÉCTOR KOHEN	
CRÍTICAS	
LAS MOTITOS (INÉS M. BARRIONUEVO Y GABRIELA VIDAL, 2020)	112
VICTORIA LENCINA	
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos (José L. Torres Leiva, 2019)]]8
NATACHA SCHERBOVSKY	
ENTREVISTAS	
A CLARISA NAVAS	126
Mercedes Alonso y Débora Kantor	101
A EZEQUIEL SALINAS Y RAMIRO SONZINI	131
Matías Marra, Mercedes Alonso y Débora Kantor	

CINE, HISTORIA SOCIAL Y REALISMO NARRATIVO UNA RELACIÓN ACTUAL POR FABIO NIGRA

EN LA Otra isla

Cinema, Social History and narrative Realism. A current relationship

Número

5

Resumen:

Noviembre

DE

2021

El texto trabaja sobre la vinculación entre la narrativa clásica de los grandes estudios de Hollywood, la Historia Social en su evolución hasta los inicios del siglo XXI, y las particularidades de la novela naturalista. El objetivo es mostrar que en la actualidad las películas de representación histórica se apoyan en una estructura de tipo clásica del siglo XIX y, sin embargo, gozan de amplia recepción de los espectadores gracias a los elementos estructurales que organizan su elaboración.

Palabras clave: Historia Social, realismo, positivismo, narración

Abstract:

The text works on the link between the classic narrative of the Hollywood Majors studios, Social History in its evolution until the beginning of the 21st century, and the particularities of the naturalistic novel. The aim is to show that today's films of historical representation are based on a classical 19th century structure, and yet they are widely received by viewers thanks to the structural elements that organize their elaboration.

Keywords: Social history, realism, positivism, narration

En los últimos tiempos el cine se ha convertido en un transmisor de conocimiento del pasado, que amerita reflexionar sobre las bases estructurales en la que se encuentran montadas aquellas de representación histórica. En lo que hace al análisis sobre este tipo de filmes, sin perjuicio de los aportes de Marc Ferro y Robert Rosenstone, cabe considerar que el éxito de esta modalidad tiene elementos que van más allá de lo postulado por los autores: aquellos vinculados al tipo de narración realizada, las particularidades de la historia social efectuada y los aspectos fílmicos implicados. Por ello el presente analizará la evolución de la Historia Social desde mediados del siglo XX en adelante, los aportes efectuados en la interpretación postulados por Robert Rosenstone, y las modalidades que vinculan íntimamente a la narrativa positivista con la naturalista, nada casualmente creadas y desarrolladas desde mediados del siglo XIX, con singular aceptación en la actualidad. En suma, el objetivo es develar cómo hoy una película de representación histórica se apoya fuertemente en una modalidad de narración clásica y positivista, pero asumiendo temáticas y problemas derivados de los últimos avances en la Historia Social, para expresar los temas y problemas de la actualidad.

EN LA Otra isla

1. La Historia Social

Número 5

Noviembre De

2021

En lo que hace a los antecedentes de la Historia Social como un espacio diferenciado dentro de la reflexión y escritura de la Historia, uno de los trabajos que tuvo mayor consenso a lo largo de los años es el de Eric Hobsbawm (Hobsbawm, 1983). Allí asevera que el desarrollo en los últimos veinte años (el texto es de 1971, por lo que hace referencia a la década de 1950) se habían producido cambios técnicos e institucionales en las disciplinas de las ciencias sociales que auspiciaron el desarrollo de actividades históricas similares a las cumplidas en los departamentos de economía. Estos elementos hicieron que -según Hobsbawm- muchos historiadores de esos espacios que hacían "economía", incluso los marxistas, debieron encontrar un lugar dado el estrechamiento de miras generado por la "nueva historia económica". Y por ello aceptaron "de buena gana el título de 'historiadores sociales'." Además, se permite asegurar que "hoy día es imposible realizar muchas de las actividades del científico social sin manejar la estructura social y sus cambios, o sea, la historia de las sociedades" (Hobsbawm, 1983: 24). Tal vez deba añadirse a estos antecedentes la idea aportada por Ralph Samuel cuando argumentó que en el contexto de la Guerra Fría y la caza de bruzas a toda aproximación teórica en ciencias sociales que oliera a marxismo, los historiadores "trataron de legitimizar su trabajo eliminando los prolegómenos teóricos, suavizando la terminología marxista y expresándolo en forma empírica que se espera de las monografías eruditas" (Samuel, 1984: 49).

En términos más generales, la Historia Social, como proyecto científico se propuso conocer a los auténticos protagonistas de la historia, al mayor número posible de personas que en sus vidas, expectativas, conflictos y relaciones constituyen el motor de los cambios de cualquier sociedad...[Por ello] cambió al protagonista de la historia, y esto supuso el desarrollo de una metodología adecuada al mismo, para lo que echó mano de otras disciplinas sociales y por eso se imbricó la historia social con la demografía, con la sociología, con la economía, con la politología y también con la antropología [...] En concreto, el objetivo básico de su preocupación ha consistido en conocer los procesos de cambio social en la historia para así abordar las cuestiones y caminos que conduzcan hacia una nueva sociedad (Pérez Garzón, 2008: 27).¹

En este modo de ver la Historia Social el marxismo tuvo un papel relevante ya que, en la perspectiva de Joyce, aportó el repertorio de herramientas conceptuales básicas para el estudio de la sociedad. Con apoyatura empírica, la teoría que se mostraba como culturalista, en verdad tenía como idea base a la clase, y ésta y la política estaban imbricadas profundamente en la realidad material. En consecuencia:

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Lo 'social', y la 'sociedad', operaban como el origen de la cultura y la política, tanto más eficaces por cuanto funcionaban también como una especie de tejido conjuntivo explicativo, que conecta el substrato de lo material con lo cultural, por ejemplo la economía con la política (siendo así manifiesta la función de un 'contexto social'). (...) La 'sociedad' era por tanto concebida como un sistema o una totalidad, algo resueltamente visto como una cosa, dada su naturaleza sistémica. El concepto de clase servía de manera similar como un 'concepto de empalme', que vincula lo ideal con lo material y que de ese modo revela, en el tribunal de la 'cultura', la lógica de lo que se concebía como procesos sociales o económicos 'subyacentes'. Aunque de una forma indirecta, y la influencia de Gramsci fue importante, en última instancia las clases eran vistas como surgiendo de las relaciones económicas y determinando la naturaleza fundamental de la cultura, y de lo que, de forma característica, se conocía en aquel momento como 'conciencia' (el modelo de la mente inconsciente reflejando el modelo de lo social)" (Joyce, 2004: 27).

Por ello la construcción desarrollada desde la década de 1950 en Historia Social puso en cuestión las definiciones existentes en la práctica académica respecto a la política y la experiencia del poder desde arriba, esto es, la mirada a los primeros ministros o los gobernantes; y además de la reflexión sobre las clases y sus prácticas de interacción.

Llegados a la década de 1970, Eric Hobsbawm sostuvo que no podría ser una especialización como lo era la historia económica o la militar, ya que "los aspectos

Patrick Joyce, retomando el análisis realizado por Eley y Nield, sostiene que estos autores "han llamado la atención sobre los supuestos materialistas de lo que, en aras del debate, puede denominarse como vieja historia social. Ellos localizan la emergencia de la historia social en el deseo de trascender la estrechez de una historia política más antigua: se produjo un desplazamiento en las explicaciones políticas desde el Estado hacia la 'sociedad'." (Joyce, 2004: 27)

sociales de un ser humano no pueden ser separados de otros aspectos suyos", como la forma en que se ganan el sustento o sus ideas. La Historia Social, dice Hobsbawm, no se puede elaborar con la aplicación de recetas de otras ciencias sociales (Hobsbawm, 1983: 27-28). El modelo de construcción de un trabajo de Historia Social que propuso en aquel texto sigue siendo bastante sólido en la actualidad. Aclara que se ha de establecer la estructura y observarla en su desarrollo histórico, teniendo en cuenta lo que llama el espinazo del análisis, es decir, la economía, para estudiar el proceso de cambio y transformación histórica y así comprender cómo las estructuras de las sociedades obtienen o pierden sus equilibrios, a la vez de trabajar sobre la dimensión social de los cambios intelectuales y culturales.

El acuerdo mínimo entre las expresiones inglesa y francesa de la Historia Social ha de alcanzarse en lo que puede llamarse la segunda generación de autores de ambas prácticas. Por ello la aproximación efectuada permite a la teoría ser herramienta de la construcción del hecho histórico como objeto de conocimiento. Más precisamente, "aceptar un modo de determinación social, una causalidad social como propia de la explicación histórica", sostiene Juliá (1989: 33). La Historia Social busca encontrar una determinación social para los fenómenos sociales, y no la suma de eventuales individualidades o la suma de voluntades. En pocas palabras, la causalidad es central en la explicación histórica de esta modalidad. De alguna forma, puede verse que, tal como bien lo destaca Palmer, la Historia Social como se la concibe y practica en la actualidad, nació "cuando las masas parecían hablar, con la voz de 1968. Durante los últimos cuarenta años, no ha dejado de darle vueltas al fantasma de sus propios orígenes" (Palmer, 2008: 192).

Ralph Samuel, desde una posición bastante crítica, ha planteado que la Historia Social ayuda a enfocar temas y problemas presentes en el debate de la actualidad del historiador, se preocupa por la vida de la gente corriente en vez de las de las élites, por las cosas cotidianas en vez de grandes eventos. Y su desarrollo es deudor de la revolución cultural producida en la década de 1960 (Samuel, 1991: 135). De esta forma, hacia la década de 1990 en la visión de Samuel, la Historia Social había logrado "ampliar el mapa del conocimiento histórico y legitimar nuevas áreas para la investigación erudita, como por ejemplo el estudio de las familias y el parentesco, la historia de la cultura popular, el destino de los parias y los oprimidos" (Samuel, 1991: 139).

2. Los problemas que trae la postmodernidad

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

Noviembre

DE

2021

Sin embargo, todo este desarrollo no está exento de complicaciones y contradicciones. Esencialmente existen dos grandes tipos de problemas que se han detectado, y de alguna u otra forma, golpean en las bases mismas de la construcción conceptual de la Historia Social: el giro lingüístico por un lado, y la cuestión de la Historia Social como un producto de la modernidad. Ambos temas están claramente relacionados. Hay otros más, pero tal vez de relevancia menor en relación a los precedentes.² Con

² Como por ejemplo destaca Juliá, cuando los historiadores toman conceptos de la

respecto a los grandes problemas, Ralph Samuel entiende que existe una vinculación estrecha entre el estructuralismo y el giro lingüístico, ya que al intentar eliminar la explicación sincrónica en vez de la diacrónica, se busca expulsar a la historia del campo de la teoría social al cuestionar la inducción y la teoría de la reflexión. También ataca al historicismo, negando que las estructuras históricas tengan orígenes anteriores, y es más, la historia no ha de ser el estudio de los hombres, sino el de los lenguajes y códigos subliminales que los hombres portan. En su lugar, dice Samuel, el estructuralismo plantea la preeminencia del lenguaje como lo que estructura el pensamiento, y éste es el que genera el significado de la realidad. En suma, el estructuralismo, en la visión de Samuel representa una expresión del pesimismo cultural, en la idea de que las personas son prisioneras del proceso social (Samuel, 1984: 50-51).

Sin embargo, reconoce del estructuralismo que puso sobre el tapete un conjunto de cuestiones como la relación entre la ideología y la conciencia y los fenómenos económicos y sociales. Por su misma fórmula, ha posibilitado que se dirija la atención del mundo real de los objetos al de las categorías del lenguaje y cómo percibimos las cosas, esto es, al mundo de las representaciones, del imaginario. Asimismo, en su hincapié en la cuestión del lenguaje, ha llevado a los historiadores a reflexionar con mayor profundidad sobre la fuente escrita, sobre los artificios que se utilizan para darle forma a los textos. La misma Revista *Annales* ha efectuado un giro espectacular en el tipo de artículos que publica, pasando del proyecto de la historia total a lo que Morandiellos llama una "antropología retrospectiva multifacética y heterogénea". El problema no es la Revista *Annales* en particular sino la disgregación generada por el giro lingüístico, que produjo inconvenientes sobre la realidad de la que escribe la Historia que,

al igual que la realidad de nuestros días, carece de estructura, es amorfa, heterogénea, asistemática, multifacética y se escapa a toda conceptuación y representación bajo paradigmas deterministas y vertebradores como los que ofrecían los modelos regulativos cientifistas e ideológicos; en consecuencia, solo caben relatos históricos diferentes y paralelos sobre

sociología: "la polémica y los equívocos son inmediatos cuando un historiador recurre, sin una teoría previa, a conceptos sueltos como control social, integración o incorporación política, por poner solo ejemplos que han dado lugar a fuertes discusiones teóricas en revistas de historia social." Asimismo, plantea el autor que la excesiva fragmentación del objeto de estudio en temas cada vez más especializados, llevó a que la Historia Social se muestre incapaz de ofrecer visiones coherentes de una totalidad social o de un proceso largo (Juliá, 1989: 27 y 57).

A su entender, la estadística valida su conclusión. Los artículos "de temática cultural pasaron de representar el 10,4% en su primera época (1929-1945) hasta significar el 35% en el período 1975-1984 (mientras, los de temática económica descendieron del 57,8% al 19%, y los de social del 26,2% al 24%)." A su entender, esta modalidad se ha extendido a toda la práctica de la Historia, porque "por todas partes se aprecia un deslizamiento notorio del discurso histórico hacia modos narrativos y descriptivos tejidos sobre acontecimientos particulares, en detrimento de los modos analíticos volcados sobre las estructuras y plazos temporales largos; y en casi todos los casos, esos desplazamientos se acompañan de una promoción del enfoque centrado en la individuación del sujeto histórico y su experiencia vital y cotidiana, con abandono o merma del enfoque colectivo, público y oficial" (Morandiellos, 1993: 98).

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

las ilimitadas partes de esa realidad atomizada (sin conexión entre sus partes), que desafía la vertebración de una «historia total» y solo permite una multitud de historias que serán todas igualmente válidas y pertinentes (Morandiellos, 1993: 99).

En el fondo, según su visión, esta nueva manera de hacer la historia no se diferencia nada de aquellas triviales que convivieron siempre con la práctica científica o académica, tales como historias de muebles, locomotoras o armas; historias familiares o festivales laicos o religiosos. ⁴

Si bien es cierto que habría consenso en la incidencia de Derrida en el giro lingüístico de las ciencias sociales y en particular en la Historia, es dable destacar que no puede omitirse a Roland Barthes en los orígenes de dicho giro con su señero trabajo "El discurso de la Historia", (Barthes, 1987) de mediados de la década de 1960. Desde este planteo y la continuidad brindada por White, de Certeau, Veyne y otros, la escritura de la historia ingresó en un terreno cada vez más complejo. Con esto se quiere decir que, como sostienen algunos, el ideario posmoderno (y su argumento de falta de grandes relatos de legitimación sugerido por Lyotard), permitió la aparición de construcciones históricas que no se condicen con los lineamientos tradicionales, y por ello se ingresó en una práctica lábil, ya que cualquier construcción discursiva puede ser reestructurada o reescrita, para ser historia. En líneas generales, la deconstrucción propuesta por Derrida postula que pensamos y vivimos con signos, que no hay actividad humana fuera del lenguaje (de alguna forma, de manera similar a lo argumentado por Barthes), y por ello, no existe ninguna forma por fuera de la lengua de considerar la eventual estabilidad o consistencia del mundo. Y como solamente percibimos el mundo a través de los signos, no existe otra cosa que no sea nuestra particular manera de comprenderlos (donde no todos lo hacen de la misma forma), y por ende, nuestra manera individual de ver el mundo. La consecuencia para la historiografía, en la perspectiva de Morandiellos, es "una recomendación de abandono de sus ilusiones cientifistas, de su denodado esfuerzo baldío por generar un conocimiento racional, causal y «verdadero»" (Morandiellos, 1993: 103).

Pese a la crisis a la que ha sometido al quehacer histórico, la deconstrucción ha aportado algunas herramientas al postular, por ejemplo, que la reflexión sobre los

EN LA Otra isla

Número F

Noviembre

Josep Fontana, como siempre es mucho más duro cuando dice que las especializaciones inacabables constituyen una aberración, y que el objeto de estudio que es el hombre en sociedad es "inabarcable desde cualquiera de estas pequeñas visiones que se proponen como alternativas más 'científicas' a la supuesta vaguedad de una imaginaria 'historia total', que nunca ha sido un programa efectivo que se nos propusiese aplicar en la práctica, sino una aspiración inalcanzable que se presentaba más bien como un modelo extremo: como un indicador que orientase, en lo posible, la práctica de nuestro trabajo" (Fontana, 1992: 85). En la misma línea se encuentra también –imaginamos que a su pesar- Roger Chartier, cuando dice que "considerando que cualquier forma de historia era social, la historiografía francesa acabó en una total fragmentación de los objetos y de los métodos. De ahí, para algunos, la necesidad de vincular más estrechamente la historia social con la sociología y de adoptar sus cuestiones clásicas" (Chartier, 1993: 157).

imaginarios permitió comprender cómo era la percepción del mundo de los protagonistas de la historia. Postulado necesario para entrever cuáles fueron las opciones que estos protagonistas tuvieron a su disposición, pero sin olvidar que ellos también partían de un análisis más o menos racional de sus condiciones materiales y posibilidades (Núñez Seixas, 2008: 177).

De esta forma, conceptos muy profundamente arraigados en la práctica historiográfica, tales como capitalismo, burguesía o imperialismo, han dejado paso a la búsqueda de las identidades, la violencia política o las prácticas culturales, y "a esto se añade la persistente sensación de crisis que arrastra la historia como ciencia social desde los años ochenta del siglo pasado" (Pérez Garzón, 2008: 204). Patrick Joyce se sorprende ante la poca atención dada a lo que se viene denunciando sobre el concepto de "lo social", ya que a su entender marca la creciente separación que se ha producido entre la Historia en particular y las Ciencias Sociales en general gracias al giro culturalista (y lingüístico, podríamos agregar): "Este «giro», al poner el énfasis en las cuestiones de representación y de significado, corre el riesgo de perder el contacto con el pensamiento sobre lo social y sobre la naturaleza de la sociedad" (Joyce, 2006: 74):

Aquí es donde ha de encontrarse el segundo de los grandes problemas que arrastra el desarrollo de la Historia Social, en la visión de algunos historiadores desde posiciones críticas, que es el de la historización del concepto de "social", esto es, la comprensión de qué se entiende por sociedad. El proyecto de la modernidad oculta el hecho de que conceptos incuestionados como "individuo" o "sociedad" no son entidades reales, sino construcciones humanas, históricamente logradas y normativas en su funcionamiento, cuyo diseño resultó necesario y funcional al poder y al orden político. De esta forma las "grandes narrativas" forman parte esencial de dicho proyecto, para justificar la idea de progreso, la ciencia, el liberalismo, el socialismo o el conservadurismo. Y por ello Joyce se pregunta:

Si el mundo social es, en el fondo, un constructo humano, entonces solo se podrá avanzar si se presta atención a los principios de su construcción, y esto es aplicable a la historia de lo social tanto como a la teoría de lo social. La emergente historia de las categorías definidoras de la modernidad occidental descritas aquí (las de las prácticas discursivas de lo 'social', lo 'económico', lo 'cultural', etc.) invita por sí misma a una nueva explicación del proceso y de la estructura que la amplíen y la critiquen" (Joyce, 2004: 45).

El proyecto ideado por la modernidad necesitó, entonces, la construcción de un concepto abarcador de los diferentes intereses encontrados, que dio en llamarse "sociedad". Miguel A. Cabrera y Álvaro Santana Acuña han expuesto consistentemente esta idea. Ellos sostienen que, según Keith M. Baker, la sociedad es una invención y no un descubrimiento, esto es, sin negar la interdependencia entre las personas, "«existen muchas formas posibles en que esta interdependencia podría ser construida. Sociedad es la construcción conceptual de esa interdependencia que nos ha legado la Ilustración»"

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre

(Cabrera y Santana Acuña, 2006: 170). De esta forma el concepto "sociedad" surgió de un proceso de secularización que permitió que el mundo "de lo humano adquiera una forma de autonomía". ⁵ Y toman de Taylor una idea firme: el término imaginario en realidad no refiere a las ideas o creencias de las personas, sino a los supuestos que permiten que esas ideas resulten pensables.

En los últimos tiempos surgieron fuertes cuestionamientos al giro lingüístico y el cultural. Por ejemplo Schmidt-Nowara comienza su artículo diciendo que el giro lingüístico siempre tuvo críticos, en donde los historiadores sociales cuestionaban el alejamiento de los objetos tradicionales, como los trabajadores, o las mujeres; y que se centrara el análisis en el lenguaje como determinante de identidades e intereses. Las críticas se hicieron más fuertes en el mundo angloparlante cuando se vió que quienes querían llevar el barco al giro culturalista eran antes destacados historiadores sociales como Sewell, Scott o Joyce, y en tono burlón sostiene que los mismos que abogaron por la incorporación del post-estructuralismo y la antropología cultural son hoy los más críticos por la insuficiencia del giro (Schmidt-Nowara, 2009: 169). Por su parte, Spiegel, en su lectura crítica del libro de Eley (Eley, 2005), sostiene algo similar (Spiegel, 2011), aunque postula que lo que hoy se busca es la recuperación de la relación entre el materialismo y la Historia Social de los últimos años, luego del giro y los enfoques eminentemente culturalistas, en términos de comprender cómo se transforma la sociedad en lo material y lo cultural, a la vez. De esta forma, se debería poner foco en las figuras individuales, los hechos y los condicionamientos y limitaciones estructurales de una sociedad. O sea, recuperar la tradición de las décadas de 1960 y 1970, pero con la riqueza de las décadas de 1980 y 1990. Luego de un conjunto de críticas a Eley en términos teóricos y epistemológicos, Spiegel sostiene que se pretnede volver a un modelo objetivo, esto es, que hoy se intentaría salvar a los fenómenos. También advierte un nuevo énfasis en el constructivismo semántico frente al semiótico, es decir, que se tenga claro que el significado no se produce al nivel del código o la estructura, sino en el de la semántica del uso lingüístico ordinario, para comprender el mundo a través de la creación y la recreación continua y práctica a lo largo del tiempo; esto es algo que venimos diciendo desde hace mucho, los términos no tienen la misma implicancia a lo largo de los tiempos, y parte de la labor del historiador es comprender el significado en el contexto de producción.

Spiegel, así y todo, cuestiona con dureza los intentos de Eley de conciliar los extremos (estructuralista y cultural-lingüista), con la aparición de una tendencia que llama "teoría de la práctica", que plantea "la continuidad de la relevancia de las conclusiones semióticas formuladas por el giro lingüístico, aunque las reinterpreta en favor de una rehabilitación de la historia social colocando estructura y práctica, lenguaje y cuerpo en

Según los autores, es una línea de interpretación que también siguen otros, como Kaufmann y Gilhamou. Entonces, los conceptos de individuo, pueblo, nación, economía y sociedad en verdad son productos emergentes de la modernidad, que implicó una reorganización de los asuntos humanos. Para ellos también el concepto de sociedad fue un efecto de la «nueva cultura», surgida en el siglo XVIII, cuyo «ideal regulador» es el de la «reapropiación», por parte de los seres humanos, de los principios generadores de sus relaciones, entre ellos y con el mundo (Cabrera y Santana Acuña, 2006: 171).

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

relación dialéctica en sistemas históricos" (Spiegel, 2011: 117). O sea, todo hace suponer que el giro lingüístico está dando un giro histórico, ya que el historicismo tomaría una versión atenuada del discurso, como creador de las condiciones de posibilidad para la existencia de una cultura determinada y creador de sus componentes. Así y todo, este autor tiene una visión pesimista de los intentos unificadores, planteo que aún sigue abierto, dado que otros plantean que el resurgimiento de la Historia Social habría de apoyarse en la narración tradicional (y esto, de alguna forma, puede vincularse a la narración de las películas históricas.

3. El aporte de Robert Rosenstone a la reflexión sobre el cine de representación histórica

El profesor Robert Rosenstone desarrolla su actividad docente y de investigación en el California Institute of Technology, Estados Unidos de América. Su último y actualizado libro sobre la temática se llama La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia, publicado en 2006 en su país de origen, y en castellano en 2014 en España (Rosenstone, 2014). Este texto es una versión ampliada y mejorada de su anterior y revolucionario aporte, llamado El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia (Rosenstone, 1997). Narra en ambos trabajos cómo se inició en el estudio de la representación de la Historia en el cine, exponiendo su camino. En síntesis, y tal como la mayoría de los que nos aproximamos a esta forma de comprender el cine de representación histórica, comenzó agregando films como complemento del dictado de sus cursos, para luego organizar un curso de historia con eje en los diferentes films que de una u otra forma expresaban los principales contenidos. Complementariamente a ello, tuvo la posibilidad de participar en los guiones de la película Reds (con Warren Beaty como director y actor), y The Good Fight, que narra la participación de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española. En ambos casos, la apoyatura fueron trabajos propios de investigación publicados como Romantic Revolutionary (1981, la vida de John Reed), y Crusade of the Left: The Lincoln Battalion and the Spanish Civil War (1969). Como consecuencia de todo lo anterior, tuvo la posibilidad de reflexionar con mayor profundidad sobre los problemas y potencialidades de esta forma de aproximarse a la Historia.

Como casi la mayoría, sus primeros escritos se sustentaron en qué grado de exactitud histórica tenía la película sobre la que trabajara, cuáles los errores y la cercanía o no con los procesos históricos implicados. Sostiene que por lo general, "es fácil criticar lo que vemos. Lo difícil es responder a la pregunta de qué se espera de una película, salvo insistir en que sea fiel a «los hechos». El motivo de esto es que casi todas nuestras ideas al respecto proceden de nuestra formación como académicos" (2014: 82). Pero, aclara, vivimos inmersos en el mundo actual, *posliterario* como lo denominó originalmente, o en otras palabras, sostiene que la lectura es reemplazada cada vez más por lo audiovisual (1997: 56). Una película histórica siempre es algo más que un conjunto de hechos, ya que también es un drama, una representación, una obra que pone en escena y construye un pasado en imágenes y sonidos (2014: 82). En 1997 se apoyó fuertemente en la perspectiva de filosofía de la historia de Hayden White, y en el texto de 2014 en Hayden

EN LA Otra Isla

Número 5

NOVIEMBRE DE

2021

White y Frank Ankersmit, para sostener que

Que la escritura de la historia incluye también el uso de metáforas no es novedad. Teóricos como Hayden White y Frank Ankersmit defendieron hace tiempo que lo metafórico en los discursos historiográficos es, en último término, más fuerte (¿y más interesante?) que lo literal o fáctico. Ankersmit explica que conocemos tanto del pasado que es imposible asimilar todo lo publicado. En el futuro, deberíamos estar más pendientes del lenguaje con el que nos referimos al pasado que a descubrir nuevos datos sobre él (2014: 83).

En la otra isla

Número 5

Noviembre De

2021

La conclusión de Rosenstone es que el lenguaje cinematográfico es uno de los que pueden abordar el pasado, y que los historiadores y público en general deberían aprender a interpretar. En otras palabras, que los historiadores antes de criticar aspectos formales y superficiales de una película de representación histórica, deberían tratar de comprender cómo se estructura la narración fílmica. De esta forma se evitarían cuestionamientos tales como la falta de notas al pie o visiones encontradas y contradictorias (esto es, que no se adaptan a las convenciones de la historia tradicional), tal como emergen de los libros académicos. El objetivo que postula el autor es que no se pueden comparar, ya que los libros de historia, tan construidos desde su época como se cuestiona a los films, apuntan a expresar ciertas cosas, mientras que los films, otras. Las películas, dice, no son y nunca serán «exactas» tal como los libros pretenden ser, sino que son interpretaciones (2014: 85). Ahora, aquí cabe pensar, ¿no lo son los libros de historia también? ¿Es igual un libro de la Revolución Francesa escrito por Francois Furet que el hecho por Albert Soboul? En suma, el supuesto principal que propone Rosenstone y que ha sido resultado de la incidencia del giro lingüístico en Historia, es que el cine es una forma de hacer historia diferente y consecuencia de la evolución de la sociedad (tal como la forma de hacer historia de Heródoto no es la misma que la de Fernand Braudel). O como él mismo dice: "La cuestión es que los géneros, o modos de contar la «verdad» sobre el pasado, han cambiado a menudo a lo largo de los dos últimos milenios (y antes)" (2014: 86). Sostiene que si se acepta que la historia escrita en forma tradicional es una ficción narrativa de los hechos del pasado (siguiendo a White), es factible que el cine pueda ser entendido como una ficción visual, esto es, no un espejo del pasado sino una representación. Si es así, una película histórica que cumpla con un conjunto de normas podrá erigirse en una disciplina "colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral" (1997: 64). Por ello propone que el cine histórico es un género o conjunto de géneros, con convenciones propias, y de esta forma, al igual "que las pinturas budistas, el cine histórico puede transmitirnos mucho sobre el pasado y proporcionarnos un cierto conocimiento y saber, incluso si no podemos precisar con exactitud cuáles son los contornos de dicho conocimiento" (2014: 267).

Por ello, mientras que un libro se apoya en ciertos indicios que al ser elegidos por el historiador se convierten en hechos, en una película histórica el director (o mejor

dicho, realizador) tiene que ir más allá, ya que además de recoger los indicios debe recrear un pasado que se ajuste a las prácticas, exigencias y tradiciones tanto del medio audiovisual como del drama. En suma, son invenciones -que no son la debilidad de este medio expresivo-, que expresan lo fundamental de su fortaleza (2014: 86-87). A partir de esta serie de supuestos, propone la idea de que en el cine existen herramientas que, de alguna u otra forma, son también utilizadas en la narración histórica tradicional, como la metáfora, la invención y la condensación, desplazamiento y simbolización; es decir, si se acusa al cine de prefabricado, una monografía histórica no lo es menos (1997: 218-222). Estas construcciones, en mayor o menor grado ficcionales nos involucran en las realidades posibles y aproximadas de las situaciones y acontecimientos pasados, y son los que "conforman la contribución más interesante del cine de historia, que se sitúa en el nivel del argumento y de la metáfora, porque apelan al discurso de la historia en su sentido más amplio" (2014: 88). Para dar un ejemplo, toma el film Tiempos de Gloria (Glory, Edward Zwick, 1989), y sostiene que mientras en el libro se pueden exponer ideas en general (como un campo en donde holgazanean soldados, o juegan al béisbol), en el film debe mostrar a esos soldados o a esos jugadores en concreto. Por ello,

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

aceptar este tipo de generalización significa involucrarse en una «interpretación» determinada de las imágenes que aparecen en la pantalla que no es literal, sino que admite el detalle concreto como un símbolo de un significado más amplio. La conclusión: los espectadores que pueden incluso no darse cuenta de lo que están haciendo ya están, de hecho, aceptando y comprendiendo a este aspecto particular del lenguaje del cine de historia (2014: 92).

Puede añadirse que cuando se ejecutan las herramientas tales como la metáfora o la condensación, se añade comprensión, aún en desmedro de la exactitud histórica⁶, ya que permite que se efectúen preguntas que durante mucho tiempo rodearon a un tema específico, tal vez también sus respuestas. Sin embargo, el cine tiene un conjunto de restricciones a tener en cuenta, como la modalidad narrativa –si se quiere- de tipo aristotélica; hace hincapié en hombres y mujeres célebres o importantes porque la cámara decidió que así fuera, con la visión de un pasado unitario, cerrado y concreto. Pero, al personalizar y dramatizar el pasado, le agrega algo que difícilmente pueda hallarse en un libro académico, y es la contundente presencia de la emoción: "nos presenta la historia como triunfo, angustia, alegría, desesperación, aventura, sufrimiento y heroísmo" (2014: 100). Y a la vez, nos muestra de manera efectiva lo que llama "el look del pasado", los edificios, los paisajes, los vestidos y los artefactos. Además, el cine muestra la historia como un proceso, ya que "el mundo que aparece en la pantalla une

Pongo por caso la escena en la que le ofrecen al que sería el comandante del primer batallón de negros en la Guerra Civil de Estados Unidos, que tal como se expresa en la película nunca existió. Pero permite darle entidad al profundo significado que tuvo la creación y el comando de dicho batallón. Para un largo análisis del valor de *Tiempos de Gloria*, véase Rosenstone (2014: 88-102).

cosas que la historia escrita suele separar con fines analíticos" (2014: 101). Y es que claramente en los films históricos, de manera directa o indirecta muestra la economía, la raza, la clase, los géneros, todo en conjunto y como proceso. Por ello plantea el autor que a esta modalidad podría llamársela *historia como visión* (2014: 268). Entonces,

el cine cambia las reglas de juego y genera su propio tipo de verdad, crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene tan poco que ver con el lenguaje escrito o hablado que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es potencialmente mucho más complejo que el texto escrito. En la pantalla suceden varias cosas de forma simultánea (imagen, sonido, lenguaje, texto incluso). Estos elementos se apoyan unos a otros y se enfrentan entre sí para crear un ámbito de significado tan diferente al de la historia escrita como la historia escrita lo fue de la historia oral. Tan diferente que permiten plantear hipótesis de que los medios visuales pueden representar un cambio importante en la conciencia de cómo reflexionamos sobre nuestro pasado (2014: 268).

EN LA Otra isla

Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 Por todo esto, el mejor tipo de cine de historia –dice Rosenstone-, el más serio, hace «historia» solo en tanto y en cuanto trata de darle sentido a algo que haya ocurrido en el pasado, trabajando de forma similar a la historia académica, pero estructurando los vestigios de acuerdo a las necesidades del medio expresivo (la pantalla). Por caso, asume un posicionamiento tal vez inocente respecto a la cámara, ya que para este autor es un "mecanismo avaricioso que, para crear un mundo, debe mostrar detalles mucho más precisos... de lo que podría jamás proporcionar la investigación histórica" (2014: 269). Y, asegura, si la película presenta los datos tal como lo haría un libro, la misma no serviría para nada: ya tenemos los libros. Ir al cine o ver televisión plantea una experiencia distinta. Para finalizar, y partiendo de la conocida aseveración de Marc Ferro respecto a que las películas pueden ser un 'contra discurso' de la sociedad contemporánea, Rosenstone afirma que "el cine de historia crea un contra discurso sobre el pasado" (2014: 274).

4. La narración positivista histórica, también en el cine

Muchos historiadores (y en particular, divulgadores de Historia) construyen una representación del pasado estructurada narrativísticamente, que en última instancia es una forma de acceso razonable para los no especialistas, tal vez por la lógica dependencia de las estructuras y procesos mentales analizados por David Bordwell (que no se desarrollan aquí por una mera cuestión de espacio, puede consultarse su trabajo de 1996). Por ello, la narración que se encuentra en un film debe seguir pautas que permitan la articulación mental concreta de los espectadores, de la misma manera en que se forman los esquemas mentales y estructuración de la narración, ya analizados en otro trabajo (Nigra, 2018: 176-181).

Asumiendo que la Historia como ciencia es una creación de Occidente, "basada en preconceptos específicamente occidentales, aristocráticos, racistas, genéricos/de género, y clasista" y que no es más universal que lo que puede ser el capitalismo o el cristianismo (White, 2010: 124); la elaboración de las fórmulas para su representación ha variado ampliamente a lo largo del tiempo. Sin dudas la manera más exitosa de narración –adecuada a los tiempos en que se desarrolló- fue el positivismo. A ello debe añadirse la explosiva difusión de los libros y los periódicos masivos, que llevaron a los hogares de todas las clases sociales todo tipo de noticias e historias (Anderson, 1991).

El positivismo en Historia resultó una respuesta a condiciones de época particulares. En términos generales, indica Collingwood, el positivismo puede definirse "como la filosofía actuando al servicio de la ciencia natural, así como en la Edad Media la filosofía actuaba al servicio de la teología" (Collingwood, 2001: 199). Sin embargo, indica, los positivistas tenían su propia manera de entender los hechos naturales, ya que solamente se tenía que a) comprobar hechos, y b) fijar las leyes de su comportamiento. De esta forma, al considerar que los hechos se adquirían simplemente por la percepción sensorial, la tarea real era la de generalizarlos para formular leyes por inducción. Merece aquí resaltarse que epistemológicamente los positivistas trabajaban con el método inductivo, entendido como un tipo de conocimiento que avanza de lo particular a lo general, lo que tiene mucho que ver con cualquier construcción narrativa oral o literaria (y si se aceptan los postulados de Bordwell, la narración fílmica llamada "clásica"). Los historiadores que asumieron ese programa de trabajo tomaron como tarea la primera parte del mismo, esto es, la recopilación de hechos. Entonces el resultado fue "un enorme aumento de conocimientos históricos detallados, basados hasta un grado sin precedentes en el examen exacto y crítico de las pruebas históricas", y por ello la escritura de la Historia se "identificó con una escrupulosidad infinita, a propósito de cualquiera y de cada cosa concreta aislada" (Collingwood, 2001: 199). Pero, ¿a qué se llama hechos? Según sostiene White,

"la versión canónica de la distinción entre evento y hecho es que 'un hecho es un evento bajo una descripción' [...] a través de la cual se asigna el evento a su tipo correspondiente, y en general, se le atribuye un nombre apropiado" (White, 2010: 128-19).

En el caso del positivismo histórico, los hechos eran la realidad de lo comprobable en términos científicos, aquello constatado por el hombre de ciencia y dado inmediatamente a la percepción, por cuanto es lo que había quedado como prueba, y por ello los mismos se encontraban separados, en forma atomística. Para esta modalidad de la Historia, el método prescribía la adopción de dos reglas: a) cada hecho debía ser considerado como una cosa capaz de ser comprobada mediante un acto de conocimiento o proceso de investigación individual, y por ello lo históricamente cognoscible se fragmentó en una infinidad de hechos minúsculos; b) cada hecho no solamente debía ser tratado como independiente de los otros, sino también debía ser independiente del mismo que ejecuta el acto de conocimiento, para lo cual era imprescindible eliminar todo tipo de desviación

Número 5

Noviembre

subjetiva, o sea, el historiador no debía emitir juicios de valor sobre los hechos, sino solamente contar lo que eran (Collingwood, 2001: 203-204).

Sin embargo, con los planteos de Augusto Comte el positivismo en Historia dio un paso adelante, al proponer el filósofo que los hechos debían utilizarse para algo más importante que ellos mismos. Si bien que la ciencia que debía formular las leyes era la Sociología, con base en el trabajo que venían efectuando los historiadores (relevando a éstos de la compleja tarea de lograr explicar las síntesis y generalizaciones entre los hechos), la conclusión alcanzada por la mayoría de los positivistas fue que la mente humana no era muy diferente a cualquier funcionamiento de la naturaleza y, por ello, el proceso histórico no debía ser muy distinto al proceso natural. La consecuencia lógica era que los métodos de las ciencias naturales eran totalmente aplicables a la interpretación de la Historia, aunque gracias a la masividad alcanzada por el trabajo de Darwin, se asumió que "se podría utilizar la evolución como término genérico que abarcaría por igual el progreso histórico y el natural" (Collingwood, 2001: 204). Además, los historiadores de principios y mediados del siglo XIX desarrollaron un método crítico para trabajar con las fuentes, que era llamado de la *crítica filológica*.⁷

EN LA Otra Isla

Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 Los más conocidos historiadores que aplicaron a rajatabla el método positivista en Historia son Leopold von Ranke y Theodor Mommsen, basándose en un estudio meticuloso de lo que consideraron la verdadera fuente histórica (aquellas emanadas por los autores en su cercanía al hecho), o las instituciones (gobiernos, iglesias, etc.). Ranke, según White, admitía que su concentración "en 'lo particular' podía dar a su narrativa un aspecto 'tosco, inconexo, incoloro y aburrido'; pero el 'sublime ideal' al que aspiraba su obra [...] sólo se podía alcanzar mediante un movimiento de lo particular a lo general, nunca por el procedimiento inverso" (White, 1992: 162). Es éste un planteo que debe destacarse, por cuanto los filmes histórico-comerciales por lo general se apoyan en hechos particulares con aspiraciones de generalización (Rosenstone, 1997). Sin embargo, el modelo positivista se desgastó, ya que, conforme indica White, resulta una paradoja que cuanto más detallistas y profesionales eran los textos históricos, "resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica, incluyendo aquella tradicional de educar al laicado en las realidades de la vida política" (White, 2010: 125).

¿Puede suponerse que los films históricos tratan de suplir esta falta de vinculación entre el hecho conocido o representado y su utilidad práctica para el hombre común? Entonces, si se asume tal como explicara magistralmente Collingwood, que el positivismo construía sus historias narrativas apoyándose en el método inductivo, no es sorprendente que la narración clásica (principalmente la emanada de los grandes estudios de Hollywood, y que hoy es prácticamente el modelo comercial en uso generalizado), se sostenga también en el método inductivo. Nótese que el mecanismo "Consistía éste especialmente en dos operaciones: primera, el análisis de las fuentes (que todavía significaban fuentes literarias o narrativas) en sus partes componentes, distinguiendo en ellas elementos primarios y posteriores, y capacitando de esta suerte al historiador

(que todavía significaban fuentes literarias o narrativas) en sus partes componentes, distinguiendo en ellas elementos primarios y posteriores, y capacitando de esta suerte al historiador para que discriminara entre las porciones más dignas y menos dignas de confianza; segunda, la crítica interna de las partes más dignas de confianza, mostrando cómo el punto de vista del autor afectaba su exposición de los hechos, y capacitando así al historiador para hacerse cargo de las distorsiones de tal modo producidas" (Collingwood, 2010: 202).

fílmico permite ir presentando elementos que avanzan de lo particular a lo general, de forma tal que el guión se estructura poniendo un hecho tras otro para garantizar que la historia avance. De similar manera, el positivismo toma la fórmula de la causalidad para encadenar los hechos dejando, si se quiere, el camino allanado para un guionista que maneja aceitadamente el formato estructural (el de la narración fílmica y el de la Historia), no tenga mucho trabajo para poner las cosas en fila.

Sin embargo, corresponde destacar que, para articular el hecho con su representación, y tal como se viene sosteniendo, se hace necesario apelar a la mímesis, en el sentido propuesto por Paul Ricoeur, esto es, que solamente puede darse de la mano de la acción, atento a que los sistemas simbólicos (como la palabra escrita o la imagen en movimiento),

son de carácter cognitivo, es decir, logran que la realidad sea como ellos la presentan. Desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter sígnico, que son elaborados con trabajo y las técnicas apropiadas, y porque dan lugar a nuevos esquemas para leer la experiencia (Ricoeur, 1999: 142)

Es por ello que la ficción redescribe lo que el lenguaje convencional ha descripto previamente. En el cine, la redescripción, sobre la que reflexiona Ricoeur, posee un conjunto de elementos que forman parte componente de los elementos estructurales detallados por Bordwell. Estos elementos de un film de estilo clásico de representación histórica (por lo menos en la perspectiva hollywoodense), incorporan en lo sustancial las características propias del melodrama en tanto obra destinada a públicos masivos, con sucesos dramáticos generales y donde se exalta la violencia o los sentimientos y emociones de forma exagerada (Padilla Castillo, 2002). Si bien es un mecanismo heredero de las tradiciones de la cultura popular como el teatro, la música, el folletín, el relato rosa, etc., la gran maquinaria de Hollywood descubrió que las mujeres eran un nicho potencialmente redituable, por lo que desarrolló estrategias para consolidar ese mercado. De tal forma elementos constitutivos del melodrama no escapan casi a ninguna película producida por las Majors, y por ende, se ha impuesto como elemento estructural de todo filme de orientación comercial. Por ello puede verse que se repiten temas, tramas, psicologías de personajes, estructura del guión y hasta en ciertos casos, la puesta en escena. En gran mayoría de los filmes con la estructura de narración clásica hollywoodense han de hallarse elementos del melodrama como parte componente indispensable.

Además, Padilla Castillo añade elementos que, si se los toma en perspectiva, forman parte normal y habitual de la narración clásica de Hollywood tal como los describe Bordwell, esto es, el uso de la música, los toques humorísticos, la estructura del guión con arranques fuertes, apariciones sorpresivas, etc. Por otra parte, Susana Arroyo Redondo (Arroyo Redondo, 2006: 3) ha sintetizado algunos elementos estructurales para las narraciones en las telenovelas, que resultan válidos aquí. De tal forma la autora sostiene que la configuración del héroe ha de cumplir con ciertos componentes que se

EN LA OTRA ISLA

> NÚMERO 5

Noviembre DE

2021

encuentran sistemáticamente en las historias contadas (pérdida, búsqueda, donación, secreto). De esta forma, sostiene que "todo protagonista de una narración debe cumplir varios requisitos para que el oyente o el lector pueda calificarlo moralmente y clasificarlo como héroe. Estas condiciones tienen un carácter antropológico y están presentes en los cuentos de todas las culturas tradicionales" (Arroyo Redondo, 2006: 5), que de alguna forma se encuentran en la lógica del canon en la narración clásica de Hollywood.

5. El realismo en la narración fílmica de representación histórica, y lo social

Asumamos como petición de principio la idea de que la significación es la que le brinda entidad a los hechos (o lo digno de ser anotado en los términos propuestos por Barthes), de forma tal que se pueda vislumbrar con precisión la cuestión de la representación. En el Diccionario de la Real Academia Española, proviene del latín, *repraesentatio*, y posee un conjunto de significaciones que resultarán reveladoras:

- 1. f. Acción y efecto de representar.
- 2. f. Imagen o idea que sustituye a la realidad.
- IN LA 3. f. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación.
- OTRA ISLA 4. f. Cosa que representa otra.
 - 5. f. Categoría o distinción social. Juan es hombre de representación en Madrid.
- 6. f. Obra dramática que en la Edad Media trataba de temas varios, principalmente religiosos.
 - 7. f. Der. Derecho de una persona a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta.
- 8. f. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.
 - 9. f. desus. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior.

Evidentemente, las acepciones 1, 3, 5, 6, 7 y 9 no resultarán de aplicación. Sin embargo la 2 resulta central a lo que aquí se trabajará, cuando se establece que para la lengua española la representación es *la imagen o idea que sustituye a la realidad*, se entiende claramente que existe algo denominado realidad, por un lado; y por el otro, algo que la sustituye o reemplaza. O sea, en consonancia con la acepción 4, es una cosa que representa otra. Entonces para evitar confusiones hemos de aclarar el concepto *representar*: proviene también del latín *repraesentāre*, y según el Diccionario de la RAE, significa (en las acepciones que nos interesan, dejándose de lado aquellas que no confluyen a la aclaración de la expresión que aquí se pretende), *hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene*. También, en concurrencia con esta primera interpretación, significa *informar*, *declarar o referir* y también *ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente*.

O sea, *representar* es una palabra que pretende dejar claro que se trae algo de la memoria o la imaginación, a la vez de informar o, en su caso, ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo. El pensamiento postmoderno que se apoya en la perspectiva lingüística considera que el lenguaje, en sus implicaciones profundas (es decir, la estructuración

posible de la reflexión organizada en palabras), es el que, interpretando, constituye la realidad de los hechos (porque son tales al haberles encontrado significado). Como siempre sucede en un planteo cuando se lo lleva a las últimas consecuencias, se excede no solamente la postura original, sino que permite desarrollos completamente desconectados de su referente primigenio.

Entonces, el límite de la representación, constituida en función de las palabras utilizadas para organizar, describir o narrar un hecho es el problema que se plantea actualmente alrededor de la práctica histórica. La Historia, como intento científico, ¿es la representación real de los hechos acaecidos en el pasado? Esta cuestión no puede resolverse omitiendo la evolución de las prácticas expresivas de la humanidad de los últimos dos siglos. Efectivamente, el surgimiento, en el siglo XIX, de un esfuerzo constante y concienzudo de brindar una descripción y análisis de los hechos de los seres humanos en el pasado, no puede considerarse desvinculado de la aparición de la novela histórica y, en el siglo XX, de los films históricos, por cuanto todos se proponen representar (recordemos que sería traer algo de la memoria o la imaginación, informar y/o imitar algo), los hechos. En su texto La historia es una literatura contemporánea, Iván Jablonka sostiene que

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

como la historia es ante todo un razonamiento, admite toda clase de soportes: películas, exposiciones, cómics, mitos, epopeyas, novelas y, en el caso de la India del siglo XVIII, textos épicos en sánscrito, *kavya* (poesía de corte) o *purana* ('antiguos' que cuentan los mitos de la India posvédica). El género académico –modo objetivo, notas a pie de página, digresiones cultas- es pues una forma de historia entre otras. Toda esta literatura es de una gran riqueza, aunque no todas sus formas sean equivalentes (Jablonka, 2016: 139)

Es más, cabe vincular lo observado por Jablonka con lo ya mencionado de Hayden White (la Historia que aprendemos como creación de Occidente con todos sus vicios, que no es más universal que lo que puede ser el capitalismo o el cristianismo); por todo ello, resulta evidente que la elaboración de las fórmulas para su representación ha variado ampliamente a lo largo del tiempo. En suma, la discusión sobre la supuesta verdad del texto académico histórico como episteme y la verosimilitud o doxa de la novelística o la cinematografía es una construcción también que se produjo a partir del desarrollo del positivismo y sus consecuencias (y sus reacciones, también). Podría decirse que la perspectiva objetivista que posee el acto de hacer historia en la actualidad es una derivación del proyecto de la modernidad y que, cuando lo historizamos, se puede detectar que no existió siempre y no es un hecho natural (si el de hacer historia, no el del objetivismo académico que rige en la actualidad). Este planteo es una de las tantas derivas de la evolución de la Historia Social de los últimos años, que puede sintetizarse en las palabras de Patrick Joyce, quien se apoya en los razonamientos de Michel Foucault y el provocativo estudio de Geoff Eley y Keith Nield, cuando indica que "el proyecto de la modernidad disfraza el hecho de que 'individuo' y 'sociedad' no son entidades reales, 'objetivas', sino creaciones históricas y normativas, diseñadas para manejar las exigencias del poder político y del orden público" (Joyce, 2004: 36).

En otras palabras, son categorías elaboradas detrás del modelo ilustrado de reflexión sobre las personas y los diferentes agregados sociales, que previamente eran percibidos de diferentes formas (como *órdenes*, *o estados*, *castas*, *etc.*), *en una perspectiva unificadora que les permitió elaborar el conocimiento pretendido. Si no es la sociedad un hecho que forma parte de la conceptualización de los agregados humanos en el lejano pasado, si el mismo concepto de lo social o la sociedad es una creación del proyecto modernista, ¿cabe entender una particular forma de hacer historia, surgida a partir del siglo XIX, como desligada de dicho proyecto?*

Si la novela histórica y el cine histórico se apoyan en fuentes y la bibliografía consensualmente acreditada sobre el período, etapa o momento que representa, y logra efectuarla de manera tal que se sostenga no solamente en lo verosímil (literario o cinematográfico), sino también lo que el historiador "rellena" con indicios y aplicación de marcos teóricos validados, es razonable concluir que puede ser una forma válida de conocimiento histórico de los hechos del pasado. A fin de cuentas, lo que Roland Barthes indicó como el "efecto de realidad" en el discurso de la historia, es de alguna manera la determinación del significado,

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

fuera del discurso «objetivo», permitiendo que, aparentemente, se enfrente la «realidad» con su expresión, nunca deja de producir un nuevo sentido, tan cierto es, una vez más, que en un sistema, toda carencia de elementos es en sí misma significante. Este nuevo sentido-extensivo a todo discurso histórico y que define, finalmente, su pertinencia- es la propia realidad, transformada subrepticiamente en significado vergonzante: el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda narración histórica (Barthes, 1987: 175).

En términos consistentes con su propio razonamiento Barthes, en otro escrito que analiza lo que denominó "el efecto de realidad", da entidad al argumento al sostener que "la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo..." (Barthes, 1987: 186). En otras palabras, el hecho de consignar como anotable algo que carece de entidad dentro de la trama narrativa es lo que, precisamente, le permite aumentar la dimensión de lo anotable. Ahora bien, lo destacable del punto es que Barthes pone en línea que hay un eje ordenador entre la narrativa realista y/o naturalista y la escritura de la historia (por lo menos, la del siglo XIX o narrativa), y ese punto está centrado en que se consigna un dato irrelevante en términos estructurales para sostener la dirección de lo narrado, pero central en términos de significación del referente. Y eso mismo es lo que, de alguna forma, determina lo verosímil, y también lo verdadero (por lo menos en Historia). Este punto de unión entre la verdad y la verosimilitud, que es el detalle estructuralmente insignificante como

descripción resulta ser puramente aditivo, no está justificado por ninguna finalidad de acción o de comunicación (Barthes, 1987: 101). Solamente está ahí para mostrar detalles que formaron o forman parte de lo real. Cabe aquí disentir parcialmente con lo expuesto al respecto por Robert Rosenstone, cuando refiere a la *falsa historicidad*

o «el mito del realismo» que ha imperado en Hollywood desde siempre. Este mito es, en definitiva, la falsa idea de que la historia en realidad no es más que el «retrato de un período», de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinados (Rosenstone, 1997: 52).

Todo hace suponer que para ciertas perspectivas de representación el objeto mismo, lugar o vestimenta resultan ser de por sí historia. Cabe recordar que también su mera presencia es significante, brindándole tanta entidad en lo representado como si se hubiera obtenido de una fuente historiográficamente validada, aunque, como sostuvo Barthes, "parecen proceder de una especie de *lujo* de la narración, pródiga hasta el punto de dispensar detalles «inútiles» y elevar así, en determinados puntos, el coste de la información narrativa" (Barthes, 1987: 180). Debe advertirse que en ese mismo texto sobre el efecto de realidad de Barthes, se establece el vínculo entre el realismo y la narrativa histórica:

OTRA ISLA Número

EN LA

Número 5

Noviembre De

2021

...pero esa misma «realidad» se convierte en la referencia esencial en el relato histórico, que se supone que da cuenta de «lo que ha pasado realmente»: ¿qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle, siempre que éste denote «lo que ha tenido lugar»?; la «realidad concreta» se convierte en la justificación suficiente del decir. La historia (el discurso histórico: rerum gestarum) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten el relleno de los instersticios entre sus funciones por medio de anotaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con pocos decenios de diferencia, contemporáneo del imperio de la historia «objetiva», a lo que habría que añadir el desarrollo actual de las técnicas, las obras y las instituciones basadas sobre la necesidad incesante de autenticar lo «real»..." (Barthes, 1987: 185).

¿Y qué es el realismo en términos literarios? Roman Jakobson intenta proponer una definición: para el teórico del arte sería "una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud" (Jakobson, 1982: 160). Ahora bien, tal como plantea Jameson, nunca "está claro si esa forma simplemente registra el estado avanzado de una determinada sociedad o si desempeña un papel en la conciencia que esta tiene de ese estado avanzado y sus potencialidades (políticas y de otro tipo)" (Jameson, 2018: 10). Lo importante, a su entender, es que la propia ideología del realismo tiende a situarlo en términos de contenido, "y aquí el modo realista está clara y estrechamente asociado con la burguesía

y el devenir de la vida cotidiana burguesa; esto, querría insistir, es asimismo una construcción, en la que participan el realismo y la narrativa" (Jameson, 2018: 11). Sin embargo, su trabajo se cierra con un capítulo en donde se pregunta si en la actualidad es todavía posible la novela histórica. De alguna forma, entonces, para Jameson, el realismo y la novela histórica se encuentran emparejadas (Jameson, 2018: 172). Si bien es un lugar común sostener que el origen de la novela histórica se encuentra más vinculada al movimiento romántico (con su impronta nacionalista como base), que al realismo/naturalismo, es evidente que en ambos la búsqueda e interpretación de los hechos forma parte de su necesidad. Como sostiene Anderson, "la novela histórica que conquistó al público lector europeo en la segunda mitad del siglo XIX no ofendía el sentimiento patriótico, pero ya no tenía vocación constructora de nación" (Jameson, 2018: 5).

Nótese que una de las características centrales en la novela o película realista o histórica se encuentra en la descripción o mostración de los detalles insignificantes para brindar entidad de verosimilitud, la que es utilizada como significante de verdad. Porque el objetivo sustancial es reflejar lo que el autor considera la verdad de la sociedad que describe, por ello

EN LA Otra Isla

Número 5 todos los grandes realistas han considerado sus operaciones narrativas como una intervención en las concepciones universalizadoras, «supersticiosas» o religiosas de la vida, y como un golpe en pro de la verdad («lector, esto no es una ficción») que sigue siendo parte de toda la secularización ilustrada del mundo (Jameson, 2018: 169).

Noviembre De 2021 Es, a su entender, un instrumento para la "exploración de nuevas posibilidades de la sociedad burguesa, una especie de dispositivo de registro", un laboratorio, por decirlo en sus palabras, para exhibir las diferentes posibilidades (Jameson, 2018: 171). Como puede colegirse, el punto es la idea de la representación, y en particular, de los dispositivos desarrollados para que esa representación se equipare a lo real del lector o espectador. Nada casualmente también resultó ser la forma por excelencia en el cine. Tal como describe Xavier, el naturalismo en el cine no tiene una subordinación conceptual al literario, ya que lo toma con una acepción más amplia, y si bien tiene intersecciones con "el método ficcional de Zola", no se identifica totalmente con éste. Sostiene el autor que

De esta forma, a su entender, "la novela histórica como tal y como subgénero específico constituye, de este modo, algo así como una hipóstasis de esa realidad histórica interna: aislar el virus del cambio histórico como si estuviera en un tubo de ensayo y unir esa «historia en estado puro» a algo parecido a las estampas de colores vivos que cuelgan de las paredes de los hogares burgueses. La intersección entre la vida cotidiana y el gran Acontecimiento histórico -más frecuentemente político que económico-es una de las marcas de la nueva historicidad de la novela realista..., aunque también es cierto que la novela histórica invierte esa intersección y sigue el Acontecimiento histórico a través de sus diversas intersecciones con la vida privada, y no al revés." (2018: 173).

⁹ Este punto se encuentra bien desarrollado en Perry Anderson. "From progress to catastrophe", en London Review of Books, vol. 33, nro. 15, julio de 2011.

cuando a punto a la presencia de criterios naturalistas, me refiero en particular, a la construcción de un espacio cuyo esfuerzo apunta en dirección a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los que busca una reproducción fiel del comportamiento humano a través de movimientos y reacciones «naturales». En un sentido más general, me refiero al principio que está por detrás de las construcciones del sistema descrito: el establecimiento de la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones, como si todos los aparatos del lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza) (Xavier, 2008: 56).

EN LA Otra isla Este tipo de naturalismo, sostiene el autor, va a permitir brindarle grados crecientes de realidad a diversos tipos de universos proyectados en la pantalla. Por ello cree que lo sobrenatural (el cine) se naturaliza, y constituye la materia básica del espectáculo (Xavier, 2008: 56). Ello permite que el sistema (del modelo que nosotros denominamos clásico de Hollywood) posea una gran capacidad de construir una apariencia que engaña, y que lo hace muy bien. De esta forma,

Número 5

"esa reproducción, dirigida hacia un evento natural o a la arquitectura, decoración, vestuario y «acontecimientos» de un determinado período histórico, funciona como instrumento retórico. La «seriedad» de la reconstrucción y el esmerado cuidado que se manifiesta en los detalles simbolizan una actitud de «respeto a la verdad» que tiende a ser aceptada para el filme en su totalidad (Xavier, 2008: 57).

Noviembre De

2021

Y por ello, en su mirada, en esta modalidad de narración cinematográfica el discurso se construye de una forma que intenta (y la mayor parte de las veces, logra) convencer al espectador (¿por qué no lector?) de que asiste a la verdad de lo que pasa o pasó. Valga la lectura que Xavier realiza de lo que ha sido conocido como el "efecto Kulechov": analizando las películas de acción estadounidenses, comprendió este teórico ruso que el efecto de realidad se puede construir gracias al montaje de imágenes, que conducen efectivamente al sentido pretendido. Más allá de las perspectivas analíticas de la industria fílmica soviética, el problema del realismo se mantiene: elaborar una representación que logre involucrar al espectador o lector en el hecho de que asiste a una expresión verdadera de los hechos descriptos o narrados. Por ello, Xavier, al revisar los escritos de Lukacs, sostiene que

al igual que en el cine denominado clásico, se trata de proyectar en la pantalla un microcosmos que se propone, en su totalidad, como réplica del mundo del lado de acá, y en sus relaciones internas constituye una red consistente de hechos que parecen contarse a sí mismos, produciendo

el «efecto de anterioridad» (los eventos de antemano estarían allí, existiendo independientemente de la cámara que los «captó») (Xavier, 2008: 82).

El objetivo resulta revelador: es la narración que pretende ocultar que es narración, logrando convencer que eso que se está viendo es algo real. De alguna forma, concurre el naturalismo literario, cuando se abrió al espacio del mundo del trabajo y los dramas de las clases subalternas, junto a sus vínculos con la burguesía media y baja con la que se relacionaba. El naturalismo, como en Germinal de Emile Zolá, buscará explorar y contarle a la burguesía francesa los problemas de los pobres y marginados. Para Jameson, las diferentes variantes de novelas naturalistas comparten todos ellos un paradigma narrativo más general, que podría describirse como "la trayectoria del declive y el fracaso, de algo así como una entropía al nivel del destino individual." En suma

una perspectiva de clase, que refleja las dudas de la burguesía sobre su propia hegemonía y sus temores frente a una clase obrera en ascenso, frente a la inmigración y las poblaciones de las colonias, frente a la abrumadora competencia de los otros Estados-nación imperiales, y

finalmente de su propia pérdida interna de nervio. Lo que hay en el centro

del paradigma narrativo naturalista es la perspectiva de la burguesía y

su visión de las otras clases (inferiores) (Jameson, 2008: 175).

EN LA OTRA ISLA

NÚMERO

Noviembre DE

5

En la visión de Jameson, la diferencia entre realismo y naturalismo se encuentra en que el segundo está mucho más condicionado por la cuestión de clase, asumiendo, de alguna manera, que la crisis y decadencia de su propio mundo, de su sociedad, o bien es inevitable o ya se encuentra en marcha. Debe destacarse que el naturalismo podría llamarse la "etapa superior del realismo", ya que aplica un modelo teórico para su desarrollo derivado del intento de aplicación metódico de la teoría biológica. Según Levin, el planteo de Zola de "La novela experimental", es sustancialmente una paráfrasis -alguno lo ha calificado de parodia- del tratado fisiológico de Bernard "Introducción al estudio de la medicina experimental" (Levin, 1966: 307). Asimismo, tal como señala Huertas García Alejo,

La influencia inmediata del positivismo comtiano va a operar de manera inmediata en el campo de las ciencias de la naturaleza; de su mano surgirán, entre otras, la obra fisiológica de Claude Bernard, la teoría evolutiva de Darwin o el pensamiento a la vez filosófico y científico de Herbert Spencer, todo lo cual hubiera sido difícilmente concebible sin el precedente de la obra comtiana (Huertas García-Alejo, 1984: 30).

Si bien refiere exclusivamente a las prácticas literarias de Emile Zola, sostiene este autor que el positivismo es la filosofía inspiradora del naturalismo literario, ya que "se caracteriza por un total sometimiento del arte a la ciencia, aceptando el principio teorético de que el dominio de la naturaleza sólo puede lograrse por medio del desarrollo,

2021

perfeccionamiento y aplicación de los métodos científicos" (Huertas García-Alejo, 1984. 30). Por eso los naturalistas asumían como imprescindible subordinarse a los planteos que surgían de las últimas producciones científicas. Asumiendo estos principios, debemos relacionar al naturalismo en literatura con su expresión en otras expresiones artísticas (sin perjuicio del análisis que realiza Hayden White sobre los movimientos historicista, romántico y realista, que ameritan un desarrollo que por una cuestión de espacio no es posible aquí; puede consultarse White, 2010b).

Esta modalidad de representación, desde mediados del siglo XIX y hasta no menos la década de 1950 resultó ser el paradigma. En otros términos, la conjunción del positivismo en la práctica historiográfica, el realismo y su derivado "cientificista", el naturalismo, y el cine en la modalidad clásica construyeron un sentido común de interpretación que, posiblemente, pervive en la actualidad. Una expresión precisa de lo aseverado hasta aquí es la película *Pride* (Warchus, 2014): por temática (donde se presenta a un grupo LGBT que apoya a la lucha de los mineros británicos de mediados de la década de 1980, detallando las expresiones culturales, de clase y de orientación sexual; es decir, las últimas tendencias de la Historia Social), por dinámica y particularidades narrativas es una síntesis de lo desarrollado a lo largo de este texto.

La tarea aquí, entonces, debe ser profundizar en sus componentes profundos, estructurales podría decirse, que de alguna forma vinculen y permitan reflexionar acerca de cómo esas prácticas (fílmica, narrativa, historiográfica) lograron erigir en principio ese sentido común. Luego entender sus vínculos internos y su condición de posibilidad y necesidad, en un momento histórico específico dado que no aparecieron de casualidad. El objetivo debe ser encontrar la pieza mínima de construcción de cada una de ellas, el mínimo común lógico o sensible que articula las piezas y permite que aún pareciendo diferentes, expresan el mismo armado profundo. De esta forma se podrá lograr una aproximación a su sentido, y por ello, su significado. La conclusión es evidente: entendiendo el significado, podremos retrotraernos al hecho, y determinar con mayor simpleza el límite de la significación y representación.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1991). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Anderson, Perry (2011). "From progress to catastrophe", en *London Review of Books*, vol. 33, nro. 15, julio.

Arroyo Redondo, Susana (2006). "La estructura de la telenovela como relato tradicional"; en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto), http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf, (consultado en 14/11/2016).

Barthes, Roland (1987). "El discurso de la Historia" y "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós.

Bordwell, David (1996). La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós.

Cabrera, Miguel Ángel y Santana Acuña, Álvaro (2006). "De la historia social a la historia

EN LA Otra Isla

Número 5

Noviembre

de lo social", Revista Ayer, No. 62.

Chartier, Roger (1993). "Las líneas de la Historia Social", Revista Historia Social, No. 17.

Collingwood, Robin G. (2001). *Idea de la Historia*. México: FCE.

Eley, Geoff (2005). Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad; Valencia: PUV.

Fontana, Josep (2000). La Historia de los Hombres. Barcelona: Crítica.

Fontana, Josep. *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica, 1992.

Huertas García-Alejo, Rafael (1984). "La 'Novela Experimental' y la ciencia positivista"; en Revista Llull, vol 7.

Hobsbawm, Eric (1983). "De la Historia Social a la Historia de la Sociedad", en Eric Hobsbawm, Marxismo e Historia Social. México: Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla.

Jablonka, Ivan (2016). La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales. Buenos Aires: FCE.

Jakobson, Roman (1982). "El realismo artístico"; en AAVV. Polémica sobre realismo. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Jameson, Fredric (2018). Las antinomias del realismo. Madrid: Akal. EN LA

Joyce, Patrick (2004). "¿El final de la Historia Social?", Revista *Historia Social*, No. 50. OTRA ISLA

Joyce, Patrick (2006). "Materialidad e historia social", en Revista Ayer, No. 62.

Juliá, Santos (1989). Historia Social/Sociología Histórica. Madrid: Siglo XXI.

NÚMERO Levin, Harry (1966). "Zola"; en Levin, Harry. The gates of horn. A study of five French realists; Estados Unidos: Oxford University Press.

Morandiellos, Enrique (1993). "Últimas corrientes en historia", Historia Social, No. 16.

Noviembre Nigra, Fabio (2018). "Elementos estructurales de la narración en cine-historia"; en Nigra,

Fabio y ot. Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los 2021

años sesenta y setenta. Buenos Aires: Imago Mundi.

DE

Núñez Seixas, Xosé M. (2008). "La historia social ante el dominio de la historia cultural: algunas reflexiones", Revista Historia Social, No. 60.

Padilla Castillo, Graciela (2002). "El melodrama como género cinematográfico"; en Revista de la SEECI nro. 9, año VI.

Palmer, Bryan D. "La historia social y la coyuntura presente", en Revista Historia Social, No. 60.

Pérez Garzón, Juan Sisinio (2008). "Expansión y retos de la Historia Social", Revista *Historia Social*, No. 60.

Ricoeur, Paul (1999). Historia y narratividad. Barcelona: Paidós.

Rosenstone, Robert (2014). La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia. Madrid: Ediciones RIALP.

Rosenstone, Robert (1997). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Barcelona: Ariel.

Samuel, Ralphael (1984). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Samuel, Raphael y Ot. (1991). "¿Qué es la Historia Social...?", en Revista Historia Social, No. 10.

Schmidt-Nowara, Christopher (2009). "Las plantillas rotas de la Historia: ¿Qué viene

después del giro lingüístico?"; en Revista Historia Social, No. 63.

Spiegel, Gabrielle M. (2011). "Comentario sobre 'Una línea torcida'"; en Revista *Historia Social*, No. 69.

Thane, Pat (2008). "¿Qué es hoy la Historia Social?", Revista Historia Social No. 60.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.* México: FCE.

White, Hayden (2010). "El evento histórico"; en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

White, Hayden (2010)b. "Romanticismo, historicismo y realismo: Hacia una concepción epocal de la historia intelectual de principios del siglo XIX"; en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo (el texto original es de 1968).

Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia.* Buenos Aires: Manantial.

Bio:

EN LA Otra isla

Número

5

Noviembre

DE 2021 Fabio Nigra (UBA) es historiador por la Universidad de Buenos Aires, ha realizado diversos estudios de postgrado que le han valido un Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Buenos Aires, un Doctorado en Historia de la Universidad de Buenos Aires y una Maestría en Política Económica Internacional de la Universidad de Belgrano, ambas de la Argentina. Dirige la Revista Huellas de Estados Unidos. Estudios, Perspectivas y Debates desde América Latina, es Profesor del Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Profesor Adjunto regular de la Cátedra de Historia de los Estados Unidos de América, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Profesor Asociado regular en Historia Social General de la Universidad Nacional de Moreno, y Profesor Titular regular en Historia Social General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Correo electrónico: fabionigra@gmail.com

PENSAR EL CINE MILITANTE HOY: SOBRE LA ESTÉTICA REALISTA Y LA RELACIÓN ENTRE CINE Y POLÍTICA POR MAXIMILIANO DE LA PUENTE

EN LA Otra Isla

Thinking militant cinema today: on realist aesthetics and the relationship between cinema and politics

Número 5 Resumen

Noviembre

DE 2021 Este artículo se propone reflexionar sobre las principales características que definen al cine militante argentino contemporáneo. Con este fin, se nutre de bibliografía especializada de autores que han abordado principalmente el videoactivismo surgido en los años noventa del siglo pasado en adelante, así como sus vínculos con el cine militante revolucionario de las décadas del sesenta y setenta. Más allá de las diferentes coyunturas, sostenemos que el cine militante es aquel que amplía el horizonte de posibilidades de lo visible y decible socialmente en una época determinada, a través de un objetivo contrainformativo, que pone en evidencia aquello que los medios masivos de comunicación hegemónicos se encargan de ocultar sistemáticamente. Abordamos también las posibilidades de una estética realista en torno a este tipo de producciones, y nos referimos a las tensiones que existen entre las preocupaciones formales y políticas en el marco del cine militante actual. Señalamos, finalmente, que la representación de los sectores populares subalternos, a los que este tipo de cine pretende alcanzar como público objetivo, implica una perspectiva que repone las complejidades éticas y estético/políticas de dar cuenta del otro.

Palabras clave: cine, política, militancia, estética, realismo, arte

Abstract

This article sets out to reflect on the main characteristics that define contemporary Argentine militant cinema. To this end, it draws on the specialized bibliography of authors who have mainly dealt with the video activism that emerged in the 1990s and onwards, as well as its links with the revolutionary militant cinema of the 1960s and 1970s. Beyond the different conjunctures, we argue that militant cinema is that which broadens the horizon of possibilities of what is visible and socially decipherable in a given era, through a counter-informative objective, which brings to light what the hegemonic mass media systematically conceals. We also address the possibilities of a realist aesthetic in this type of production, and we refer to the tensions that exist between formal and political concerns in the framework of current militant cinema. Finally, we point out that the representation of the subaltern popular sectors, which this type

of cinema aims to reach as a target audience, implies a perspective that replenishes the ethical and aesthetic/political complexities of accounting for the other.

Keywords: cinema, politics, militancy, aesthetics, realism, art

1. Introducción

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre el cine militante argentino, ensayando una definición posible e indagando, a la vez, en sus principales características y los desafíos de diversa índole que afronta, a la vez narrativos, estéticos, políticos y epistemológicos. Examinamos también la noción de una estética realista aplicada a este tipo de cine, y la tensión que se encuentra en él entre los tiempos políticos, la inmediatez que suele imponer a veces una coyuntura cambiante e inestable, y la necesidad de una elaboración formal con un mayor grado de desarrollo. Concluimos señalando que las mejores expresiones del cine militante son aquellas que propugnan una ampliación de lo visible y lo decible socialmente, en contra de la instalación de una sociedad del consenso y la armonía entre clases, etnias, grupos, colectivos, géneros, diversidades, etc., operando más bien desde el disenso, y a partir de visibilizar los conflictos inherentes a las estructuras sociales propias del capitalismo globalizado.

EN LA Otra isla

2. Pensar el cine militante

Número 5

Noviembre De

2021

Como ya hemos mencionado en otro trabajo (de la Puente, 2008), entendemos que el cine militante es aquel que explicita sus propósitos de contrainformación, búsqueda de la transformación social y toma de conciencia en los espectadores. Siguiendo a Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), existen tres rasgos fundamentales de este tipo de cine: una línea divisoria dada por el objetivo político que el filme persigue respecto a la realidad extracinematográfica; la intencionalidad política de los realizadores; y la relación discurso fílmico-realidad-espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica. Para cumplir con estos propósitos, las instancias de difusión y exhibición adquieren un lugar preponderante, con el fin de motivar a la reflexión/acción de los espectadores, mediante la instancia del debate y/o del intercambio entre los colectivos de realizadores y el público. En el cine militante "es el concepto de película lo que se ha modificado, a partir de haberse asumido a la exhibición como parte necesaria del proceso" (De Carli, 2004: 75). Se busca así:

difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma. Es por eso que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, la lucha de clases, etc. (de la Puente, 2008: 2).

Para Javier Campo, por su parte, en el cine militante se encuentran totalmente

entrelazadas las instancias de producción, distribución y exhibición del film. Sus realizaciones están dotadas de "un fuerte contenido político al servicio de la intervención por un cambio social revolucionario" (Campo, 2005: 10). Se trata entonces de una tradición que se encuentra en diálogo constante con cada momento histórico/político. Por eso no es lo mismo el cine militante que se produjo en épocas dictatoriales, durante las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, que las películas realizadas por los colectivos que intervinieron en los años de la postdictadura. Y esto se debe no solamente a los factores sociales y políticos, sino también a la situación tecnológica. No es lo mismo filmar y proyectar con equipos pesados, en dieciséis milímetros, en una condición de clandestinidad durante el contexto dictatorial, que hacerlo con cámaras de pequeño formato, digitales, como ocurrió desde mediados o fines de la década del noventa en adelante.

Insertar al cine en la lucha por la hegemonía y en el debate cultural (Campo y Dodaro, 2006), cuestionando la producción de realidad social como ficción dominante, es un objetivo de primer orden de este tipo de realizaciones. Así como también es de suma importancia pensar las relaciones que los colectivos de cine militante mantienen con el Estado, específicamente con el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la articulación con los movimientos políticos de base popular, "y las formas de organización y de división del trabajo dentro del mismo grupo realizador" (Campo y Dodaro, 2006: 6). Mostrar, testimoniar y denunciar situaciones de opresión e injusticia social son acciones propias del cine militante contemporáneo. Sus producciones se incrementan enormemente en el marco de gobiernos neoliberales como el de Carlos Menem (1989-1999) o el de Mauricio Macri (2015-2019), que desarrollan políticas públicas en favor de los sectores empresariales y en desmedro de los trabajadores. Las maneras en las que este tipo de cine se lleva a cabo se encuentran entonces directamente vinculadas con el tipo de sociedad en la que se insertan, "ya sea para criticarla, transformarla o destruirla" (Campo, 2005: 3).

3. El realismo en el cine militante

Preguntarse por la problemática del realismo es sobre todo formularse interrogantes por la relación entre cine y política, entre forma y contenido, entre la preocupación por los aspectos formales y la necesidad de exponer, mostrar o denunciar alguna zona de la realidad social que suele permanecer invisibilizada en la agenda pública de los medios masivos de comunicación. Una tensión o necesidad de conciliación que se hace evidente en un tipo de cine, como el militante, que tiene como objetivo central la contrainformación. La opción por un abordaje realista o no está en muchos casos en función de la historia que se quiere narrar, y fundamentalmente también de cómo narrarla. Cuando el cine militante contemporáneo se encuentra más alejado de coyunturas densas, como por ejemplo la que aconteció a partir de la crisis económica, política y social del 2001, que terminó con el Gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001), puede permitirse entonces una reflexión con mayor rigor formal en torno al lenguaje audiovisual, porque no está acuciado por el registro de una situación urgente.

Número 5

Noviembre

En esos casos es tan importante el "cómo" abordar una realidad de la misma manera que el "qué" retomar de aquella.

En el cine militante, en general inscripto dentro del género documental, difícilmente pueda hablarse de un tipo de realismo como aquel elaborado por el cine clásico de ficción, que "evoca la reconstitución de un mundo ficcional caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el verismo psicológico y la aparición de la continuidad espacial y temporal" (Piedras y Sala, 2008: 7). Del mismo modo en que no existe un solo tipo de realismo, ya sea crítico, reflexivo o extrañado, tampoco podemos hablar de los sectores populares, a los que el cine militante busca representar, como un bloque homogéneo, unívoco, sin fisuras ni contradicciones. Más bien al contrario, las mejores películas del cine militante buscan explorar la riqueza y diversidad de estos sectores, en vez de apelar a "comunicar un enunciado de forma transparente" (Piedras y Sala, 2008: 7). Pensar en términos de las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual no significa huir de lo real, sino más bien zambullirse en él, hundiéndose en el plano de lo histórico/social. El objetivo es intervenir ampliando las formas de visibilidad y decibilidad de lo social, en contra de "la división de lo sensible" (Rancière, 2014). El cine militante opera políticamente al recobrar los espacios reprimidos por las estructuras de poder, expandiendo así el horizonte de lo posible (Campo y Dodaro, 2006: 2). Lejos de los esquematismos y las reiteraciones, se trata de poner en evidencia los puntos neurálgicos de una sociedad profundamente desigual. En ese sentido, el cine militante es un tipo de cine contextual, que dialoga intensamente con la realidad social, que reflexiona sobre el tipo de impacto, de intercambio y debate que busca producir en los sectores a los que se dirige. El trabajo tanto sobre el guión como sobre el proceso de investigación en una película que busca producir este tipo de efectos, adquiere entonces un lugar preponderante.

La perspectiva y el punto de vista tienen un lugar central en las películas militantes, que las diferencian netamente de los noticieros televisivos de los medios masivos de comunicación. En acontecimientos como los vinculados a la crisis del 2001, y la represión desatada el 20 de diciembre de ese año, se ve claramente en las imágenes que los documentalistas y los fotoperiodistas se ubican del lado de los manifestantes. Sufren la violencia institucional con ellos, que se descarga también sobre sus cámaras y sus cuerpos. En cambio, las imágenes de los noticieros se encuentran encuadradas siempre desde el punto de vista de las fuerzas de la represión. Comprendemos así que el cine militante es aquel que se encuentra en el ámbito público, "participando de un piquete, de la acción directa, o de la lucha de calles" (Pierucci citado en de la Puente y Russo, 2007: 180).

En ocasiones el hecho al que se refiere la película militante es tan contundente, sus marcas se han fijado tan indeleblemente en la memoria colectiva, que las preocupaciones y las reflexiones en torno a la factura comunicacional y formal quedan claramente en un segundo plano. Es el caso, por ejemplo, del documental Inundaciones (2003), del colectivo Santa Fe Documenta, que aborda las inundaciones producidas en la provincia de Santa Fe en el año 2003, y sus consecuencias sociales, políticas, económicas y psicológicas.

EN LA Otra Isla

Número 5

Noviembre

Esto es lo que sostiene Pablo Testoni, uno de los realizadores del film:

Adiferencia de cualquier otro material que hemos hecho, (particularmente que yo he hecho como [grupo] Matecosido), acá el tema "inundación" es más fuerte que cualquier mirada audiovisual. Entonces inmediatamente el tema era la inundación y la pérdida. Es como que uno se corre de ese lugar de director, de realizador, de camarógrafo, de persona que estuvo como testigo, para hablar directamente del hecho "inundación". Por ahí, en ámbitos más específicos relacionados a la comunicación, a institutos de periodismo, cuando lo presentamos en Buenos Aires en TEA, o en algún foro de salud, pudimos hablar del hecho comunicacional y abstraernos un poco de la inundación. Pero cuando lo presentamos, mayormente vuelve el dolor, vuelve la pérdida, vuelve la injusticia, vuelve el reclamo. Creemos que, por mucho tiempo en este caso, el equipo de Santa Fe Documenta está por detrás del tema, lejos, y siempre surge lo que pasó: la desidia de nuestros gobernantes y la desprotección frente a un hecho natural (Testoni, citado en de la Puente y Russo, 2007: 181).

EN LA Otra isla

> Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 La problemática de la representación de los otros, de hablar por esos sujetos populares a los que el cine militante busca acercarse, es un dilema central. No se trata de "bajar línea", o de hacer un tipo de cine panfletario, un cine de propaganda, de lo evidente, que no busque generar preguntas, sino que ofrezca más bien certezas. Las películas no tienen el objetivo de decirles dogmáticamente a los sectores populares lo que ellos deben hacer en sus vidas. Por el contrario, quienes toman la palabra en muchos filmes del cine militante encarnan a estos sectores sociales. Son ellos quienes cuentan sus vidas, sus penurias, su cotidianidad. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en El Tren Blanco (2004), un documental de Nahuel Garcia, Sheila Perez y Ramiro Garcia, en donde son los protagonistas los que aparecen hablando a cámara, es decir, los propios cartoneros.

En muchas películas del cine militante, el efecto realista está dado por el uso del plano secuencia: es el tiempo real el que sucede delante de la cámara, que se encarga de buscar la acción y de producir a la vez una sensación de falta de mediación del dispositivo cinematográfico, rompiendo con la híper-fragmentación propia de la estética televisiva. Esto es lo que sucede en El Rostro de la Dignidad (2002), del Grupo Alavío, una película filmada enteramente en un plano secuencia. Se trata entonces de encontrar una correspondencia entre los aspectos ideológicos y los formales. Tal como sostiene la realizadora Carmen Guarini:

La construcción de un lenguaje político tiene que ver por supuesto con aspectos que hacen a la forma en que se narra, y justamente en cada una de nuestras películas estamos tratando de compaginar y compatibilizar esta relación entre la forma y el contenido. Entonces siempre hay una búsqueda que, desde lo formal, se inserta en una búsqueda que también

es ideológica. Yo creo que todo cine es político. (Guarini citada en de la Puente y Russo, 2007: 184).

El peligro que afronta constantemente el cine militante es la repetición de fórmulas, recursos y procedimientos estético/políticos que alejen a sus posibles espectadores y que, a la vez, vacíen los filmes de sentido. A la par que se persigue un cuestionamiento ideológico, opera también, en las películas más contundentes del cine militante, una renovación formal, una apertura abierta hacia interrogantes no transitados. En estas ocasiones, la estética realista se suspende e intervienen otros recursos y posibilidades, como la animación, las ficcionalizaciones y los efectos visuales.

La urgencia por documentar, denunciar y registrar determinadas coyunturas políticas y acontecimientos que tienen lugar en un momento dado es otra de las características del cine militante. En esos casos, la preocupación por el lenguaje cinematográfico y por los cuidados técnicos pasan a un segundo plano. Se trata de registrar la Historia, en esos momentos. Esa es la tarea más importante. Predomina en estos casos un realismo de tipo testimonial, que intenta dar cuenta de lo que está aconteciendo: una manifestación, una protesta, un corte de ruta, una situación de represión de las fuerzas de seguridad, una asamblea, un evento político, etc., privilegiando siempre un objetivo contrainformativo. Las preocupaciones formales quedan relegadas, muchas veces, en función de las lógicas propias de las manifestaciones y de la represión del sistema. Los documentalistas, como cualquier otra persona, deben en esos casos huir, replegarse, esconderse y correr. Los planos suelen ser poco satisfactorios desde el punto de vista estético. Pero es el valor político, no obstante, el que se impone.

Esto es lo que señala Claudio Remedi, de Boedo films:

Nosotros también somos parte de ese tipo de producción que generó muchos documentales centrados en un acontecimiento, con el objetivo de mostrarlo de forma urgente. Muchas veces los documentales se limitaban al acontecimiento. Muchos documentales empezaban a tener el registro de lo que era una marcha, una asamblea, un corte, entonces había objetivamente una limitación en cuanto a la narración de lo que uno quería contar (Remedi citado en de la Puente y Russo, 2007: 96).

Lo que se impone en esos instantes son los tiempos políticos, la necesidad de tomarle el pulso a la época, de estar al corriente de las urgencias históricas, sociológicas y políticas del momento, que determinan en muchos casos la extensión breve de los filmes: cortometrajes de no más de veinte minutos de duración, para ser discutidos en las asambleas, en los cortes de ruta, en los eventos políticos. Es el caso, por ejemplo, de El Argentinazo, del Colectivo Ojo Obrero, que reenvía a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. La urgencia de los tiempos políticos o de los acontecimientos excepcionales, que irrumpen en un momento dado de forma impredecible, hace que los audiovisuales se alejen de las duraciones más largas del género documental, que suele desarrollar una hipótesis de trabajo y en el que existen instancias de preproducción, rodaje

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

y posproducción que pueden durar varios años, para acercarse en cambio al reportaje televisivo o periodístico, con cierres de edición mucho más acotados e inmediatos. Al respecto, el documentalista chileno Patricio Guzmán establece una diferencia tajante entre cine y periodismo:

hay como una especie de deseo de filmar, de registrar, de grabar, pero no de hacer cine. Hay que trascender el momento del reportaje, hay que saber cuándo hay reportaje y cuando hay documental, porque son primos hermanos, pero son dos mundos separados (Guzmán citado en de la Puente y Russo, 2007: 100).

Sea a través de formas documentales o que se acercan más al periodismo, el cine militante nunca ha perdido de vista el objetivo contrainformativo. Un objetivo que está dado por la necesidad de mostrar los aspectos ocultos, o dejados de lado, de la construcción de la realidad social que hacen a diario los medios masivos hegemónicos de comunicación. Para la realizadora Lorena Riposati, la lucha contrainformativa es más que clara. Se trata de contar en los filmes, "lo que los medios mienten, lo que los medios desinforman y lo que los medios no hablan, lo que los medios no cuentan" (Riposati, citada en de la Puente y Russo, 2007: 75). Esto se expresa, por ejemplo, en el hecho de dejar de lado las meras estadísticas para centrarse en las historias de vida que se encuentran detrás de las incontables pérdidas que sufrieron los habitantes de Santa Fe en 2003, tal como lo muestra el film Inundaciones, de Santa Fe Documenta.

El cine militante se encarga de mostrar la complicidad entre los medios y el establishment político/empresarial para generar consenso social en torno a las relaciones sociales de dominación. La contrainformación opera también complementariamente con el objetivo de formar a los movimientos populares y a las organizaciones políticas, es decir, de colaborar en la construcción de una consciencia ideológica en los sectores populares que están por fuera o en los márgenes del sistema económico. Por eso la instancia de exhibición colectiva de los filmes militantes asume un lugar destacado, porque brinda la posibilidad de generar una experiencia compartida entre el equipo de realización y los sectores populares retratados en las películas. Lo que se observa también es la representación contrapuesta que realizan tanto el cine militante como los medios. Mientras el primero indaga en las problemáticas, las experiencias y la cotidianidad de los sectores subalternos, estos últimos, en cambio, exponen a los piqueteros o a los manifestantes como violentos, con la cara tapada y empuñando un palo. Es el tratamiento que los canales de televisión le dieron en su momento al militante social Darío Santillán, asesinado por las fuerzas de seguridad, en corresponsabilidad con el poder político, el 26 de junio de 2002, en la denominada "Masacre de Avellaneda", en la que fuera asesinado también Maximiliano Kosteki. Lo que los medios ocultan es precisamente las condiciones de extrema violencia y de exclusión social, política, económica y cultural que padecen estos sectores, bajo el orden neoliberal. El cine militante hace foco allí para indagar justamente en las causas que provocan estas condiciones.

Recurrir a los géneros clásicos es otro de los recursos a los que puede echar

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021 mano el cine militante. Esta es una posibilidad que ya se había dedicado a explorar el realizador Raymundo Gleyzer, a partir de su film Los traidores (1973). Tal como lo señala Mariano Mestman, la opción por la ficción y por una estructura narrativa clásica, amparada en el género de la fotonovela, se justificaba porque los integrantes del grupo:

percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en su versión genérica hollywoodense (Mestman, 2001: 16).

Las afirmaciones del propio Gleyzer, en su búsqueda por interpelar a los sectores populares con los recursos del cine clásico, son más que elocuentes al respecto:

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Actualmente está casi finalizado el proyecto [...] de una fotonovela que se llama 'Los traidores', en la que en unas 50 fotos se sintetizan las distintas partes del film [...] Pensamos venderlo, por medio de los militantes de la corriente clasista, en las puertas de las fábricas y a 50 pesos, que es un precio insignificante. ¿Por qué hacemos esto? Veo las caras de horror de algunos compañeros al ver que nos valemos de los instrumentos de la colonización cultural una vez más. Porque al valernos de una degeneración del pensamiento humano, cual es la fotonovela, pensamos que lo que hasta hoy ha sido instrumento de dominación de la burguesía puede ser utilizado por el pueblo para liberarse. Basta hacer un recorrido por los barrios populares para observar la eficacia de un instrumento así ¿Cuántas mujeres vemos en sus casas leyendo fotonovelas?, ¿y cuántos obreros las leen camino al trabajo? Pues bien que lean `Los traidores', que como cuesta barato y es una historia amena y bien contada, se transforma en un modo para hacer entrar en la vida cotidiana la ideología en juego (Gleyzer citado en Mestman, 2001: 18).

Estas afirmaciones de Gleyzer implican un quiebre con respecto a la influencia que el neorrealismo italiano tuvo en el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. El objetivo central de este movimiento estaba muy claro: "Reflejar, lo más fidedignamente posible, la realidad circundante e incentivar una toma de conciencia social" (Paladino, 2001: 56). Sus operaciones estéticas básicas implicaban el rodaje en escenarios "reales", en locaciones al aire libre, en vez de usar los estudios cinematográficos, la utilización de escenografías y de luces naturales, así como el empleo de actores aficionados (Campo, 2005: 6). El cine latinoamericano, con realizadores como Fernando Birri, se sintió fuertemente interpelado por esta corriente, puesto que le permitía "hacer

cine sin estudio con una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza, volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas" (Paladino, 2001: 74).

En relación con la problemática del realismo en el campo más amplio del documental audiovisual contemporáneo, es interesante pensar en las modificaciones sustanciales que la emergencia de las tecnologías digitales, así como el fin del mundo bipolar, con la caída de los socialismos realmente existentes, trajeron aparejadas, desde los años noventa del siglo pasado en adelante. Retomamos brevemente, en los párrafos siguientes, algunas reflexiones que desarrollamos en nuestra tesis doctoral (de la Puente, 2019) al respecto, aplicadas en este caso al cine militante. Las tendencias actuales que marcan el retorno de lo real parten "de una definición más compleja de la realidad como algo construido, inaccesible en sí mismo y como un todo" (Brownell, 2013).

El género documental ha pasado de representar la realidad a negociar e interactuar con ella, convirtiéndose en una suerte de combinación de la realidad de las experiencias de los creadores con sus intentos por comprenderla. El realizador irrumpe, marca, deja huellas en el espacio fílmico, realiza un acto performativo que incide sobre este último. De esta forma, se produce una ampliación del campo del cine documental en las últimas décadas, tanto desde el punto de vista cognitivo, como desde el retórico, estético y epistemológico. Las películas de cine político contemporáneas problematizan fuertemente la relación que mantenemos con aquello que denominamos "realidad", a la vez que exponen el carácter de construcción social de la misma, y utilizan distintos procedimientos, estrategias narrativas y recursos estéticos para dar cuenta de la artificialidad de todo hecho significante que pretenda abordarla. Es el caso, por ejemplo, de Seré millones (2013), que para narrar la expropiación de cuatrocientos cincuenta millones de pesos que militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo tomaron del Banco Nacional de Desarrollo en 1972, se vale de reconstrucciones ficcionales, animaciones y especialmente de la utilización de un humor corrosivo, que suele estar ausente en los filmes más convencionales pertenecientes al cine social y político.

Con la irrupción del giro subjetivo en el género, desde los años noventa del siglo pasado en adelante, junto con la revolución en el espacio de representación que tuvo lugar a partir del uso masivo de las técnicas de retoque digital, el ámbito fotográfico comienza a desvanecerse o al menos, a ponerse seriamente en cuestión. Si al giro subjetivo se le agrega,

un documental que se acerca al dibujo - un documental dibujado -, el problema es preguntarnos si esto es un documental, si sigue siendo un documental una pieza que no tiene el registro fotográfico como marca esencial, porque el documental basaba su objetividad y capacidad de captar la realidad en que existía un artefacto que se planteaba captar la realidad mecánicamente sin vestigios de subjetividad (Gifreu Castells, 2013).

El teórico español Josep María Català sostiene que el cine documental pertenece a lo que denomina como "la era de la verdad", mientras que a esta supuesta "era de la postverdad" en que vivimos, le correspondería el término de "cine de lo real". Paradójicamente o no tanto, en expresiones documentales contemporáneas, como el comic documental o la novela gráfica documental, desaparece el vínculo fotográfico con la realidad, por

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

lo que el carácter de ficcionalización parece aumentar significativamente, de la misma forma en que una película con imagen fotográfica resulta ser muy verosímil por más alejada de la realidad que se encuentre. Y esto es así porque la forma documental es mucho más amplia que la forma fotográfica. Sin embargo, en el género documental, aún en sus formas contemporáneas, toda propuesta estética, cualquier recorrido formal que se elija, se realiza siempre sobre una determinada concepción de lo real, solo que este compromiso ético y político con lo real adquiere ahora maneras novedosas. Como sostiene Català,

la huella dejada por la realidad sobre un soporte ya no es la base del documentalismo expandido contemporáneo, sino que en el cine de lo real existe el compromiso de explorar a fondo esa entidad ambigua y compleja a la que denominamos realidad. El cine o el cómic de ficción buscan darle realismo a lo imaginario, mientras que las nuevas vertientes del documental lo que persiguen es moldear imaginativamente algo que fue concebido como real en algún momento (Català citado en Gifreu Castells, 2013).

EN LA Otra Isla

> Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021

Con la irrupción irreversible de las imágenes digitales, ingresamos entonces en el ámbito de la imaginación. Estas nuevas manifestaciones escénicas que abrevan en el documentalismo son impensables "sin el condicionamiento de los medios de composición digital de la imagen, la omnipresencia de la televisión llamada interactiva, y el no siempre detectado protagonismo de la realidad virtual en nuestra experiencia cotidiana" (Sánchez, 2013: 97). Hemos dejado "la realidad" de lado y entramos en una nueva dialéctica entre realidad y ficción. Los conceptos de testigo, testimonio y memoria se alteran, cambian, se modifican dentro de las nuevas formas que asume el documental contemporáneo. Las narrativas de los testigos son el punto de partida de un proceso de investigación, nunca el de llegada. Lo que afirma se pone en juego con muchos otros discursos y recursos estéticos, en donde todo se encuentra en el mismo plano. Surge la posibilidad de un nuevo tipo de documental, el del recuerdo como plataforma de trabajo, en lugar de como resultado. Esto es lo que se observa en documentales como Los rubios (2002) y M (2007), de Albertina Carri y Nicolás Prividera respectivamente, en los que las historias y los testimonios de compañeros de militancia de los padres desaparecidos de los directores se entrelazan e incluso son puestos en cuestión, a través de la utilización de diversos recursos y procedimientos estéticos. Pero hay que recordar que, por más dispositivos ficcionales que ponga en juego el cine documental, existe siempre un compromiso testimonial que funciona como anclaje y que lo aleja del género ficcional.

4. Conclusiones

Ya sea que se trate de abordar acontecimientos históricos o movilizaciones sociales contemporáneas, ya sea que busque establecer las causas de una situación de represión, o de las condiciones que garantizan la violencia y la inequidad social en esta fase

del capitalismo globalizado, el cine militante actual se pregunta por las dinámicas de las luchas sociales, entra a las casas de los habitantes de los sectores populares, muestra sus cotidianidades, sus saberes, sus alegrías, ausculta el ambiente de las ciudades, construye más que representa, en suma, lo real social. Porque está claro que las prácticas artísticas no se encargan de reflejan mecánicamente la realidad de la infraestructura económica, como sostendría una perspectiva marxista dogmática, sino más bien de dar cuenta de lo común, elaborando memorias privadas y públicas, personales y colectivas, mediante las que participa en las disputas por los sentidos sociales. El cine militante interviene así en "la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación" (Campo y Dodaro, 2006: 3).

Consciente o inconscientemente, explícita o implícitamente, el cine militante supone el desafío epistemológico que implica el conocimiento del otro: las preguntas por el qué y cómo se representa a esos otros a los que sus películas se dirigen, y a quiénes a la vez retratan. El realismo, en tanto constructo sociocultural, se encuentra asociado a lo que Burch (1995) denominó como "Modo de Representación Institucional" (MRI). Se trata, bajo este sistema, de generar una suerte de ilusión de realidad inmanente, que busca naturalizar "determinaciones sociales, económicas y simbólicas" (Campo y Dodaro, 2006: 4). Pero el cine militante opera precisamente en sentido contrario, en la medida en que en él no hay inmanentismo posible. En vez de abonar a formas enunciativas fosilizadas, la mejor tradición del cine militante, junto con sus correspondientes actualizaciones, es aquella que busca la ampliación del horizonte de lo decible y lo socialmente visible, la que opera por disenso, más que por consenso social. El cine sigue siendo militante en tanto da cuenta de que lo que entendemos por realidad social es una construcción conflictiva, en la que intervienen sectores antagónicos con intereses opuestos, y en el que actúa, en definitiva, una necesidad de transformación estético/política acuciante, que trasciende a las coyunturas, a los gobiernos y a los tiempos políticos.

Bibliografía

Brownell, Pamela (2013). "Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales". Ponencia presentada en el III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: www.celarg.org/ int/arch publi/brownell pamelacc.pdf

Burch, Noël (1995). El tragaluz del infinito. Madrid: Ediciones Cátedra.

Campo, Javier (2005). "El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas". Ponencia presentada en las 3ras. Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/Campo-Discursos.pdf.

Campo, Javier y Dodaro, Christian (2006). "LOS RUBIOS NO, QUÉ ES EL CINE MILITANTE". Question/Cuestión, vol.1, nro. 11. Disponible en: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/220

De Carli, Guillermo (2004). "Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del

EN LA Otra isla

NÚMERO E

Noviembre

documental en Argentina". Zigurat, vol. 5, nro. 5. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros.

de la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2007). El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo. Buenos Aires: Tierra del sur.

de la Puente, Maximiliano (2008). "Cine Militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual". La Fuga. Revista de cine. Disponible en: http://lafuga.cl/cine-militante-i/13

de la Puente, Maximiliano (2019). Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015. Buenos Aires: Eudeba Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002). El cine de las historias de la revolución. Buenos Aires: Altamira.

Gifreu Castells, Arnau (2013). "El documental interactivo como nuevo género audiovisual". Tesis doctoral UPF. Disponible en www.doc.ubi.pt/14/teses arnau castells.pdf

Mestman, Mariano (2001). "Postales del cine militante argentino en el mundo". Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, nro 2. Buenos Aires.

Paladino, Diana (2001). El cine: Itinerarios de celuloide. Buenos Aires: E. P.

Piedras, Pablo y Sala, Jorge (2008). "Realismo y subjetividad en el teatro y el cine argentinos de la década del sesenta". Ponencia presentada en el IV Coloquio Internacional de Teatro: "El teatro Iberoamericano y los años sesenta". Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la

República. Montevideo, Uruguay.

República Laggues (2014). El reporte de la geneible. Estática y política. Ruenes Aires

Rancière, Jacques (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo.

Sánchez, José (2013). Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Bio:

5

Noviembre

DE 2021

Maximiliano Ignacio de la Puente (CONICET, IIGG, UBA, UNA) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Correo electrónico: maxidelapuente@gmail.com

EXPECTATIVAS REALISTAS EN LOS PREMIOS ÓSCAR A LAS PELÍCULAS DE LA ÁRGENTINA POR GUILLERMO KAUFMAN

EN LA Otra isla

Realist expectations in the Argentine films nominated to the academy awards

Resumen

Número 5

Vovirunn

Noviembre De

2021

El realismo puede pensarse como un modo de representación que resguarda su autoridad revulsiva en la capacidad de erigirse en testimonio de lo real. Desde esta perspectiva, y en el marco del desarrollo tecno mediático internacional, su reconocimiento dependerá en gran parte de las expectativas que se forjen las audiencias globalizadas respecto de sus relatos más difundidos. Sin embargo, estas expectativas realistas no se relacionan tanto con lo real (siempre inasible) sino con lo verosímil (es decir, con aquello que se considera probable), con los sistemas ideológicos que lo configuran en diálogo con las creencias y las certezas, y con la aceptación o el reconocimiento de los sistemas de representación de cada época. Las siete películas argentinas candidatas a los premios Oscar a la mejor producción internacional (desde La Tregua, S. Renán, 1974, hasta Relatos Salvajes, D. Szifrón, 2014) pueden configurarse como un género realista (al que propongo llamar PACO) que narra a lo largo de cuarenta años el derrotero de un pueblo (o un país) que (se) prometía más: toda narrativa verosímil (y el realismo necesita serlo más que cualquier otra) confirma lo que no interroga o cuestiona.

Abstract

Realism may be regarded as a mode of representation whose revulsive authority is rooted in its ability to set itself as a testimony of the real. From this perspective, and in the context of international technological and media innovations, its recognition is greatly linked to the expectations of globalized audiences about its most widespread narratives. Nevertheless, these realist expectations are associated, rather than with the real (always elusive), with the verisimilitudinous (that is, with what is considered probable), with the ideological frameworks that shape it according to beliefs and convictions, and with the acceptance or recognition of the systems of representation of each age. The seven Argentine films nominated for the Academy Award for Best International Feature Film (from S. Renán´s La Tregua –The Truce -, 1974 to S. Szifrón´s Relatos Salvajes -Wild Tales-2014) may be regarded as conforming a realist genre, which I would suggest to call PACO (for Películas argentinas candidatas al Oscar). This PACO genre records, over 40 years, the course of a people (or a country) that once seemed (more) promising: every narrative that appeals to verosimilitude (and, realism more than any other, needs it) do confirm what it does not question.

"Si hubiera identidad entre la palabra y el objeto, el término *fuego* quemaría en la boca", Nāgārjuna (2007).

Este artículo está dedicado a la memoria de Eduardo Coutinho (1933 – 2014), director de *Edifício Master*.

Los Premios Oscar y la Argentina en la aldea global

Desde 1974 hasta 2014, en siete oportunidades el cine de la Argentina fue seleccionado para participar de la ceremonia de premiación a la mejor película internacional que otorga Academy of Motion Picture Arts and Sciences, de Estados Unidos.¹ En dos de ellas obtuvo el premio: La historia oficial (1985, Luis Puenzo) y El secreto de sus ojos (2009, Juan José Campanella). Además de las ya muy conocidas madurez y calidad de esta cinematografía, la selección da cuenta del proceso de internacionalización de la producción cinematográfica y de la globalización de las relaciones sociales y culturales en un mundo algo parecido al que en los años sesenta imaginó M. McLuhan (2005): en ese mundo posible, y como derivación del permanente desarrollo tecno-mediático, se globaliza lo local y se localiza lo global. La metáfora traducida como aldea global (Global Village) responde con optimismo crítico a la época y a las circunstancias en que fue diseñada por su autor.² Su contundencia, su osadía y su provocación habilitan viejas discusiones que hoy echan luz no tanto sobre la globalización en sí como sobre las relaciones de poder y las contradicciones que ella intenta disimular, tal como en su momento desde el campo de la comunicación lo advirtieron A. Mattelart (2006) y N. García Canclini (2008), entre otros. Desde la narrativa audiovisual, la globalización del realismo y el realismo global son algunas de las discusiones que hoy más nos interpelan a los latinoamericanos. Las nominaciones y los Premios Oscar a las películas de la Argentina son una oportunidad inmejorable para aproximarnos al problema.

En el estadio presente del desarrollo tecno-mediático que intentó vaticinar McLuhan - y que actualizó Y. Hui (2020) de manera decisiva - podrían imaginarse otras me-

- Las cinco películas restantes son: *La tregua* (Sergio Renán, 1974), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) y *Relatos salvajes* (2014, Damián Szifrón). La película de Saura es un ejemplo de la internacionalización que mencioné anteriormente. Por otra parte, en 1985 el documental argentino *Las madres de Plaza de Mayo* (S. Blaustein Muñoz y L. Portillo) fue nominado en su categoría con una temática que narra las consecuencias de los conflictos políticos y sociales de los años setenta en la Argentina, como lo había hecho *La historia oficial*, aunque con otra perspectiva.
- Global Village se tradujo en su momento como aldea global, tal vez en asociación con los lazos vecinales (provinciales) que en los años sesenta se veían como una forma de precariedad cultural a la luz del éxito que prometían las grandes ciudades europeas y norteamericanas. Post COVID 19, el aspecto crítico y a la vez optimista que la traducción habilitaba ha perdido a mi entender vigencia.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

táforas que a mi entender mantendrían lo sustancial del pensamiento de ambos y a la vez resultarían más próximas a nuestra propia experiencia. Por ejemplo, un conjunto de *monoblocks globales* (como Fuerte Apache, donde iba a jugar de niño) o una *barriada global* de cualquier capital latinoamericana (como la ex Villa 31 donde trabajé hasta hace poco, o San Telmo donde vivo actualmente)³. Estas nuevas metáforas, entonces, pondrían más en evidencia el enunciado de *la globalidad* como un acto de habla a través del cual se busca solapar la violencia cultural, social y económica en un mundo cada vez más desigual.

En este escenario, los bienes de la producción narrativa popular (siempre localizada) devienen en consumos narrativos culturales destinados al entretenimiento mundial.
Como productos industriales masivos, su obsolescencia ya está programada⁴, entre otras
razones porque solo así la industria puede sobrevivir. La práctica contemporánea de
los atracones de series (o binge watching) que caracteriza la vida hogareña de una parte
muy importante de la población urbana mundial mantiene encendida una expectativa
adictiva que (como la comida chatarra o junke food) nutre de energía laboral humana
a la industria por medio de la demanda continua de nuevas temporadas. Por lo tanto, la
curiosidad que despierten a sus eventuales consumidores también debe sorprenderlos
confirmando (o confirmar sorprendiéndolos). El entretenimiento compensa el cansancio
que deviene del exceso de trabajo que exige financiar el propio entretenimiento. Es a
este novedoso modelo de la autoexplotación laboral al que B. Han (2019) denominó la
sociedad del cansancio.

En un contexto así definido, la aldea canadiense de McLuhan se metamorfosea en la barriada latinoamericana y es *el estar* en un *espaciotiempo* cada vez más interconectado lo que nos advierte de nuestra desigualdad. El problema no es tanto que el mundo se empequeñezca, sino que al hacerlo los seres vivos - e incluyo aquí a los *no humanos*, en la línea ética de Y. Hui - pasan a formar parte de *nuestra vecindad*: porque son nuestros vecinos, vemos lo que tienen, lo que les sobra y lo que les falta; sabemos de qué tipo de seres se trata y entendemos lo que necesitan incluso mejor que ellos mismos; en otras ocasiones, en cambio, con lo que conocemos nos alcanza o, en nuestras mejores versiones, comprendemos que aunque ellos no lo sepan sus creencias y valores coinciden con los nuestros... o al menos deberían hacerlo. Las industrias del entretenimiento (como el

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

Fuerte Apache es un barrio de la zona oeste del primer cordón urbanizado de la provincia de Buenos Aires, a 10 minutos de la capital y globalizado/localizado a través de la serie *Apache: la vida de Carlos Tevez* (A. Caetano y N. Goldar Parodi, 2019). La metáfora del *monoblock* aunque *localizada* se inspira en el edificio donde se desarrolla *Rascacielos* (1982), una de las novelas distópicas de J. G. Ballard.

El Barrio 31 es una villa de emergencia o *favela* que se encuentra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), en una de sus zonas paradójicamente más ricas y desiguales del país. San Telmo es el barrio histórico más importante de la CABA. Se encuentra a menos de dos kilómetros del centro. Con frecuencia, los relatos sobre el mundo del tango, la danza con la que se asocia a la Argentina, remiten a sus calles, cafés y edificios.

Entre los años 30 y 50, se condensa el concepto de *obsolescencia programada* (Planned Obsolescence) en Estados Unidos para hacer referencia a la vida útil intencionalmente planificada de los productos industriales y su diseño en el marco de la moderna sociedad de consumo.

cine mainstream y el turismo) son con frecuencia las encargadas de recordárnoslo: en nuestra vecindad, por más raro que alguien parezca, nunca es exactamente un desconocido.5

1. El género no puede defraudar: sus productos, sí.

Las producciones audiovisuales seleccionadas por la *Academy* y postuladas a su vez por los representantes de la Argentina⁶ parecen confirmar una serie de *expectativas* globales que propongo configurar como género y que nombro específicamente como películas argentinas candidatas al Oscar (la sigla resultante es PACO). 7 Este género - es decir, esta forma intencional de regularizar y clasificar - se inscribe en el modo mimético o realista que describe R. Jackson (1986) y al que me referiré más adelante. El género instituye un tipo de verosímil que permite poner en perspectiva el derrotero que desde 1974 hasta 2014 (su última nominación) acompañó la representación de la Argentina en la imaginería audiovisual global de sus candidatas.⁸ Pensar estos productos como realistas es una oportunidad para recorrer muy brevemente la historia del género y detenerse en sus dos mejores exponentes, aquellos que lograron el objetivo para el que habían sido postulados: la obtención del premio. Pero decir que esas películas constituyen un género significa abandonar la explicación de raigambre causal y fundamentar la afirmación en variables que garanticen su identidad siempre vacía, como supone todo lo real al menos desde mi visión del mundo.9

Como se sabe, entre los usuarios de los géneros se establecen acuerdos proviso-

NÚMERO

5

Desde luego, esta reflexión dialoga con el concepto de sentido común: la naturalización de la propia ideología como sentido común por parte del grupo dominante es uno de los procedimientos que garantiza el establecimiento de la hegemonía a través del consenso. De esta forma, se despolitizan ciertas ideas en razón de la autoridad que "naturalmente" impone la verdad evidente (A. Gramsci, 1998).

Actualmente, las películas candidateadas son seleccionadas por los miembros de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

La sigla resultante fue producto del azar. La decisión de mantenerla, a pesar de su sombría asociación, no: en la jerga rioplatense, se llama así a los desechos de la cocaína que consumen muchos de los adictos más pobres de la Argentina. Produce un efecto de excitación inmediata y pasajera y, en consecuencia, una rápida adicción. Sus consumidores son niños o jóvenes. No hay prácticamente adultos adictos al PACO ya que su efecto destruye rápidamente la vida de quienes lo prueban.

En la Argentina, para muchas personas, el prestigio de base nacionalista que supone ganar un Oscar a menudo colabora con el más arriesgado orgullo de quienes ven en este premio un acto de justicia mundial al talento local nunca suficientemente reconocido, aunque no consideren para ello lo que se dice sobre nosotros, sustento del pacto de credibilidad que presume el verosímil realista.

Como sostiene Nāgārjuna (2007): "En ningún lugar descubriremos jamás una entidad que podamos considerar como surgida a partir de sí misma. Tampoco será posible suponer que se origine a partir de otras o pensar que surja como resultado de una combinación de las dos posibilidades anteriores. Por último, carece de sentido pensar que las entidades puedan originarse de forma aleatoria o por azar" (1:1).

DE 2021

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

rios acerca de lo que se puede esperar de sus obras particulares. R. Altman (2000) afirma desde una perspectiva pragmática que las expectativas de género son muy útiles para organizar, producir, hacer circular y consumir ciertas películas. Por su parte, en relación con la verosimilitud, C. Metz (2002) señala, no sin ironía, que si no se puede cumplir con cierta expectativa de la cual va a depender el reconocimiento del producto audiovisual, entonces es mejor hacer lo que uno estima que se espera: para el autor, la adscripción al género podría constituir también una forma solapada de censura. Más allá del contexto en el que analiza el tema (los años cincuenta y sesenta en Europa), Metz menciona tres formas de censura que considero todavía vigentes (los ejemplos que propongo son especulativos y remiten a las dos películas ganadoras argentinas). Una de estas formas es la política, relacionada con una prohibición a partir de lo que se considera como indecente o inapropiado (justificar el robo de niños a causa de la actividad política de sus padres); otra es la económica en razón de los criterios de rentabilidad de la película evaluada como mercancía (no es momento para producir filmes que terminen mal); la última es la ideológica y moral (o autocensura), ejercida por el propio realizador que anula en su proceso creativo lo que juzga como inadecuado o improcedente (si no meto preso al protagonista, van a pensar que estoy a favor de la "justicia por mano propia", aunque en realidad esté a favor de ella cuando los poderes del Estado fallan). Sumo un cuarto tipo de censura, indirecta en este caso, que consiste en la resistencia del espectador a aceptar determinados productos a causa de las opiniones recibidas de aquellos que respeta y valora o de sus propios preconceptos en relación con lo que supone que debe encontrar en una película (equiparar la violencia del Estado con la de los civiles para mí es inaceptable). Cualquiera sea el tipo de censura ejercida (en caso de que funcionen por separado), es necesario reconocer en ella las relaciones que las instituciones y las personas establecen entre poder y autoridad, valores y conveniencia, y manipulación y control. Como explica C. Metz, el mismo requerimiento de verosimilitud es una forma de censura en la medida en que restringe los posibles narrativos.

PACO (o cualquier otro género parecido a este) podría pensarse entonces como un vasto y perdurable territorio de lo decible acerca de la vecina Argentina, del que solo puede escapar lo que se instituya como marginal o alternativo, inadecuado por lo tanto en términos de expectativas. Así concebido, PACO busca garantizar ciertas reglas de juego en un terreno tan inestable como el de la ganancia económica. De este modo, propone también un modelo del mundo, una medida para lo imaginable (y sobre todo un modo de imaginarlo), un estilo propio y diferencial, una perspectiva de poder y una manera de actuar. En suma: una ideología.

2. Nada más verosímil que el realismo

El término *realismo* como categoría del campo narrativo audiovisual encierra algunas generalizaciones que, a pesar de provocar ambigüedad e imprecisión, resultan muy difíciles de sortear desde el análisis conceptual. Hablar de *realismo* de modo general implica considerar que un conjunto de producciones culturales en toda época y en todo lugar poseerían una serie de rasgos y de intenciones comunes que les permitirían

ser identificadas y adscriptas a esta categoría. Así pensado, el realismo tiende a reconocerse principalmente por su *carácter mimético*, es decir, por su capacidad y - desde luego – su intención de *imitar* (no copiar) la realidad.¹⁰ El realismo (y las obras realistas) se regirían entonces por el *principio de equivalencia* entre un mundo *creado* o *representado* (y *textual*) y el mundo de "lo real", exterior al texto. La calidad final del producto queda fuera de una aproximación como la que propongo aquí.

Si se acepta este punto de vista, el realismo compartiría el *principio de equivalencia* con todo tipo de relatos, incluso los *maravillosos*: ninguna historia puede no establecer alguna clase de relación (premeditada o no) con *lo real*. A su vez, este *principio* funcionará en la medida en que construya una relación *significativa* y *significante* con *lo que se piensa o se cree como real*: *significativa* por lo que conceptualiza y *significante* por la forma en que logra conceptualizarlo. Puede afirmarse entonces que en toda época las culturas utilizaron las estrategias a su alcance para imitar aquello que se creía o se consideraba como parte constitutiva de *lo real* y, al hacerlo, dejaron sembrado no solo su modo de ejecución sino también una semblanza de su presente y de su cotidianeidad: ¿hubieran podido no hacerlo?

Ningún relato entonces puede no ser realista, aunque solo algunas obras deliberadamente lo sean. Pero ¿qué ocurre con los procedimientos de lectura de esos relatos? La verificación de que determinado producto se asemeja a *lo real* (aunque sea en parte) influirá fuertemente en su *verosimilitud*, lo que a su vez será indispensable para su propia aceptación como testimonio de *lo real*. Por ello, la amplitud de la categoría - como anticipé – marca también su límite ya que en términos del *principio de equivalencia* se busca (y se alcanza) un tipo de efecto que no es otro que la satisfacción de una expectativa de realidad en un contexto históricamente determinado. En el caso de PACO, además, *global y localizado*.

De lo dicho hasta acá se deriva una suerte de corolario: la ambición conceptual del realismo para cubrir bajo un mismo paraguas manifestaciones y procedimientos muy diferentes (e incluso contradictorios entre sí) ignora o subestima las particularidades que cada realismo (o cada presencia realista) propone en su propio contexto. De este modo, se cae inevitablemente en la generalización y la comparación, de tal suerte que se pierde aquello que define a "esta obra en particular" como representación específica de lo real. Los relatos en consecuencia pasan a ser metáfora de lo humano. O de ciertos grupos humanos que - en el actual contexto del entretenimiento global – son nuestros vecinos o sus antepasados, como argumenté anteriormente.

En relación con PACO, la pregunta que surge es: ¿por qué esta película es realista si refiere a otra realidad de la que apenas tengo conocimiento? *Lo imaginario*, ese territorio insondable de lo social que anida en cada mente, organiza gran parte de la respuesta. Porque en la *barriada global* siempre algo se sabe de nuestros vecinos y esto amplía las posibilidades de una lectura realista del género, no las problematiza. La misma *extranjería* que exige el reglamento de postulación establecido por la *Academy*

EN LA Otra Isla

> Número 5

NOVIEMBRE

En este artículo no se propone revisar el concepto de *mímesis*. Pero desde luego la referencia ineludible es *Poética* (1977), de Aristóteles, y en especial el sesudo análisis de P. Ricoeur (1995).

hace poco probable que se seleccione una película que no diga *lo que se sabe* sobre el vecino que la presenta en nombre de su propio país. De allí la importancia de recordar el concepto de censura asociado a la verosimilitud, tal como lo explica C. Metz (2002) en el texto precitado. ¹¹

¿Quién es Ricardo Morales (Pablo Rago), el joven enamorado que en El secreto de sus ojos cree que la Justicia procederá según los criterios que le garantiza el abogado Benjamín Espósito (Ricardo Darín) y ante la evidencia incontrastable de su inoperancia decide vengarse haciendo con el asesino de su esposa lo que la Justicia no hizo? ¿Es un personaje que vive una tragedia que todos podemos comprender y cuyos actos posteriores se justifican por la propia coherencia del relato? ¿Es la metáfora de la víctima localizada de un país decadente, corrupto, salvaje y machista al que se recuerda por lo menos a partir de dos de sus candidatas anteriores: Camila y La historia oficial? ¿O todos somos Ricardo Morales (We are all Ricardo Morales) en el marco de nuestra barriada, aunque tengamos mejores instituciones que nuestros pobres vecinos de abajo? Considerar a Morales como un personaje realista dentro de PACO significa admitir que en este género los varones pertenecen a la etnia latina, son apasionados hasta poner en peligro su propia vida, vengativos cuando les quitan lo que aman, incapaces de comprender contextos específicos y violentos hasta el asesinato cuando una mujer los rechaza (con la condición excluyente de que pertenezcan a las clases más empobrecidas). Pero estas expectativas desde luego no se relacionan tanto con el vínculo existente entre el realismo y lo real sino con la verosimilitud (es decir, con aquello que se considera probable), con los sistemas ideológicos que configuran lo real en diálogo con las creencias y las certezas y con la aceptación o el reconocimiento de los sistemas de representación de cada época. El realismo de PACO en un contexto como este opera ante todo como un modo de validación de las creencias y no como un modo de dar cuenta de lo real. Por eso, todo relato verosímil confirma lo que no interroga o cuestiona.

Lo más sorprendente del realismo que describo aquí es el hecho de poner al usuario de géneros que describe de R. Altman en contacto con aquello que aun sabiéndose *no real* (incluso imposible) puede producir *casi* sus mismos efectos. Alicia (Norma Aleandro), la protagonista de *La historia oficial*, es una profesora de Historia en un colegio porteño estatal y *de varones*; está casada con Roberto Ibañez (Héctor Alterio), un muchacho de barrio enriquecido durante los últimos años, que coinciden con los del gobierno militar. Ciertos indicios o *evidencias* irrebatibles (al menos para el espectador

Número 5

Noviembre

Lamentablemente, la práctica de robar niños seguida de la muerte de su madre es extremadamente frecuente entre ciertos grupos de poder en todo el mundo. Solo alcanza con ingresar, por ejemplo, a la página del Comité Internacional de la Cruz Roja (https://www.icrc.org. Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2021) para tomar conocimiento del tema. Aunque los hechos sean similares, no lo son los contextos que *los legitiman* y mucho menos las condiciones de las víctimas para poner su tragedia en la agenda del barrio global. Los premios Oscar no son noticieros de actualidad, desde luego, pero a menudo comentan las noticias del día: *La historia oficial*, más allá de sus cualidades artísticas (que no son tema de este artículo) constituye un ejemplo de lo dicho.

Entre las memorables escenas que ofrece esta película, cuyo tema es el sufrimiento que provoca la verdad, se encuentra el almuerzo familiar al que concurren los Ibañez. José (Guiller-

actual) la llevan a investigar y descubrir que Gaby (Analía Castro), la beba que recibió como regalo por parte de su marido, fue en verdad robada a su madre ahora desaparecida. Roberto, a sabiendas de que la *imbecilidad* de su esposa puede aumentar los peligros que la inminente democracia le anuncia, le quiebra los dedos luego de golpearla. Habiendo comprobado el origen de Gaby, Alicia lo abandona. Los espectadores globales probablemente se cubran los ojos en la escena de tortura y a la vez apoyen las decisiones de la protagonista porque su sufrimiento les parecerá verdadero, aun teniendo la absoluta certeza de que se trata de una película que no *está ni siquiera ligeramente basada en una historia particular real*: la *humanización* extraordinaria de Alicia es desde luego producto de la ficción y no resultado del *principio de equivalencia*. Como dice el narrador en *Emma Zunz*, esa breve obra maestra del realismo reflexivo, "*La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero era el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" (J. L. Borges, 76: 1995).¹³*

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

DE 2021 A pesar de que verdad y realismo se oponen, tal vez allí se encuentre el *verdadero realismo* que intento analizar: un modo narrativo que basa su éxito en su capacidad de *simulación*. Una obra puede ser tomada como realista a pesar de no guardar *equivalencia* con el mundo de *lo real*. Como ocurre con el coraje de Alicia, ciertos aspectos realistas, como en la publicidad, nos muestran una condición de la que carecemos (o carecimos) y a la que aspiramos (o hubiéramos querido aspirar). ¹⁴ Lejos del realismo provocador de Juan José Campusano, realizador argentino que jamás filmó una película del género PACO, *La historia oficial* tranquiliza las conciencias de muchos vecinos en la barriada global.

Pero los personajes de Morales y de Alicia solo pueden discutirse en el contexto en el que fueron diseñados. Pierde sentido juzgarlos hoy: la narrativa realista (y muy especialmente las de género PACO) solo puede asimilarse de forma satisfactoria a *lo real* entre sus propios contemporáneos. Fuera de su época, tiende a exponer en primer lugar su carácter de artificio a causa de la puesta en evidencia de su misma retórica, pero también de sus temas, sus preocupaciones y sus puntos de vista. Lo que queda entonces

mo Battaglia), el padre de Roberto, un inmigrante europeo que ha hecho de la dignidad su causa política, le grita a su hijo que mientras todos se empobrecieron en el país, solo *los hijos de puta* se enriquecieron y su hijo es uno de los que se han enriquecido. Roberto le responde con desprecio que él no es el culpable del fracaso de los otros. *Esos otros* incluyen a su hermano Enrique (Hugo Arana) y a su propio padre.

En el campo del realismo, como señala Ángel Quintana (2002), los procedimientos miméticos pueden implicar dos *tipos* de construcciones: una de orientación genética, en la que se privilegie la *transparencia de lo representado* a través de la pretendida *aprehensión* del mundo real, y otra de orientación formal, que coloque en primer término la *transparencia de la representación* a través de la puesta en evidencia del mismo artificio. Esta orientación define lo que también podría llamarse realismo reflexivo. El cruce de ambas orientaciones no se desarrolla en este artículo.

Para M. Vargas Llosa (2009), la ficción permite burlar las limitaciones de nuestra común humanidad.

privilegiado en estos casos no es tanto la imagen de lo real o la pretendida verdad de lo que se encuentra más allá de lo capturado por la cámara, sino la voluntad y la confianza en que eso es lo que se estaba haciendo y, en sus casos más notables, la potencia de sus historias y el modo de narrarlas, como ocurre desde luego con ambas películas. Las convenciones, por su parte, filtran información acerca del mundo de lo real: si bien las imágenes y los sonidos constituyen una evidencia del orden social, lo que se impone sobre todo son los testimonios sobre las formas de pensar y de ver las cosas. Pero este rasgo no es exclusivo del realismo sino de cualquier tipo de producción cultural. Es en este sentido en que se puede afirmar, junto con los teóricos de Cahiers du Cinéma, que todo relato audiovisual es un documental de su propio rodaje. Esto no impide aceptar a la vez que, como señala E. Russo (1998), a fuerza de retórica y de técnica "Los realismos de hoy suelen convertirse en los más estilizados amaneramientos de mañana." Ambas afirmaciones deben realizarse desde luego en relación con los *materiales expresivos*, que deben ser comprendidos, no tanto por la posibilidad de configurar lo real del modo en que Bazin (1966) lo reclamaba, sino por su voluntad de haberlo hecho. Cada época construye sus propias imágenes y sonidos de lo real con los recursos de que dispone; por este motivo, es muy frecuente observar que cuanto más verosímil es una representación realista, más debilita su efecto con el tiempo, sin por ello dejar de ser su testimonio.

EN LA Otra Isla

Es hora entonces de arriesgar algunos ejemplos que faculten una interpretación de las expectativas realistas en la historia de PACO.

Número 5

3. De Martín Santomé a Simón Fisher: la Argentina imaginaria de los Premios Oscar

Noviembre

DE 2021 i

A lo largo de cuarenta años, PACO cuenta la mutación de un pueblo de familias inmigrantes integrado por clases medias de la etnia blanca y europea, urbanas (porteñas), conservadoras en lo social y transgresoras en lo individual, apasionadas y católicas, heterosexuales y cultas, casi siempre inocentes. En tanto territorio, Argentina se configura a través de sus películas como una gran ciudad moderna con un río que la conecta al mundo. Se encuentra enclavada en una llanura salvaje (el Desierto) y, más allá, los Andes, tal como lo describe E. Echeverría (1974), un escritor romántico del siglo XIX, en dos obras breves que desde el presente parecen anticipar algunas de las relaciones fundamentales que PACO establecerá entre pares de significantes que configuran la expectativa realista en la barriada global. Por ejemplo: nosotros - los otros, víctima - victimario, justicia - venganza, ciudadanía - terror, violencia - derechos, transgresión - castigo, deseo - muerte, ley – deseo, inocencia - culpabilidad. Podrían derivarse de

E. Echeverría (1975), uno de los grandes escritores argentinos del siglo XIX, compone – casi setenta años antes de la creación del cine - dos obras desde donde podrían abrevar sus expectativas realistas. En *La cautiva*, se narra el secuestro de un soldado y su mujer, María – ambos algo parecidos en su carácter a los amantes de *Camila*-, por *la indiada* que habita el Desierto y las consecuencias trágicas que esto provoca. Así describe el poeta el territorio: "*Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El Desierto / inconmensurable, abierto, / y misterioso a sus pies / se extiende; triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar, cuando un instante / el crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez. / Gira en vano,*

los anteriores: mujer - varón, iglesia - misoginia, familia - individuo, sociedad – individuo, normalidad – anormalidad, todos ellos vacíos, vaciados, entrelazados y rellenados (como en un *cambalache*) a lo largo de cuarenta años.

El itinerario que el género recorre desde *La tregua* hasta *Relatos salvajes* no se narra a la manera de la tragedia clásica griega (es decir, como desobediencia inevitable que permite leer el destino como *sentido inescrutable*) sino como una sucesión de estampas desmembradas que se reconocen como comunes por el rostro de un actor, por algunas temáticas que se reiteran, por cierto aire vecinal en la barriada global. No hay *indicios reveladores o advertencias funestas e inevitables* entre una misma secuencia de relatos, a la manera de los que brindan los oráculos en Delfos o los sabios como Tiresias. Son en cambio viñetas autónomas y verosímiles que cobran sentido como totalidad cuando la mirada se vuelve retrospectiva, a la manera de la *coda* que describe J. Bruner (2003), y cuando de modo más particular (o autónomo) se inscriben en el campo de las expectativas realistas que confirman lo que ya se sabe o se sospecha. Son esas miradas las que reconocen un género que muestra el declive económico, sociocultural y moral de un pueblo que (se) prometía más.

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre

DE 2021 Todo comienza en la Argentina imaginaria de Martín Santomé (Héctor Alterio) y Laura Avellaneda (Ana María Picchio), los protagonistas de *La tregua*: pertenecen a una clase media en pleno proceso de urbanización con algunas expectativas simples para el futuro y una serie de bienes de consumo garantizados a partir de nueve horas diarias vendidas al pujante capital privado a cambio de un trabajo aburrido que requiere de estudios secundarios especializados. ¹⁶ Santomé es un hombre mayor y viudo, a punto de jubilarse, y Avellaneda es una joven de la misma edad que su hija Blanca (Marilina Ross). El problema es el temor que provoca la diferencia de edad, no el hecho de que él sea su jefe en el contexto de una oficina siempre normalizadora. Ambos, sin embargo, se atreven a cuestionar el *orden conservador* (que clasifica y juzga el deseo por edades)

reconcentra / su inmensidad, y no encuentra / la vista, en su vivo anhelo, / do fijar su fugaz vuelo, / como el pájaro en el mar. / Doquier campos y heredades / del ave y bruto guaridas, / doquier cielo y soledades / de Dios sólo conocidas, / que El sólo puede sondar. / A veces la tribu errante /sobre el potro rozagante, / cuyas crines altaneras / flotan al viento ligeras, / lo cruza cual torbellino, / y pasa; o su toldería /sobre la grama frondosa /asienta, esperando el día /duerme, tranquila reposa, / sigue veloz su camino. / ¡Cuántas, cuántas maravillas, / sublimes y a par sencillas, / sembró la fecunda mano / de Dios allí! ¡Cuánto arcano / que no es dado al mundo ver! / La humilde yerba, el insecto, / la aura aromática y pura; / el silencio, el triste aspecto / de la grandiosa llanura, / el pálido anochecer. (1974: 3 y 4).

En *El matadero*, un joven y arrogante opositor político es atrapado por la *turba* oficialista que trabaja en el degolladero de Barracas, en los límites de la ciudad. La *caterva* lo tortura hasta su orgullosa muerte: "Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbollonamente de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

- Reventó de rabia el salvaje unitario dijo uno. (...)
- Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio exclamó el juez frunciendo el ceño-. Es preciso dar parte; desátenlo y vamos. (1974: 94 y 95).
- Los personajes de *La tregua* se parecen ideológica y económicamente a sus contemporáneos de *Mafalda* (Quino, 2010).

y *natural* (que impone primero la muerte a los más viejos), y reciben la *sorpresa del destino*, no su castigo: no es porque *algo habrán hecho* que Avellaneda enferma y muere (en cualquiera de los múltiples sentidos tan presentes en el género), sino a causa de una enfermedad pulmonar que arrastra desde niña. *La tregua* que había permitido la ilusión de la felicidad se interrumpe para siempre y Martín (ahora dos veces viudo) se someterá a la pesadilla de una vejez rutinaria y solitaria. La película de Sergio Renán (basada a su vez en la novela homónima de Mario Benedetti, publicada en 1960) cuestiona *todo lo que puede cuestionar*, incluyendo a los propios espectadores¹⁷, quienes se ven interpelados por un relato que los desafía a enfrentar sus propios miedos y prejuicios.

Camila una década después (con parte del elenco de La tregua, que vuelve del exilio) narra en clave de melodrama histórico la vida de una joven católica insumisa de las clases altas rioplatenses durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, acaudalado político y militar que gobernó Buenos Aires entre 1835 y 1852. A diferencia de Avellaneda, su protagonista (Susú Pecoraro) desafía el orden totalitario que muestra María Luisa Bemberg¹⁸, aunque sin medir sus alcances, y recibe su *merecido castigo*: la fusilan. Porque Camila se enamora de un joven e inexperto cura, Ladislao Gutiérrez (Imanol Arias), y lo convence para que huyan de la ciudad y vivan bajo otra identidad. Cuando en Goya, Corrientes, los descubren (los delatan y los encuentran: en el totalitarismo estas acciones forman un solo dispositivo de terror), ya está embarazada. Ladislao se da por vencido y Camila entiende que se ha quedado sola frente al mundo. 19 Porque su desafío finalmente fue impugnar al poder mismo: no a un caudillo autoritario de mediados del siglo XIX sino al orden que diseña el feminismo teórico de los ochenta, que lo ve al mismo tiempo como masculino, económico, político, católico, familiar y misógino. Camila, como la señora de Bovary, la protagonista de la novela homónima de G. Flaubert (2014) a la que se cita en varios momentos, descubre demasiado tarde el lugar que como mujer ocupa dentro del orden masculino dominante. En su caso, atraparla y castigarla públicamente será la garantía de que lo establecido no solo se debe respetar. Su fusilamiento despierta la compasión incluso de sus propios asesinos, que dudan en disparar. Pero en verdad, como subraya la enunciación, el desborde emocional de presos y soldados es un recurso puramente retórico del género PACO, inspirado en el melodrama clásico: todos quieren que Camila sea castigada, incluidos los enemigos políticos de Rosas (los unitarios), la comunidad irlandesa a la que pertenece su familia, la autoridad católica e incluso su propio padre.

EN LA Otra isla

NÚMERO 5

Noviembre De

2021

¹⁷ Espectadores textuales en el marco del análisis narrativo.

El *totalitarismo* (H. Arendt, 2010) en el siglo XIX es desde luego un anacronismo, pero se justifica a la luz de la interpretación general que propongo de esta película como obra de género PACO.

En una noche de tormenta, cuando la captura ya es inminente, Camila busca a Ladislao para huir del peligro. Lo encuentra en una iglesia, rezando a Dios. Camila comprende que Ladislao no está pidiendo fuerzas para seguir adelante con su deseo ni ayuda para habilitar el milagro de la salvación, sino su perdón. La debilidad de Ladislao y el desprecio de la heroína dan por terminado el melodrama feminista ultra sofisticado de Bemberg para dar continuidad a la más previsible candidata al Oscar.

A mi entender, *Camila* es un desfase en la narrativa feminista moderna²⁰, pero un mojón en la configuración de PACO: como *metáfora* de la muy reciente dictadura militar, allana el camino para la premiación de *La historia oficial* dos años después facultando a la vez la verosimilitud de Ibañez a través de la gran ductilidad de un mismo actor, Héctor Alterio.²¹ Porque es en el lodo de la herencia del colonialismo español (*atrasado*, católico, misógino y autoritario) donde PACO empieza a narrar de modo realista la transformación del país en la barriada global a través de sus víctimas: Camila, La Perichona (Mona Maris), Joaquina O'Gorman (Elena Tasisto), Ladislao, Alicia (Norma Aleandro), Gaby (Analía Castro), Ana (Chunchuna Villafañe), Sara (Chela Ruiz), José (Guillermo Battaglia), Liliana Colotto (Carla Quevedo), Ricardo (Pablo Rago) y Pablo (Guillermo Francella), entre otros. Desde luego, la narrativa no necesita explicar porque ella misma es a su vez un modo de conocimiento, según propone J. Bruner (2004) desde el cognitivismo.

Cuarenta años después de La tregua, Relatos salvajes, la última candidata, cierra el ciclo de nominaciones que propongo en este artículo. La película de Damián Szifrón está integrada por un conjunto de relatos breves que conforman una obra única para PACO. Se trata de cuadros autónomos, a la manera de los episodios unitarios televisivos que describe A. Machado (2003) y de los que seguramente disfrutó su director, uno de los más importantes realizadores de la televisión de la Argentina. También recuerda en su organización intencionada a la estructura del cuento al cuento (o cuento enmarcado) que se configura en la Edad Media europea a partir de los cuentos tradicionales orientales: Patronio instruye al Conde Lucanor, Scheherezade intenta sobrevivir noche a noche a la crueldad del Sultán, diez jóvenes se entretienen mientras sortean a la peste en Florencia y el enunciador de Relatos salvajes enhebra la Argentina imaginaria de PACO a través de historias gore y trash de amor, de locura y de muerte. Dentro de cada relato, ningún personaje se podría preguntar como Santiago, el protagonista de Conversación en La Catedral (M. Vargas Llosa, 1985), en qué momento se jodió la Argentina o interpelar como José en La historia oficial a su hijo por la responsabilidad que a cada uno le cabe en el país en que vive: no solo porque estas preguntas no forman parte de los grandes temas que aborda el género (cuyo protagonista predominante es la víctima) sino porque a su manera no necesita hacerlo. Como señalé anteriormente, el relato verosímil confirma lo que no interroga o cuestiona.

En *Relatos salvajes*, las víctimas no mueren: ajustan cuentas con los victimarios y no van presas por hacerlo ya que se destruyen en su propio odio o se las premia. Víctimas y victimarios a menudo no se diferencian entre sí: tampoco hay un claro interés en hacerlo, ya que *el que las hace las paga* y si estuvo mal, en algún momento se enterará. Esos *hijos de puta* que menciona José en *La historia oficial* no se avergüenzan, no son castigados (ni siquiera por los propios espectadores), entre otras razones porque ya resulta muy complicado distinguirlos, aunque sí comprenderlos, de alguna manera os-

Número 5

Noviembre

Utilizo *desfase* en el mismo sentido en que lo hace Eliseo Verón (1997) respecto de la creación de *Telenoche* (1966 en adelante, Canal 13, ARTEAR) en los sesenta y el desarrollo posterior del noticiero moderno en Buenos Aires.

Nino Belvedere, el eterno enamorado que Alterio compone en *El hijo de la novia*, podría devolver algo de felicidad a Santomé.

cura y temible. En otras palabras, la Argentina de *Relatos salvajes* presenta un conjunto de personajes desbordados, embrutecidos (animalizados en la perspectiva de Szifrón), vengativos, tránsfugas, violentos, víctimas casuales de las venganzas de otros y profundamente infelices. Ya no son tan blancos ni tan urbanos y definitivamente ya no tienen expectativas de futuro. Los distintos relatos unitarios que conforman esta extraña obra del sinsentido no escapan a las expectativas realistas de PACO. Al contrario: las inscribe en su vertiente más escéptica, el absurdo, y al hacerlo replica en clave de entretenimiento mainstream el pensamiento de E. Ionesco frente a la devastación de la Segunda Guerra Mundial: "Estoy delante del mundo como delante de un bloque opaco y tengo la impresión de que no comprendo nada de nada, y que no hay nada que comprender". En la tradición del uruguayo Horacio Quiroga (1998) de Cuentos de amor de locura y de muerte, el horror de lo cotidiano está atravesado por la irreverencia, la desconfianza y sobre todo el hartazgo, una forma muy poco sutil de la retórica, pero muy efectiva para el discurso realista más perentorio. Derrumbarse supone sumergirse trágicamente cada vez más en la intolerancia y en la violencia: en La ciénaga, podría decirse, que Lucrecia Martel alucinó 13 años antes de *Relatos salvajes* aunque desde el realismo reflexivo y poético.

EN LA Otra Isla

4.Conclusión

NÚMERO 5

Noviembre

DE 2021 En la medida en que el realismo involucra la representación de sujetos y situaciones que pretenden ser aceptados como *existentes* o *probables* en la realidad, la *dimensión ética* de este tipo de textos cobra un valor diferente al que tiene en otros tipos de relatos, ya que implica que esos sujetos y esas situaciones sean evaluados en relación con el compromiso y la responsabilidad de quienes los producen y los ponen en circulación. En la barriada global, todos somos algo conocidos, de todos algo se sabe, de todos algo se espera y de todos algo se sospecha.

Las expectativas realistas en el desarrollo actual de la industria del entretenimiento y el tiempo libre se satisfacen no solo porque se confirman sino también porque se consumen. Si, como señala D. Mumby (1997), el objetivo de todo discurso es dominar el campo de la discursividad por medio de la fijación del sentido, las expectativas realistas de las PACO adquieren su sentido en un contexto social, pero a la vez desempeñan un papel central en la construcción de ese mismo contexto. Considero que la exploración en la verosimilitud brinda algunas herramientas importantes para la resolución de estas cuestiones que tal vez solo yo imagino mientras recuerdo algunas escenas tristonas de *La tregua*.

Referencias

Películas argentinas candidatas a los Premios Oscar

BEMBERG, M.L. (1984): Camila

BLAUSTEIN MUÑOZ, S. y Portillo, L. (1985): Las madres de Plaza de Mayo.

CAMPANELLA, J. J. (2011): El hijo de la novia.

CAMPANELLA, J.L. (2009): El secreto de sus ojos.

PUENZO, L. (1985): La historia oficial.

RENAN, S. (1974): La tregua.

SAURA, C. (1998): Tango, no me dejes nunca.

SZIFRÓN, D. (2014): Relatos salvajes.

Producciones (cine, televisión, historieta y literatura)

BALLARD, J.G. (1983): *Rascacielos.* Buenos Aires: Minotauro. Traducción: Manuel Figueroa.

BORGES, J.L. (1995): El aleph. Buenos Aires: Alianza Editorial.

CAETANO, A. y GOLDAR PARODI, N. (2019): Apache: la vida de Carlos Tevez.

ECHEVERRÍA, E. (1974): *La cautiva. El matadero.* Buenos Aires: Editorial Kapelusz. Edición anotada por Íber Verdugo.

FLAUBERT, G. (2014): *Madame Bovary. Costumbres de provincia.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Traducción de Jorge Fondebrider.

IONESCO, E. (1975). Obras completas. Madrid: Aguilar.

QUINO (2010): Todo Mafalda. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

QUIROGA, H. (1980): Cuentos de amor de locura y de muerte. Buenos Aires: Otro

OTRA ISLA Ángulo.

MARTEL, L. (2001): La ciénaga.

VARGAS LLOSA, M. (1985): *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

(2009): El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti. Buenos Aires: Alfaguara.

NOVIEMBRE

Número

5

E Bibliografía

ALTMAN, R. (2000): Los géneros cinematográficos. Paidós: Barcelona. Traducción: Carlos Roche Suárez.

ARENDT, H. (2010): Los orígenes del totalitarismo. Barcelona: Alianza Editorial. Traducción: Guillermo Solana.

ARISTÓTELES (1977): *Poética.* Buenos Aires: Barlovento Editora. Traducción: Eilhard Schlesinger.

BAZIN, A. (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Editorial Rialp.

BRUNER, J. (2003): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida.* México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Javier Roberti.

(2004): Realidad *mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia.* Barcelona: Gedisa. Traducción: Beatriz López.

GARCIA CANCLINI, N. (2008): La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós.

GRAMSCI, A. (1998). *Cartas desde la cárcel.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. Traducción: Gabriela Moner.

HAN, BYUNG-CHUL (2019): La sociedad del cansancio. Buenos Aires: Herder.

Traducción: Arantazazu Saratxaga Arregi Y Alberto Ciria.

HUI, Y. (2020): Fragmentar el futuro. Ensayos sobre la tecnodiversidad. Buenos Aires:

Caja Negra Editora. Traducción: Tadeo Lima.

JACKSON, R. (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editora. Traducción: Cecilia Abasatz.

MACHADO, A. (2003): A televisão levada a sério. San Pablo: Senac.

MATTELART, A. (2006): *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós. Traducción: Gilles Multinger.

MCLUHAN, M. (2005): *Understanding Media*. London: Taylor & Francis Ltd.

METZ, C. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine 1 (1964 – 1968)* y *II (1968 - 1972)*. Barcelona, Paidós. Traducción: Carlos Roche.

MUMBY, D. (1997): "Introducción: narrativa y control social". En MUMBY, D. (compilador): *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Amorrortu Editores. Traducción: Martha Eguía.

NĀGĀRJUNA (2007): *Versos sobre los fundamentos del camino medio*. Barcelona: Kairós. Traducción del sánscrito, introducción y notas: Abraham Vélez de Cea.

QUINTANA, Á. (2002): Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades. Barcelona: El acantilado.

RICOEUR, P. (1995): *Tiempo y narración I, II* y *III.* México: Siglo XXI. Traducción: Agustín Neira Calvo.

RUSSO, EDUARDO (1998). *Diccionario de cine.* Buenos Aires: El Amante Cine y Editorial Paidós.

VERÓN, E. (1997): *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización.* Buenos Aires. Oficina de Publicaciones de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Bio:

EN LA

Número

5

Noviembre

DE 2021 Guillermo Kaufman (UBA) es doctor en Comunicación (UNLP) y profesor titular regular de Narrativas Audiovisuales (DIS, FADU, UBA).

Correo electrónico: guillermobkaufman@gmail.com

EMERGENCIAS DE LA FICCIÓN DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO POR CAROLINA URRUTIA

EN LA Otra Isla

Emergencies of Fiction in Contemporary Latin American Cinema

Resumen:

Número

5

Noviembre

DE DE

2021

En el presente artículo qusiera explorar, desde el amplio concepto del realismo, las posibilidades de adhesión a lo contemporáneo del cine latinoamericano actual, desde una tensión permanente entre diversos aspectos: las fricciones entre lo documental y la ficción; las lógicas de lo global y su relación con lo global; las relaciones que manifiesta el cine frente a su propia temporalidad y se adscribe a ciertas lógicas propias de su tiempo desde las perspectivas de la contingencia. Observamos en el cine actual la representación de una emergencia en abordar aquello que se manifiesta como urgente de nuestro propio tiempo y contexto. Para llevar a cabo esta propuesta, trabajaremos con películas de ficción recientes, particularmente realizada en Argentina, Chile y México que configuran un cine contemporáneo desde la tensión permanente entre algo que persiste y otra cosa que se distancia (en relación a los modos, las estéticas, las narrativas), en una relación recíproca con el mundo que lo sustenta.

Palabras clave: cine latinoamericano, realismo, ficción, contingencia.

Abstract:

In this article I would like to explore the relationship between fiction and realism in contemporary Latin American cinema, approaching the tension between documentary and fiction; the logics of the global and its connection with the local; the relationships that cinema manifests vis-à-vis its own temporality and is ascribed to certain logics of its time from the perspectives of contingency. We observe in current cinema the representation of an emergency in addressing what is manifested as urgent in our own time and context. To carry out this proposal, we will work with recent fiction films, particularly those made in Argentina, Chile and Mexico that configure a contemporary cinema through a permanent tension between something that persists and something that distances itself (in relation to the modes, the aesthetics, the narratives), in a reciprocal relationship with the world that sustains it.

Keywords: Latin American cinema, realism, fiction, contingency.

I.

Frente a los nuevos y novísimos cines latinoamericanos que tuvieron una suerte de boom en la región a finales de los años noventa, pero especialmente durante los primeros años de este milenio, se observa una radicalización de las apuestas estéticas y narrativas en relación al concepto del realismo. Especialmente en el campo de un cine que transita en un circuito internacional de festivales de cine y se inscribe en una idea de "cine global" vemos una tendencia (en expansión) en la que el cine confronta –al menos en relación a la década anterior– estéticamente los contextos sociales y políticos actuales.

En ese contexto, cuando hablemos de realismo en este artículo se hará desde lecturas contemporáneas, que van acotando una perspectiva extensa y compleja, relacionada con diversas disciplinas y temporalidades. Lo situamos, por ejemplo, desde la perspectiva de Aumont como una serie de convenciones que varían de acuerdo a diferentes épocas o de culturas. Lo piensa el autor también desde la apuesta por ciertos materiales expresivos que, desde el cine, admitirían una indicialidad de lo real a partir de ciertos gestos que, en algunas ocasiones, aprueban operaciones propias del documental (135). Lo sitúa muy bien Pablo Corro en la introducción de sus "Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo" cuando apuesta a que serán los cineastas quienes ensayan con el realismo. Se apropian de modalidades relativas a diversas prácticas más o menos realistas a partir de apropiaciones de "esquematismos formales para el tratamiento de la realidad histórica actual e inmediata, de la exposición de la subjetividad, como realidad de la biografía, formas de argumentación, de recursos de simulación de acontecimientos exteriores de estimulación colectiva, de vivencias interiores de la conciencia, de padecimientos de la corporalidad..." (16)

Me interesa referirme a la irrupción de lo contingente como huella de lo contemporáneo y también como residuo de una historia que se extiende con sus injusticias a cuestas. No se trata del realismo socialista cuyo propósito fue expandir una conciencia de las problemáticas sociales del pueblo (aunque algo de eso persiste en este cine); tampoco del proyecto neorrealista en Italia de los años cincuenta que influyera, aun hasta hoy, los nuevos cines de distintas partes del mundo. Estamos ante un realismo apresado en las lógicas de la globalidad, de las redes sociales, del realismo capitalista que propone Mark Fisher y Frederic Jameson, de un capitalismo de las imágenes, también, o de en la idea del neoliberalismo que inunda las dinámicas cotidianas de las personas. Dentro de ese contexto, observo diversos modos del cine latinoamericano de hacer referencias al presente a partir de la tensión entre realismo y ficción. Quisiera proponer dos aproximaciones posibles en esta ponencia, que son distintos y, sin embargo, en términos de la expresividad narrativa, estética, afectiva, mantienen cierta cercanía.

1. En primer lugar (en tanto tema abordado más extensamente en la investigación realizada con Ana Fernández: Bordes de lo real en la ficción) en relación a un cine inspirado en hechos reales. Una tendencia que a mi juicio no era tan evidente o común a inicios de los años dos mil y que, sin embargo, de modo particular en el cine chileno actual, ha sido muy fuerte en los últimos cinco o seis años. Tiene que ver con un compromiso

EN LA Otra isla

NÚMERO 5

Noviembre

con el presente a ser abordado estéticamente desde la ficción, a sus posibilidades interpretativas.

2. El segundo modo se relaciona a otro cine de ficción que ha tenido un largo aliento en todo el milenio (desde el inicio de estos novísimos cines). Se trata de un cine insertado en la cotidianeidad mostrando aquello que aparece como un "negativo" de los estallidos sociales que ha vivenciado el continente latinoamericano en este milenio. Por negativo me refiero a aquello tanto invisible como persistente (aquello presente pero aun no develado por completo) en relación a los modos de vida que perviven a pesar de las revueltas y que se va instalando en los relatos cinematográficos como un archivo vivo del presente, el testimonio vigente de un tiempo convulsionado, tal vez como siempre, aunque ahora por las tecnologías de registro y difusión, estemos más al tanto de sus devenires.

¿Cómo pensar lo contemporáneo de este cine diverso y amplio que se realiza en Latinoamérica donde convive una multiplicidad de perspectivas y formatos? Me atrae la sugerencia expuesta por Luz Horne en sus *Literaturas reales*, que apunta a que el arte y la literatura apuestan a un deseo de ofrecer un testimonio o documento del mundo contemporáneo: en ese contexto, el realismo sería, un modo (entre otros) de aproximarnos a ese mundo. Enmarcada en una gran libertad estética, el cine contemporáneo sitúa su mirada en conflictos actuales, contando la realidad como si fuese una historia de ficción. Ese contar la realidad desde el cine de ficción está cargado de compromiso por un presente extraño y un mundo que, tal como lo conocemos, pareciera tener una fecha de caducidad y al mismo tiempo, amenaza con persistir sin que se atisben grandes cambios en el corto plazo.

Como observa Juan José Saer, la ficción "no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender de antemano como esa realidad está hecha" (11). En ambas modalidades cinematográficas contemporáneas observamos un relato que avanza de la mano con la experiencia cotidiana, relata tanto sus hitos sobresalientes como sus tedios rutinarios, resistiendo a los tiempos muertos que son precisamente aquellos que articulan el presente. Ese tiempo muerto de los personajes es, en estos filmes, compartido con el espectador (recordemos el texto de Raúl Ruiz y su defensa a ciertas películas que poseen una "elevada calidad de aburrimiento", en contraposición de la ficción deportiva provocada por el conflicto central).

Estamos frente a un cine latinoamericano que reescribe e ilustra la historia contemporánea, aquella que se va desenvolviendo en el tiempo presente –inclusive con aquellos filmes que retroceden medio siglo hacia el pasado, o más, para representar eventos concretos de la historia—. Si bien no es determinante delimitar el punto exacto en que la narración de ficción se separa de la realidad, será relevante posicionarnos en esa distancia que permite la emergencia de un imaginario que se encarga de expandir las historias y las subjetividades desde la ficción, de formular una memoria actual a medida en que los hechos que la conforman se van sucediendo. Ángel Quintana sugiere: "si consideramos el cine como un discurso de ficción que posee una importancia

EN LA Otra Isla

Número 5

Noviembre

fundamental como testimonio de su tiempo, podemos comenzar a plantearnos una serie de cuestiones fundamentales sobre el modo en que las diferentes crisis del pensamiento han determinado los discursos de ficción en un determinado periodo" (265). El cine permite establecer un hallazgo, una suerte de realidad coetánea a la nuestra, que nos permite figurar e interpretar el mundo en el que vivimos, acércanos a él desde otras miradas, adoptar una nueva perspectiva, reconfigurar el testimonio y la memoria que dejan sobre el presente. Son películas en las que lo real del presente y la imaginación se van imbricando de modo permanente.

II. Hacia afuera

Sobre la primera tendencia: la idea de un cine inspirado en hechos reales, esto algo que he observado desde hace ya un tiempo: el cine que se aproxima a los casos reales de modo nunca literal sino más bien opaco y ambiguo de modo que lo real (como evento, acontecimiento, noticia) emerge para luego desaparecer en la narración.

En nuestro libro *Bordes de lo real en la ficción* trabajamos con una hipótesis específica: en Chile, el cine como nunca antes, se enfoca en el presente, con el objetivo de figurar y de interpretar ciertos conflictos sociales actuales que han tenido un eco importante tanto en la opinión pública como en la agenda política y noticiosa. Las películas, desde la ficción, asumen el compromiso de reflexionar sobre temas enquistados durante décadas en nuestra sociedad y que serían muy sintomáticas de un malestar que se incuba en las sociedades actuales.

Esto lo observo no solo en Chile. En México, por ejemplo, las relecturas de la guerra contra el narcotráfico inaugurada por el estado mexicano en el año 2006. Desde Heli (Amat Escalante) a Noche de fuego (Tatiana Huezo), pasado por Miss Bala (Gerardo Naranjo, 2011), Ya no estoy aquí (Fernando Frías, 2019), 600 millas (Gabriel Ripstein, 2015), La jaula de oro (Diego Quemada Diez, 2013) entre otros: los cineastas (no como han hecho desde siempre en Latinoamérica los documentalistas) optan por referirse a las turbulencias del presente y a los conflictos que se mantienen por décadas afectando las supervivencias y las convivencias humanas. Son películas que exploran la violencia desde múltiples perspectivas, abordándola narrativamente, afectivamente, estéticamente, pero también conectando con la historia de una nación y un contexto sociopolítico particular, de un país frontera con Estados Unidos, que se ve permanentemente convulsionado por una historia nacional plagada de revoluciones.

Lo observo en Argentina (quizás de modo menos evidente) a relación a ciertas películas realizadas en los últimos años: desde *Implosión* (Javier Van de Couter, 2020), en donde el cineasta dirige (en el presente) a dos de las víctimas de la matanza del colegio en Patagones (2006), dispositivo ficcional interesante, que tensiona, fricciona, juega con ciertos géneros (*road movie* – suspenso – cine de venganza), pero desactivándolos de modo permanente. También podemos pensar en la película *Paulina* (de Santiago Mitre, 2015), o en relación a una reescritura del pasado reciente, son conocidas las películas como *El clan* (Pablo Trapero, 2015) o *El ángel* (Luis Ortega, 2018), ambas de época,

EN LA Otra isla

NÚMERO

Noviembre De

2021

que revisan acontecimientos públicos, mediáticos de un pasado reciente argentino para repensarlo de acuerdo a las lógicas de la actualidad. Jameson, en sus antinomias del realismo, apunta a que "incluso el relato, cuyos acontecimientos ya están acabados antes de que comencemos a contarlos, son experimentados por el oyente o lector, por el espectador, como un tiempo presente; pero es, por supuesto, nuestro presente, el presente del tiempo de lectura y no el de los propios acontecimientos (17). Eso es interesante especialmente para pensar en como el cine siempre se escribe desde un tiempo presente y donde las huellas, las grafías de lo actual aparecen tensando el pasado desde una perspectiva crítica y valórica con la actualidad.

Lo veo sobre todo en Chile, en donde el relato de lo real (como contingente, noticioso, mediático) se tornó una tendencia potente de las películas producidas y estrenadas desde el 2012 en adelante. Los grandes temas-país fueron apareciendo desde diversas perspectivas, reflexionadas, imaginadas, puestas en escena por directores del cine chileno, nunca directamente basándose en un hecho real sino que tomando el acontecimiento como punto de partida para ir luego desde ahí elaborando una mirada posible sobre un hecho, sin dar respuestas, sino más bien organizando un tejido en el cual las fisuras, los puntos sueltos (que tienden a deshilvanar todos los puntos tramados por la prensa, por la opinión pública) quedan en un primer plano latente y dotado de significantes múltiples. Es decir, se da cuenta centrípetamente sobre un evento (no se explicita, en muchos casos, el "basado en hechos reales") y sin embargo estamos frente a una ficción que trabaja a partir de múltiples puntos de contacto. En ese sentido, la prensa y la noticia tendrán un rol fundamental: hay un proceso de investigación en que el cine reescribe, adapta y transforma los hechos en ficciones. Rara de Pepa San Martin, se inspira en un hecho real (el de una jueza a la cual el estado le quita la tuición de sus hijos por tener ser lesbiana argumentando que su orientación sexual ponía a las niñas en estado de vulnerabilidad) para imaginarlo, componerlo desde la subjetividad y la mirada de la infancia y la adolescencia. Ese elemento se establece como punto de inicio para ser desviado rápidamente. El juicio se mantendrá fuera de campo, tiñendo la atmósfera del filme, ensombreciendo el relato.

Como *Rara*, podemos nombrar a más de 25 películas -por ejemplo: *Aquí no ha pasado nada* (Alejandro Fernández, 2016), *Jesús* (Fernando Guzzoni, 2016), *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, 2016), *El tila, fragmentos de un psicópata* (Alejandro Torres, 2015) entre otras-, que siguen este instinto en el cine chileno actual y es interesante comprender esa mirada del cineasta como un correlato del estallido social que se produce en Chile en octubre de 2019, donde muchas de las causas, de las banderas de lucha, fueron representadas anticipando el estado profundo de malestar social chileno en el cine de los dos mil.

Esas causas y banderas de lucha también podemos apreciarlas en esta segunda tendencia que tiene que ver con un desde adentro.

III. Hacia adentro

Por otra parte, y quizás más instalada en las prácticas estéticas de los diversos

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

nuevos cines latinoamericanos de este milenio, son interesante las miradas desde el negativo de las sublevaciones, más bien como una suerte de "espacio testimonial" (como lo llamó Gonzalo Aguilar al Nuevo cine argentino) que permite plasmar las huellas de un presente que se despliega de modo silencioso, persistente, anónimo a ratos.

Me interesa, desde esta segunda aproximación trabajar con tres películas dirigidas por cineastas latinoamericanas, y que tienen a mujeres como protagonistas. Madres, trabajadoras que deben lidiar con una precariedad económica que tensiona o impide su propia maternidad. De hecho, en dos de las películas los hijos permanecen en un fuera de campo y los contactos son breves y a distancia; dolorosos. En estos filmes hay una temporalidad interesante, compartida entre el tiempo del filme y el tiempo del espectador. El espectador observando (emancipado del drama) a una mujer que trabaja y sin embargo, compartiendo su perpetuación, la repetición del trabajo, la imposibilidad de hacer otras cosas. Las películas son: la argentina *Alanis* (Anahí Berneri, 2017). *Lina de lima* (María Paz González, 2019) y *La Camarista* (Lila Avilés, 2018). Estos filmes exploran una subjetividad, ponen en juego una mirada particular sobre el mundo y sobre su propia condición como mujeres pobres en ese mundo globalizado, conectado, desigual.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

DE 2021

Alanis es prostituta en un país donde si bien la prostitución no es penada y por ende, no se puede ejercer de modo legal, por lo que las mujeres que se prostituyen quedan desprotegidas. Ese es el concepto: el filme ocurre en un Buenos Aires céntrico, la protagonista es desalojada del lugar donde vive y trabaja, con su hijo de un año y una amiga y compañera. La metodología que emplea Anahi Berniri, su directora, tiene elementos realistas (planos largos, sonido directo, revelación de un personaje desde su corporalidad (la puesta en cuerpo) que emerge mediante una cámara que insiste en registrarla a la altura de sus pechos y encuadrándola mediante una composición expresiva). Si bien su trabajo cotidiano se filma (la gestión de las citas por mensaje de texto, la seducción telefónica, el acto sexual mismo, que siempre se ve tedioso) aquello que sobresale es la maternidad. Alanis carga en sus brazos a su niño de un año y medio, hijo de la actriz (Sofía Gala) que la interpreta, y en cámara lo amamanta, lo muda, lo acaricia, le habla y evita su aburrimiento -la cámara y la narración se ajustan a esos tiempos de la infancia, del silencio por el dormir del otro, del llanto por el hambre del niño- pero a la vez continúa la narración mientras Alanis contesta el teléfono, coordina sus citas, se mira en el espejo, se arregla el pelo o las tetas para los clientes. Esa maternidad desmarcada de los límites de la película admite la puesta en escena de una infancia que tiene sus tiempos propios (el rodaje se ajusta a esos tiempos: el sueño, el hambre) en un gesto realista, también sensorial, corporal y la idea de exhibir desde ese lugar, me parece muy relevante a este tema.

Lina de Lima, por su parte, trata sobre una empleada en el Santiago de Chile de la segunda década del milenio. Recordemos que el tópico de la empleada doméstica ha sido visitado ampliamente por el cine latinoamericano reciente, se trata, sin duda, de una figura exótica para las culturas europeas y norteamericanas, sin embargo, común a los países de la región en donde priman los trabajos mal remunerados y que, en general, pocos quieren hacer. Algunos títulos son: La nana de (Sebastián Silva, 2009), La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) El Ombligo de Guie'dani (Xavi Sala, 20192) de o Roma de

(Gonzalez Iñarritu, 2020) como filmes que recorren esa figura: que la imaginan desde una cercanía que siempre es distante: hablando más profundamente de aquello que la rodea que de los personajes mismos, como si su ser de definiera por su empleadora (generalmente una mujer dueña de casa), por los niños a los que cuida, por el entorno de lo doméstico, por la tensión entre la pertenencia y la no pertenencia, entre lo propio y lo ajeno, en las distancias urbanas que deben emprender las mujeres que dejan sus hogares para hacerse cargo de la limpieza de otras casa, de los hijos de otras mujeres. No es realmente ese el caso de Lina de Lima.

Acá la perspectiva será otra: entra en el juego el tópico de la migración (es una mujer peruana que trabaja en Chile para enviar dinero a su familia); que dentro de Santiago arrienda una cama en una habitación que debe compartir con otros migrantes y que debe emprender extensos recorridos diarios para llegar a su trabajo al cuidado de una casa amplia y lujosa que aún no está terminada, que se conecta en ciber cafés o desde el teléfono móvil con su hijo en Perú, o navega *tinder* para encontrar parejas, que asiste a fiestas y aprovecha su libertad para explorar el deseo sexual.

Como *Alanis*, Lina está permanentemente conectada: con Perú, con amigos o desconocidos mediante las redes sociales. Los trayectos extensos o las estadías rutinarias a la espera de que los albañiles terminen el trabajo de la casa del empleador los va surfeando por internet: recorre espacios como recorre supermercados chinos, tiendas de ropa, mercancías en general que compra para enviar como regalo en el Perú. En ese transcurrir cotidiano la película establece algunas pausas: números musicales, que Lina protagoniza (como si de bollywood se tratara), bajo una estética altiplánica y Kitsch en el que ella representa diversos roles mediante el canto y la danza: a pesar de la melancolía, hay una vibración cromática permanente, una ligereza y alegría que funciona como puente entre el Santiago que habita y la Lima que añora. Ahí despliega su subjetividad, el imaginario de la diáspora, la irrealidad de los procesos interiores que se figuran de modo material en escenarios, coreografías, materialidades del sujeto migrante contemporáneo en donde la visualidad de la mercancía, luces de neón, objetos de poca vida, pantallas que acercan a los personajes, tienden a revestir e igual los diversos espacios.

Por último, *La camarista*, de Lila Avilés se desarrolla por completo en el espacio de un hotel lujoso de Ciudad de México. En ese espacio interior, la vida completa de Eve (la protagonista) ocurre día a día: ese transcurrir está plagado de repeticiones: hacer camas, limpiar baños, almorzar en el casino subterráneo para los empleados, tener un romance con otro empleado, espiar las vidas de los huéspedes a través de los residuos de su día a día: envases, escritos, ropa desordenada. La vida "privada" (casa, hijo, trayecto urbano, ocio) se invisibilizan tal como ocurre con ciertos pasajeros del hotel que la ven como parte del mobiliario.

Quizás aún más que en las anteriores, la tesis de Fischer en torno al realismo capitalista adquiere una fuerza primordial. Señala el autor que "es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos". En *La camarista* no hay fronteras reales entre trabajo

En la otra isla

> Número 5

Noviembre

y vida personal: los pasajeros en tránsito aparecen y desaparecen y se genera una metáfora de la soledad que es interesante. El cuerpo de la protagonista queda rodeado por ese no espacio, estableciendo relaciones pasajeras, intentando conectar con el hijo que permanece en el fuera de campo y surgir, de modo literal, del mundo de las ruinas: pues aspira a hacer el aseo de las lujosas habitaciones de los pisos superiores, en un tejido social vertical que funciona muy bien con el conflicto social que imprime el filme. Especialmente en el marco de las apuestas temporales y los "tiempos compartidos" de los observadores que percibimos el trabajo incesante de la protagonista.

Son películas en donde la realidad es siempre el punto de inicio, luego hay invenciones, ficciones, fantasías. Pero lo primero es una documentación que admite leer desde la ficción la realidad y comprenderla profundamente, siempre como un índice a seguir aunque luego se desvíe, o se suspenda o se esconda, siempre termina asomando como una emergencia.

Bibliografía

Aumont, Jacques. Los límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine. Santander: Shangrila, 2016.

Corro, Pablo. Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Fischer, Mark. Realismo capitalista. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Horne, Luz. Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

MOVIENDRE Jameson, Fredric. Antinomias del realismo. Madrid: Akal, S. A., 2018.

Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2011.

Saer, Juan José. El concepto de la ficción. Argentina: Seix Barral, 2004.

Urrutia, Carolina y Fernández, Ana. *Bordes de lo real en la ficción.* Santiago: Metales pesados, 2020.

Bio:

NÚMERO

5

Carolina Urrutia Neno (Universidad Católica de Chile) es profesora asociada de la escuela de Creación Audiovisual, de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de estudios de cine la Fuga. cl y autora del libro Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010 (Cuarto propio, 2013) y coautora de Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo (Metales pesados, 2020). Actualmente trabaja en su investigación sobre cine de ficción latinoamericano contemporáneo (Fondecyt).

Correo electrónico: carola.u@lafuga.cl

ESTÉTICA DE UN CONURBANO: SUELO Y SENTIDO EN LAS PELÍCULAS DE JOSÉ CAMPUSANO Por Alejandro Olivera

EN LA Otra isla

Aesthetics of a Conurbano: soil and meaning in José Campusano's films

Resumen

Número 5

Noviembre

DE 2021 Este escrito aborda la filmografía de José Campusano, intérprete, guionista, productor y director argentino, en el marco del audiovisual latinoamericano contemporáneo producido en condiciones comunitarias. Las películas dirigidas por este realizador nos permiten pensar una *estética conurbana*, basada no solo en miradas autorales sino, también, en subjetividades sociales compartidas y situadas en un *suelo* territorial y creativo. Pensar la experiencia *desde* el Conurbano bonaerense supone, además, revisitar desde una perspectiva histórico-crítica algunos itinerarios del cine nacional y, más específicamente, del denominado "Nuevo Cine Argentino", reconociendo su relevancia, pero poniendo en cuestión una serie de sentidos que, en muchas ocasiones, reproducen modos de representación hegemónicos y estereotípicos. Creemos que el Cine Comunitario promueve la construcción de narrativas emergentes y singularizadas, poniendo en escena expresiones de las experiencias subjetivas y colectivas de quienes realizan contenidos en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: cine argentino, cine comunitario, Campusano, Cinebruto, Conurbano bonaerense.

Abstract

This article approaches to the filmography of José Campusano, Argentinian actor, screenwriter, producer and director, as part of contemporary Latin American cinema produced under communitary conditions. Campusano's films allow us to think of a "conurban aesthetic", based not only on authorial views but also on shared social subjectivities situated on a territorial and creative *soil*. To think about the experience from the Conurbano also means revisiting from a historical-critical perspective some itineraries of national cinema and, more specifically, of the so-called "New Argentine Cinema", recognizing its relevance, but questioning a series of

meanings that, on many occasions, reproduce hegemonic and stereotyping representation modes. We believe that Community Cinema promotes the construction of emerging and singularized narratives, staging expressions of the subjective and collective experiences of those who make content in the contemporary context.

Key words: argentine cinema, communitary cinema, Campusano, Cinebruto, Conurbano bonaerense.

Puntos de partida

El cine de José Campusano: propuesta de periodización de su filmografía

Hasta el momento, José Campusano ha dirigido y codirigido veintiseis películas, variando metrajes, modalidades y géneros. En 2006 cofundó la productora *Cinebruto* y desde 2014 articula acciones con el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, CAPBA) —del cual también es cofundador— y otros clústeres a nivel nacional y regional, surgidos a partir de esta primera experiencia. Sus películas se basan en un esquema de trabajo colaborativo que integra sectores de la comunidad en las etapas de preproducción, realización y difusión, recreando una mirada predominantemente realista que nace de la anécdota comunal y se narra en sus documentales y ficciones. En este sentido, Campusano ha afirmado estar convencido de que "la mejor historia para filmar está sucediendo en estos mismos instantes delante de nuestros ojos" (Martinelli, 2012: 2):

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 Yo creo que se trata de tener la mayor cantidad de elementos reales en composición, en equilibrio: la vestimenta, que sea la propia; los hábitos de conducta, que sean los propios; el movimiento del cuerpo, que sea el que es; pelo grasoso, ademanes, mohines: que sean. Esos son signos de vida. Y el cine, por lo general, tiende a usar pelucas, vestuarios, a alterar la luz con una luz artificiosa; el sonido también: "hagamos silencio". Y la vida no es silencio, hay toda una ebullición. Generalmente, el cine... no, ¡no el cine!: los realizadores - algunos realizadores - frenan la vida, para después recrear la vida. Ahora, ¿por qué no dejar que entre la vida? (Maglio, 2014: párr.11).

En un trabajo anterior (Molfetta, 2017), nos ocupamos de diferentes experiencias audiovisuales comunitarias en el Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires y el Conurbano de la Ciudad de Córdoba. Particularmente, mi trabajo supuso la propuesta de una sistematización periódica de la filmografía de Campusano, además de describir la creación y desarrollo de la productora *Cinebruto* y del CAPBA. En aquel momento, habíamos advertido que, pese a su profusa obra y su relativo impacto en el campo audiovisual nacional (incremento de la difusión de sus películas, proliferación de entrevistas periodísticas, participación en festivales, obtención de premios, etc.) pocos investigadores se habían ocupado de su cine; específicamente, mencionamos

los trabajos de Modarelli (2011), Peña (2012) y Prividera (2014) —que fue el primero en dedicarle un apartado en su revisión crítica del Nuevo Cine Argentino (en adelante, NCA)— y Martinelli (2015). Tales textos nos permitieron avanzar algunos pasos en el abordaje de esta filmografía y sugerir su relevancia para el campo de los estudios audiovisuales. Durante los últimos años, se incorporó a la bibliografía sobre el tema una mayor variedad de publicaciones, entre ellas: Martinelli (2012), Blanco (2013), Zito (2013), Marún (2014), Bernini et al. (2015), Olmos (2016), Ferman (2016) y Amador Alcalá (2017), entre otras.

En nuestra propuesta de sistematización, reconociendo en todo momento el dinamismo productivo de Campusano y Cinebruto, definimos tres etapas periódicas de su filmografía: 1) 1991 - 2006, 2) 2006 - 2013, y 3) 2013 - 2017, cada una de ellas establecida según criterios históricos, organizacionales y técnico-estéticos (Olivera, 2017). Actualmente, creemos que es posible proponer una cuarta etapa, que llega hasta nuestro presente y está marcada por la experimentación con nuevas tecnologías (VR, técnica 360°, transmedia, holografía, etc.) de sus últimas películas, además de films que abordan temáticas y estéticas similares a la etapa anterior, por ejemplo, *El azote* (2018) en relación con El sacrificio de Nehuén Puyelli (2017). Este periodo también incluye la expansión territorial del cine de Campusano, tanto en términos estéticos como organizacionales. Por un lado, si bien sigue trabajando sobre el paisaje del Conurbano —por ejemplo, en *La secta del gatillo* (2019) o *Bajo mi piel Morena* (2020)—, se abordan terrenos diferentes, por ejemplo, en los casos anteriormente mencionados, donde sus historias se mudan al sur de nuestro país. Este proceso de extensión territorial tiene su antecedente en 2015, cuando Campusano filmó Placer y martirio en Puerto Madero, dejando por primera vez el escenario del Conurbano para contar la vida de una mujer de clase alta de la Ciudad Capital. Por otro lado, en términos organizacionales, esta última etapa incluye la expansión nacional y regional de los clústeres, comenzando por la Provincia de Buenos Aires, con las nuevas sedes de Marcos Paz, Mar del Plata, Partido de la Costa, San Clemente y Santa Teresita, y continuando a nivel federal en Bariloche, Córdoba, Corrientes, Mendoza, Neuquén y Rosario. A nivel regional, los clústeres comienzan a funcionar en Aguascalientes, La Paz, Montevideo, Santiago de Chile, Sucre, Valparaíso y Zacatecas. A partir de este notable desarrollo, Campusano articuló producciones propias y ajenas en los países involucrados, además de filmar proyectos coproducidos en Brasil y Estados Unidos. De alguna manera, y considerando su proactivismo, se puede decir que el director apunta a sostener el lema fundacional de Cinebruto: "se filma o se filma", a modo de posicionamiento político y con la tensión existente entre, por un lado, un modo de organizar la producción a través de conductas asociativistas y, por el otro, la centralización de la producción y del producto en la figura del director, "que puede ser considerado un autor que establece vínculos con instituciones y mecanismos del circuito oficial, industrial y/o comercial" (Olivera, 2017:140).

El trabajo de sistematización continúa resultándonos útil a los fines de ordenar este nutrido corpus, clarificar su inserción en la historia del cine nacional e inscribirlo en la corriente del audiovisual comunitario regional.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Cine Comunitario y singularización

Gumucio Dagron (2012) fue uno de los responsables de revisar algunos de los antecedentes de este tipo de cine. En primer lugar, estos se remontan al cine antropológico y etnográfico europeo, que contribuyó a conocer comunidades dispersas en diversos territorios. Según este autor, no solo relevaron la pluralidad de las culturas autóctonas, "sino que lo hicieron de manera que las comunidades aparecían investidas de la dignidad, la autoridad moral y el respeto que se merecían y que antes se les había escamoteado" (2012: 19). A nivel regional, Gumucio menciona, por un lado, las experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano de los años '60 y '70, —que, a su vez, recuperaba aspectos del cine europeo moderno de posguerra, por ejemplo, del neorrealismo— y, por el otro, del video alternativo de los '80 del siglo pasado. Por último, a nivel nacional, destaca la Escuela Documental de Santa Fe y los films pioneros de Fernando Birri, que verían su expansión en proyectos como los de Getino y Solanas (*Cine Liberación*) y Raymundo Gleyzer (*Cine de la Base*), entre otros.

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021

Habiendo hecho este recorrido, una de las conclusiones de Gumucio es que las fronteras del cine comunitario "ni están claramente definidas, ni pueden estarlo" (2012: 32), aunque sí se anima a sugerir algunos lineamientos para su reflexión. Así, sostiene que Cine Comunitario es "aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad" (2012: 22). En este sentido, la participación se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones "sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión" (2012: 30). Como hemos adelantado, el cine de Campusano responde a varios de estos principios en su concepción del audiovisual: "Nuestro cine tiene el desafío de estar basado en anécdotas reales; después, incluir a la comunidad en materia de personificaciones; luego, incluir a la comunidad en materia de producción. Nuestro cine incluye a la comunidad en este sentido" (Bernini et. al., 2015: 164). Fantasmas de la ruta (2013), en la cual participaron 350 personas, le ha servido muchas veces como ejemplo de producción colectiva y colaborativa: "nadie se bloqueó en ese sentido, porque estaban presentes, cara a cara. Todo el mundo quería dar un paso más. De repente, el nivel de aporte es totalmente libre. Nadie se cohíbe, porque lo estamos haciendo entre todos" (Bernini et. al., 2015: 164).

Por su parte, Barnes et. al., analizan el periodo de recuperación democrática a nivel regional, que provee el escenario ideal para la emergencia de un cine de estas características. Mencionan la importancia, a nivel nacional, de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009, que tuvo el propósito de incrementar la participación de diferentes sectores en la creación de contenidos audiovisuales, "tomando como eje sus problemáticas sociales e involucrando, en ocasiones, sus propias historias de vida" (2014: 372). Campusano es uno de los realizadores que transitan estos años a partir de una mirada crítica y sugestiva:

¿Por qué estas temáticas y no otras? Históricamente la historia de los pueblos la han contado pequeñas elites que fueron cobijadas en las grandes capitales. Películas argentinas dedicadas a determinadas temáticas en el interior del país las han contado directores porteños que apenas conocían esos temas. Básicamente se trasladaron, trataron de empaparse, pero mucho no los motivaba porque era el problema de otros. Si queremos un testimonio de procesos culturales, sociales, no puede quedar como registro sólo la mirada de las capitales, que es una mirada parcial. Hace falta un cine regional. ¿Por qué no cuenta sus historias el propio pueblo?" (Halfon, 2014: párr.11)

En esta misión, el advenimiento de los medios digitales ha sido frecuentemente

ponderado por Campusano (Martinelli, 2012; Halfon, 2014; Maglio, 2014), ya que permitió

el acceso a dispositivos y plataformas que hasta ese momento estaban restringidos a una "casta" de productores y realizadores. Este (otro) "nuevo cine", que tiene por objetivo la autovisibilización y el fortalecimiento de los modos propios de expresión, comienza a emerger desde sectores sociales organizados (asociaciones civiles, sindicatos, clubes barriales, etc.) y emprendimientos profesionales o institucionales que también pueden promover el desarrollo de procesos comunitarios (Gumucio Dagron, 2012). En este sentido, este audiovisual no solo representa una resistencia contra un proceso general de serialización de la subjetividad, "sino la tentativa de producir, como explican Guattari y Rolnik, "modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva" (2015: 61). Para estos autores, ellos suponen la automodelación, la creación de referencias teóricas y prácticas y la disputa por la independencia frente a un poder global en diferentes niveles (económico, técnico, cognitivo, etc.): "A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos" (2015: 61). En este punto, recuperamos la palabra de Rodolfo Kusch (1976), quien introduce la noción de suelo, un habitar desde un estar siendo en un aquí y ahora. Se trata de un mundo que deviene en circunstancia y reduce lo que es a lo que está. Esta sensación provoca para Kusch "la necesidad de un estar con, o sea como un requerimiento de comunidad [...] A su vez, este requerimiento implica por supuesto una forma de domicilio en el mundo" (2007: 535). En este sentido, creemos que el cine de Campusano es un ejemplo, entre muchos otros, de cómo el audiovisual comunitario se encuentra cruzando mundos a partir de la reapropiación de dispositivos de enunciación que posibilitan condiciones de expresividad singularizadas: "En esa presencia viva, como dice el cineasta, se inscribe

Heterodoxia, primitivismo, autenticidad, crudeza, aire fresco, fueron palabras que los críticos atinaron a decir cuando empezaron a circular

trata de una obra que no se parece mucho a casi nada:

el mundo histórico del que han surgido los relatos mismos, elaborados en la propia experiencia del grupo, de la comunidad a la que pertenecen los actores, el cineasta y los técnicos" (Bernini et. al., 2015: 147). Este carácter llevó a que Halfon conceda que se

Número 5

Noviembre

sus primeras películas. Imágenes brutales del sur bonaerense profundo que nadie podía decir muy bien de dónde habían salido, ni de dónde provenía su soberbio magnetismo (2014: párr.4):

Por todo lo antedicho, estamos de acuerdo con Ferman cuando plantea que este tipo de producciones "representa escenarios, prácticas culturales, vivencias y sensibilidades antes ausentes en las pantallas del continente" (2016: 16).

Cumplido este recorrido, veremos que el Conurbano bonaerense es el lugar por antonomasia "donde se producen material e imaginariamente estos relatos", tal como apunta Martinelli (2015: 6), alternando zonas suburbanas y rurales y espacios públicos y privados por donde transitan sus personajes y acontecen sus historias.

Estética de *un* Conurbano

El Conurbano bonaerense

EN LA Otra Isla

Número

5 5

Noviembre

DE 2021 Geografía, noción y fenómeno, el Conurbano bonaerense no existe en términos oficiales, desde que en el año 2003 el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) eliminó su uso para la redacción de documentos gubernamentales²² y lo reemplazó por el de "Partidos del Gran Buenos Aires", en alusión a los veinticuatro distritos que lo componen.²³ Sin embargo, este sigue despertando el interés de artistas, cronistas, funcionarios e investigadores, atraídos, tanto por su magnetismo "imaginario", como por sus realidades concretas.

El Conurbano concentra una cuarta parte de la población del país y el sesenta y cinco por ciento de la población de la Provincia de Buenos Aires en menos del uno por ciento de su territorio (Suaya y Arena, 2018). Tradicionalmente, se organiza en "cordones" concéntricos a la Ciudad de Buenos Aires (primero, segundo y tercero), que establecen continuidades geográficas que no necesariamente implican características totalmente homogéneas. Más bien, las realidades de estos municipios admiten una diversidad basada, a su vez, en aspectos culturales y vivenciales comunes. Pero, más allá de su relevancia, "se sabe muy poco sobre las diferentes oportunidades y desafíos que tienen cada uno de los 24 municipios que lo componen" (Suaya y Arena, 2018, p.4). Además, actualmente no existen suficientes estructuras transversales que contribuyan a la gestión de sus problemáticas comunes (desempleo, bajo nivel de ingresos, crisis habitacional, deficiencia de la infraestructura básica, inseguridad, deterioro del espacio público, entre tantas otras).

El INDEC establece dos clasificaciones. La primera es Región Gran Buenos Aires (o solamente Gran Buenos Aires) que contempla a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y a los 24 partidos que la rodean. La segunda es Aglomerado del Gran Buenos Aires que está conformado también por la CABA, pero a diferencia de la Región Gran Buenos Aires, abarca a 30 partidos donde se extiende el "envolvente de población" (es decir, la continuidad de las viviendas urbanas), incluyendo municipios como General Rodríguez o Escobar (Suaya y Arena, 2018).

Éstos son: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Esteban Echeverría, Ezeiza, Florencio Varela, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Merlo, Moreno, Morón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, Tigre, Tres de Febrero y Vicente López (IN-DEC, 2003).

Su historia se remonta a la constitución de Buenos Aires como ciudad portuaria hacia fines del siglo XIX, sus corrientes migratorias y la instalación del ferrocarril como medio de transporte dominante. Una segunda etapa de su desarrollo puede pensarse a partir de la década del '40 del siglo XX, caracterizada por el crecimiento industrial, las migraciones internas y la expansión territorial suburbana, que da paso a la creación de numerosos barrios obreros y populares (Soldano, 2014). Por último, a partir de los '70 y entrados los '90, el impacto de la última dictadura y la decadencia de la industrialización con la entrada del neoliberalismo como sistema político-económico dominante, contribuyen a la *periferización* del Gran Buenos Aires (Suaya y Arena, 2018). Otro de los fenómenos de esta etapa será el establecimiento de numerosos clubes de campo y barrios cerrados, que influyeron en el crecimiento fragmentado y desigual del territorio, además de generar dinámicas convivenciales segregadas y conflictivas entre las clases medias/altas y los sectores populares. En las últimas décadas, emergen nuevos desafíos para el Conurbano en materia de transparencia política, desarrollo productivo e integración social, y, seguramente, pronto podremos analizar algunos resultados de este primer cuarto de siglo.

EN LA Otra isla

> Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 Callegaro et. al. entienden que, más allá de la circunscripción territorial y socioeconómica, "el término 'conurbano' concita una serie de representaciones dispares en el imaginario social que incluso pondrían en duda su definición formal" (2017: 106). En este sentido, este posee particularidades que dialogan - sin coincidir de forma permanente - con la idiosincrasia porteña y provinciana para conformarse, según estos autores, a partir de representaciones vinculadas a "memorias emotivas, construcciones estéticas e identidades políticas y culturales, entre otros elementos" (2017: 106). Así, sus procesos históricos, descritos aquí de forma sintética, generaron cierto sentido de *pertenencia*, basado en formas de vida diversas en sus distintos puntos cardinales (Soldano, 2014: 12). Por su parte, Cross et. al. agregan que en la reflexión sobre sus conflictos se perciben "casi físicamente, sus recios límites, sus filosos bordes, las dificultades de aprehenderlo, comprenderlo y relatarlo" (2014: 32). Creemos que, en esta tarea, el cine es uno de los medios privilegiados, particularmente este que se ocupa de su gente y sus experiencias.

Estética de un Conurbano

Al hablar de una "estética del Conurbano" no pretendemos asignar una etiqueta a este realizador —que bien ha sabido evitarlas—, por lo tanto: ni haremos referencia a un supuesto "cine del Conurbano" ni afirmamos que Campusano es "un director del Conurbano", pues desde hace tiempo que viene habitando y trabajando también sobre otros territorios. Más bien, nos interesa reflexionar sobre un modo de expresión vinculado a la experiencia de *un* espacio habitado y mostrado a través del prisma cinematográfico. Por lo tanto, hablamos aquí del Conurbano *de* Campusano, de su ubicación —su *estar*—y su condición —su *así*—, para analizar su interrelación con las subjetividades que lo construyen. Recuperemos dos testimonios de Campusano para ayudarnos a ilustrar esta

aproximación:

Lo que estamos haciendo en la Provincia de Buenos Aires es tratar de organizar su potencial. Buenos Aires es una provincia que tiene un capital humano y de recursos inimaginable. Es el tercer cordón más poblado de América latina. Hasta hace muy poco tiempo el cine del conurbano no tenía presencia, no tenía identidad y hoy tiene una identidad enormemente fuerte, única. Lo que hacemos nosotros es ponerla en primerísimo plano, con todo el orgullo, porque creemos fundamentalmente en el lugar que habitamos, en la complejidad que ese lugar reviste y en la relación de la Provincia de Buenos Aires con todos los colegas hermanos del resto de las provincias (Maglio: 2014: párr.5).

Una de las grandes revelaciones que me llevaron a hacer este tipo de cine es que la gente que realmente habita los ámbitos es como que había sido exiliada del ámbito de las pantallas, sean de televisión, cine, hasta te diría, muchas veces, del cine independiente [...] Hemos elegido estar del lado

de diferentes núcleos: pueden ser motociclistas, travestis del conurbano,

pueblos originarios, músicos, asistentes sociales, hay muchos núcleos, pero generalmente no son visibilizados a través del cine, entonces nuestra

premisa es esa, es que la gente que de verdad habita ciertos ámbitos y

que conoce las lógicas de esos entornos se exprese por sí misma (DAC,

EN LA OTRA ISLA

> NÚMERO 5

DE

2021

Noviembre

2019: 3:09).

Hablamos, por lo tanto, de una estética de la composición de los lugares que expresan una experiencia vinculada a su territorio en términos micropolíticos, este "puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa»" (Guattari y Rolnik, 2005: 372). La búsqueda de Campusano intenta encontrar formas expresivas que se correspondan con este modo de existir en el estar siendo. Hablamos de una experiencia política y estética basada en su circunstancialidad, que forma parte de una dialéctica (inter)subjetiva que funda su condición de ser. En este sentido, sostenemos que estas identidades construidas desde/ en el cine comunitario son seres estados que organizan y transitan una experiencia, transformando sus circunstancias, fenómeno que, a su vez, aparece en un primer plano de estas películas. Dicho de otro modo, el Conurbano es un topos de apropiación y subjetivación que el audiovisual reterritorializa a través de un proceso ético/estético. Por ello, veremos que en Campusano los temas estructurales (el trabajo, las "tribus" urbanas, las familias, la violencia, el sexo, etc.) se recortan sobre un fondo suburbano y, en ocasiones, marginal construido a través de la frontalidad de la imagen. Sus personajes se encuentran siempre en un dilema ético, sin por ello presentar una exposición dicotómica y categórica entre el bien y el mal: "Son historias de acción más que de contemplación, donde los sujetos están en constante movimiento y donde muestran su complejidad y la de su mundo (Olivera, 2017: 143). En algunas de estas premisas reside y se sostiene el alcance de filmografías como la de Campusano.

Suelo y sentido en el cine de Campusano

Observaciones sobre algunas de sus películas

Retomando la filmografía de Campusano, analizamos en primer lugar su cortometraje *Ferrocentauros* (1991), un testimonio cultural de motociclistas de diferentes puntos del Conurbano. Se trata de un mundo vinculado a su propia biografía, donde registra la comunidad a la cual pertenece utilizando cámara en mano y sonido ambiente, además de los travellings que utilizan las mismas motos como dispositivo fílmico, procedimiento que repite en películas posteriores como *Bosques* (2005) y *Vikingo* (2009). Desde nuestro punto de vista, este film de Campusano viene a "evidenciar la necesidad de adoptar un lenguaje que (re)presente diversas colectividades marginadas, estigmatizadas o directamente ignoradas" (Olivera, 2017: 135) que habitan el *suelo* Conurbano en un contexto de desintegración del tejido social. Para Halfon, desde su emergencia como "cineasta independiente", Campusano dejó claro que no venía ni a continuar la línea lacónica del NCA ni, muchos menos, a integrarse al mainstream cinematográfico:

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Lo suyo era un territorio nuevo que iba a ser defendido con uñas y dientes. Y no es metafórico: Campusano viene desde hace más de diez años mapeando como un antropólogo suburbano la zona sur del Gran Buenos Aires. Quilmes, Berazategui, Ezpeleta, Ezeiza, Monte Grande, Esteban Echeverría, Florencio Varela aparecen en sus películas como nunca antes habían sido filmados. Es el rostro que esos parajes saben darle a un local: sus basurales posnucleares que pueden funcionar como puntos de reunión del peliagudo hampa juvenil, sus campitos secos donde se cazan jabalíes, sus habitantes arcaicos y sus cultos paranormales, sus familias golpeadas pero vigorosas, sus casas realizadas con una norma estética que no tiene nada que ver con el kitsch ni con el pop ni con lo telúrico. Son espacios y personas mirados por alguien que nació allí mismo, en Quilmes, hace 50 años y decidió dedicarse al cine para contarlo (2014: párr.1).

Esta mirada *propia* se refuerza en una especie de secuela que el director filma quince años después, en un nuevo contexto social y ante la inminente formalización de *Cinebruto*. Se trata de *Legión, tribus urbanas motorizadas* (2006), un largometraje documental en el que vuelve a abordar el ambiente motociclista a partir del testimonio de tres agrupaciones que habitan el territorio Conurbano. Se muestran sus vehículos, se exponen sus normas de convivencia y se reflexiona sobre sus expectativas de vida. Aparecen también dos de sus temas claves: la(s) familia(s) —"lo más importante", dice uno de los entrevistados— y la violencia: "Hay menos violencia que en un boliche",

En la otra isla Número 5 Noviembre de 2021

afirma el Vikingo, personaje que tendrá su propia saga en años posteriores. Resultan interesantes al respecto, las observaciones realizadas por de Olmos, quien afirma que el espacio de la periferia no sólo no es periférico —es más bien "urbano", tal como indica el subtítulo del film—, "sino que, además, no está marcado por la carencia: básicamente, porque la cámara no se detiene en lo que falta, sino en lo que hay" (2016: 202). De este modo, Campusano trabaja sobre la periferia, pero dotándola de una identidad contraria a un terreno urbano predecible que, desde su mirada, se acercaría más al de las capitales: "son muy parecidas, son muy muertas, no tienen identidad. La identidad, en todos los lugares del mundo, está siempre en las periferias" (Maglio, 2014: párr.11). Estas y otras premisas le han servido a de Olmos para marcar un corte con el NCA, tomando como base la construcción del delincuente en películas como Pizza, birra, faso (Caetano y Stagnaro, 1997), El bonaerense (Trapero, 2002) y Un oso rojo (Caetano, 2002), entre otras. Desde su perspectiva, esta construcción se cruza con una configuración de clase donde "las historias narradas acababan por ser menos las de unos delincuentes que las de los sectores populares empujados o inclinados a delinguir" (2016: 200). Por lo tanto, estos mismos sectores terminan siendo configurados a partir de estereotipos de sujetos que habitan una periferia marcada por la carencia, tal como se puede observar en la mostración muchas veces estetizante de espacios y objetos (calles sin pavimento, resoluciones casi siempre violentas o souvenirs "kitsch" indicados por el uso algo abusivo de primerísimos primeros planos). En palabras de Callegaro et. al. estos territorios, lejos de ser invisibilizados, resultan hipervisibilizados "a partir del empleo de la sinécdoque, donde el todo se toma por la parte" (2017: 96). Hemos adelantado también la posición de Prividera (2015) con respecto al NCA, al cual califica de apolítico y lejano a la dimensión histórica. Este autor critica cierto minimalismo de la puesta en escena y el nomadismo de los personajes que deambulan sin rumbo por los paisajes deteriorados del Conurbano o de la Ciudad. Desde su perspectiva, esto deriva de un problema principal, su "inconsciencia de clase" y "la elusión constante de la política" (Prividera citado en Dillon, 2018: 126). Aunque el cine de Campusano comparte, desde ya, similitudes con el NCA (Olivera, 2017), incluso en la representación del espacio urbano, su cine —como el de Raúl Perrone o el de César González—representa, según Bernini et. al., "una búsqueda estética como una indagación política que ya no puede hallarse en el cine de aquellos cineastas que comenzaron a filmar a fines de la última década del siglo pasado" (2015: 147). Al respecto, Martinelli señala:

Sus propuestas encuentran lugares poco explorados por los discursos dominantes y lo hacen desde un espacio genuino que comparte con lo narrado un acercamiento que no objetualiza a los sujetos implicados como: "pobres", "putos" o "violentos". Ante todo, lo que se retrata de los sujetos son sus humanidades. Construye y presenta seres humanos en devenires marginales, sin prejuicios y sin reproducciones de lógicas dominantes (2012: 7).

Por otra parte, en un breve texto sobre Fantasmas de la ruta (2013), Marún

retoma algunos films de Trapero y señala que en ellos la construcción de la precariedad tiende a su conclusividad, afirmando que para este tipo de cineastas la pobreza puede encajar dentro de un estereotipo: "Daría la sensación que estetiza y da forma narrativa a los constructos sociales que le vienen dados, sin cuestionarlos" (2014: 13). En contraposición a un director que filma sus "fantasmas", Marún sostiene que Campusano los "carnaliza", les devuelve un cuerpo, los incorpora a eso que llamamos realidad: "si tuviese que definir la diferencia entre ambos en una sola frase, diría que mientras Trapero filma su marginalidad imaginada, Campusano filma desde la marginalidad" (2014: 13). Dicho de otro modo, muchas de las películas que abordan la "subjetividad conurbana" no le propondrían al enunciatario "la adquisición de un saber nuevo acerca de un *otro* sino la confirmación de un saber del cual aquél ya dispone, un saber que, de hecho, comparte con el enunciador: los sectores populares delinquen, bailan cumbia, tienen mal gusto" (2014: 201). Al respecto, es notorio como Campusano recupera elementos culturales alternativos a ese "saber establecido", como, por ejemplo, la música hard rock y heavy metal como expresiones también válidas de la vida en el Conurbano.

En la otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Según Callegaro et. al., esta mirada peyorativa sobre lo conurbano se exacerba desde los años '90, cuando la Ciudad se "globaliza" acorde a los mandatos del neoliberalismo financiero. De manera que este se asocia con la idea de "tierra arrasada: un lugar de fábricas cerradas, desocupación, exclusión, policía corrupta, deterioro de lo público, delincuencia y clientelismo político" (2017: 99), produciéndose un quiebre entre las clases medias urbanas y su percepción de ese territorio otro como ilegal, marginal y violento. El cine, como otros fragmentos del discurso social, señalan estos autores, "pone en escena un modo de pensar lo real" (2017: 19), por ello, no sin cierta dificultad, sugieren que la representación del Conurbano "está intensamente vinculada al problema del realismo". En este sentido, recuperamos las reflexiones de Di Paola, quien señala que el realismo se sustenta en una puesta en escena: "lo que equivale a decir que no hay realismo sin una estética que lo defina, y donde se halla presente una puesta en escena hay siempre una producción de lo real que se condice con una interpretación de la realidad" (2010: 17). Sin ánimos de extendernos en este concepto —sobre el cual existe una vasta bibliografía—, quisiéramos mencionar algunos aspectos relativos a la filmografía que nos ocupa. Diremos que en Campusano la realidad social es un punto de partida para indagar las situaciones que se le plantean a sus personajes y un motivo para la exposición de los problemas que los aquejan (injusticia social, violencia institucional, conflictos familiares, etc.). En este sentido, y siguiendo a estos autores, podemos hablar del realismo de la representación o de lo representado: "En el primer caso, el conurbano se utiliza para generar un efecto de verosimilitud, mientras que, en el segundo, está vinculado con la voluntad de registrar una realidad" (Callegaro et. Al., 2017: 92). De este modo, podemos afirmar que, en Campusano, el Conurbano es tanto escenario como protagonista en la construcción semántica de sus películas. Sobre esta estética, en numerosas ocasiones le han consultado por su gramática actoral, específicamente por la condición profesional de las personas que trabajan en sus películas, recuperamos dos fragmentos que revelan algunos principios en este sentido:

Lo que es importante es que no estén en el marco del mainstream, porque de por si ese espacio es bastante segregativo. Y si de alguna forma contempla la inclusión de gente del conurbano o con acento de algún país limítrofe es para descalificarlo, te das cuenta que es una cuestión ideológica. O tiene un rol de delincuente o empleada doméstica, que no descalifico en absoluto, pero no podés tener una participación directa en la evolución de la trama por tu origen. Entonces, yo creo que hay un desprecio, una descalificación de la cual nosotros no somos para nada parte (UniTV, 2019: 14:40).

Busco básicamente que hablen en el tono que les sea más natural con el conocimiento de vida que ellos tienen, y como resolverían determinadas instancias. Entonces, de esa forma acortamos un paso, no hay representación. Representación es que vos te ponés en la piel de algo, si vos recurrís a tu verdad estás presentando, no estás representando. Y yo lo que quiero es acortar ese paso, quiero presentar cosas, que sea un testimonio antropológico, un testimonio histórico, de un determinado momento y de una determinada comunidad (*Cinebruto*, 2009: 7:07).

EN LA Otra isla

NÚMERO 5

Noviembre

DE 2021 Este tono interpretativo, susceptible de rastrearse en películas como *Verano del ángel* (2004) o *Vil romance* (2008) recorre toda su filmografía hasta sus películas más recientes, como *Hombres de piel dura* (2019) o *Bajo mi piel Morena* (2020), donde se perciben variantes en su trabajo formal, pero fundamentalmente el abordaje de problemáticas de la agenda contemporánea, como puede ser la de género, en este caso con miradas sobre subjetividades específicas, homosexuales en un contexto conservador rural y mujeres trans del Conurbano intentando hacer valer sus derechos en una sociedad en buena parte hostil. Estos y otros ejemplos, tal como mencionábamos para el caso de *Placer y Martirio* (2015), nos permiten comprender que, al no trabajar estrictamente desde una noción subyacente de *representación*, la construcción de lo *real* emerge de formas diversas, tal como son esas mismas realidades que se abordan. En este sentido, pensamos con Di Paola:

La realidad no es una, sino que es múltiple y, al tiempo, como sugirió Jacques Rancière, "el cine es una multiplicidad", por ello no es posible pensar en una representación de la realidad, asumiendo, en ello, que aquélla es única, sino que en tanto es una multiplicidad de cualidades diversas, la misma debe ser expresada, lo que quiere decir, dar cuenta de sus metamorfosis, flujos, devenires, en definitiva, de su infinita y permanente producción. Expresar la realidad en cine, es producir sus estéticas y sus narrativas al mismo tiempo que esa realidad se está produciendo (2010: 18).

Creemos que en el cine de Campusano asistimos a creaciones singularizantes de estos territorios y subjetividades, donde el conurbano se impone como un *topos* semántico dominante, pero donde el registro de realidad atraviesa sus etapas productivas de forma

diversa. En este punto, Campusano deviene en un autor que trasvasa sus mismos ámbitos de pertenencia para expresarse narrativa y estéticamente sobre realidades múltiples y diferenciadas.

Expresión de la experiencia

Volvemos aquí sobre las reflexiones de Di Paola, quien cuestiona el concepto de *representación estética* y propone, en cambio, el de *expresión estética*, pues aquella "niega la multiplicidad obturándola en la lógica de una identidad con la realidad y la razón universal" (2010: 3). Sobre esta otra mirada, por el contrario, señala que afirma los "efectos de superficie" que ella misma expresa y *es*:

Así, la expresión está en el expresar, pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez (2010: 5).

Las tesis de Di Paola se emparentan con las de Guattari y Rolnik, quienes indican que la noción de *ideología* no nos permite comprender la función productiva de la subjetividad, pues permanece en la esfera de la representación, cuando la producción esencial del capital no es sólo la de la representación, "sino la de una modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc." (2005: 41). De este modo, la micropolítica no se sitúa en el nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad en nexo a los *modos de expresión* que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por una serie de niveles semióticos heterogéneos para influir en los *procesos de singularización*, "que son las raíces productoras de la subjetividad en su pluralidad" (2005: 42). En línea con ello, Di Paola señala que la experiencia es concebida como un acontecimiento expresivo múltiple que en el cine se repite como diferente, cada película inaugura la producción inexorable de *una* realidad o, en sus palabras: "una expresión de la experiencia que produce efectos sobre lo real" (2010: 19):

En este nuevo cine es menester hablar de una estética de la expresión, pues la expresión es la capacidad del arte de intervenir sobre la propia producción del sentido. Esto es, no proponer un modelo previo de representación de lo real, sino producir la realidad con lo que ella misma expresa. (2010:5).

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

En este sentido, Martinelli establece una vinculación entre los guiones de Campusano y algunos modelos del cine clásico como el western, el melodrama y el policial. Sin embargo, explica que más que la reproducción del género cinematográfico clásico, "la superficie visual evidencia elementos de conflictos de orden social en un proceso que expone la experiencia de los cuerpos desde zonas intensas y novedosas" (2015: 5). Así, sus personajes exponen el orden invertido que Espósito (2003) encuentra en el origen del concepto de *communis*: «quien comparte una carga (un cargo, un encargo)» (2003:29). Sus personajes no pueden ser pensados sin su *estar con*, buscan al otro, a su comunidad; en el camino reflexionan y accionan, es un cine *corporal* que "implica un proceso estético colectivo para ubicarse más allá, como acto político radical" (Martinelli, 2012: 7). Este enfoque supone una materialidad de los procesos creativos, susceptible de observarse en los procedimientos constructivos de Cinebruto:

EN LA Otra isla

> Número 5

Nosotros siempre hacemos dos preguntas a las personas que participan: "¿Qué harías en tal situación?" y "¿Qué dirías?". Pregúntale esto a tres personas y ya tenés una escena. Fango la filmamos enteramente de esa forma, nunca tuvo guión. La premisa era escribir, en todo caso, después de filmar, pero no antes. Entonces, nunca dejó de expandirse la idea hasta el último día de rodaje. Es una forma bastante interesante de filmar porque es la vida. El devenir no se conoce y si cuando filmás tampoco sabés el devenir, tenés un ritmo de la existencia, un pulso, si se quiere (Maglio, 2014: párr. 12).

Noviembre De

2021

Este "mecanismo" incluso fue utilizado en la construcción del final de esta película, resultado del diálogo entre distintos participantes que devino en la pelea entre los personajes "el Brujo" y Nadia. Al respecto, Blanco señala que existe "un estilo de ambigüedad en la narrativa, ya que muchas veces no hay clausura diegética, siendo estos finales inciertos los que simbolizan lo incierto del porvenir de los personajes" (2016: 72). El desenlace de *Fango*, así como de otros films, se orientan en este sentido. La "estética del Conurbano" de Campusano se revela como fenómeno concreto, plural y diverso que deviene en experiencia enunciativa de personajes, veredas, bares y caminos, cuadros cinematográficos "repletos de objetos que llenan la pantalla de un modo similar al de la estética costumbrista, pero sin ser parte de ella" (Martinelli 2015: 6). Por su parte, Di Paola apunta que no hay realismo "sin una estética que lo defina; y donde se halla presente una puesta en escena hay siempre una producción de lo real que se condice con una interpretación de la realidad" (2010: 17), creemos que en esta línea es posible pensar esta "estética conurbana":

En síntesis, lo que aparece son cruces, relaciones de circulación entre las imágenes y las experiencias. Las imágenes, como decía Deleuze, se producen en el intersticio, dando cuenta de una expresividad y una multiplicidad de lo real. En sí, no hay realismo porque está ficcionalizado y estetizado el propio espacio social y los individuos que integran los

lazos materiales de interacción. La circulación es la ficción que irrumpe en lo real y lo crea, haciendo de la experiencia un modo estético de intervención sobre las subjetividades diseminadas y diferenciadas en sí mismas. A partir de ello, todo es devenir (Di Paola, 2010: 24).

En el cine comunitario, se puede decir que los diálogos son de algún modo "anteriores" a la acción misma, en el sentido de que se expresa un aspecto social del lenguaje, basado en el *habitar del mundo*: "El habla se da en un clima existencial. Es lo que se llamó el co-encontrarse, el co-comprenderse y la articulación de sentido que se da siempre antes del decir mismo" (Kusch 1976: 108). Pero esos co-encuentros de realidades *así* se ven amenazados en aquellos contextos en el cuales se otorga "una preponderancia de los flujos sobre los lugares" (Rofé y Carlevarino, 2014: 54), relativizando, además, aquel ritmo polifónico del espacio urbano que ya hemos mencionado. Sobre este co-encuentros, Zito afirma que en las películas de Campusano se "trata de buscar y encontrar el equilibrio entre el instinto y la razón. Entre hacer lo que sentimos y lo que debemos hacer. Porque al encontrar la armonía interna, cada humano podrá estar bien consigo mismo, y consecuentemente, con el resto" (2013:2).

Tal como señala Montes (2012: 1), "ha pasado ya bastante tiempo desde que el Nuevo Cine Argentino produjo una renovación dentro del horizonte artístico vernáculo", por su parte, Molfetta afirma que "el cine de los conurbanos surge en un contexto diferenciado y con características propias respecto a otros espacios de producción nacional, más dependientes del estado o del sector privado del cine y la televisión" (2017: 21). En este sentido, esta mirada frontal sobre *un* Conurbano presenta una vitalidad artística que es novedosa y expresa una experiencia política y estética singular.

Conclusiones

"Pensar la comunidad: nada parece más a la orden del día, nada más requerido, reclamado [...] Y, sin embargo, nada menos a la vista. Nada tan remoto, desplazado, postergado para un tiempo por venir, para un horizonte lejano e indescifrable". Las palabras que Esposito (2003: 21) expresara hace ya algunos años en su ensayo sobre el origen y el destino de nuestra *Communitas*, aunque no deja de arrojarnos algún grado de realidad, también recibe como respuesta una multiplicidad de expresiones y experiencias políticas y creativas que, trabajando desde esa *necesidad*, contribuyen a aproximar esa lejanía. Creemos que Latinoamérica, en su diversidad de territorios y existencias, se integra en ese *por venir*, que hoy se materializa en imágenes presentes producidas por comunidades particulares; en palabras de Guattari y Rolnik:

El trazo común entre los diferentes procesos de singularización es un devenir diferencial que rechaza la subjetivación capitalística. Eso se siente por un determinado calor en las relaciones, por determinada manera de desear, por una afirmación positiva de la creatividad, por una voluntad

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

de amar, por una voluntad simplemente de vivir o sobrevivir, por la multiplicidad de esas voluntades. Es preciso abrir espacios para que eso acontezca. El deseo sólo puede ser vivido en vectores de singularización (2005: 63).

Del cine comunitario, a partir del desarrollo propuesto, se puede arriesgar que se trata de un cine "nuevo", y que, así como el propio cine latinoamericano de autor ha enfrentado históricamente problemas para llegar a las pantallas de la región (Gumucio Dagron, 2012), también lo hará este audiovisual que resulta de procesos efectivos de participación colectiva. En este marco, tal como hemos observado para el caso de Campusano, y reconociendo que esto aplica a otros realizadores en condiciones cercanas, la era digital inaugura un nuevo paradigma de producción y difusión de contenidos, así como abre también disputas de poder por la soberanía de la sociedad civil organizada, que resiste/acciona frente al sector corporativo concentrado que domina actualmente el mundo de las telecomunicaciones y, en ocasiones, frente a iniciativas de los propios estados. Emerge, de esta manera, un "cine-acontecimiento" (Ferman, 2016), en contraposición al cine-evento propuesto por la industria hegemónica del audiovisual. El cine de Campusano forma parte de esta tendencia, con una notable expansión territorial, estética y transmediática, y (re)presentando el Conurbano, lugar de origen y topos significante, a partir de la expresión de imágenes crudas que establecen códigos de verosimilitud propios. Tal como apunta Bernini et. al., en sus películas pareciera haber "una combinación única, que tendría que ver con un esquema narrativo reconocible, genérico, clásico, y la singularidad total de los personajes, que tiene que ver con el aspecto documental o con el aspecto de la vida" (2015: 167). En este sentido, hemos recuperado las reflexiones de Di Paola, que colaboran a estudiar una filmografía realista con estas características: "La imagen que otorga la condición de la expresividad y posibilita, por ende, destruir la función y fundamentación representativa, es, precisamente, esa que se constituye en el "entre", que no es ni una ni la otra, sino que es la expresión entre las dos" (20210: 10). Ese expresarse lo encontramos vinculado al estar siendo del cine comunitario, en la emergencia de grupos interesados en contarse de las maneras que mejor les quepan, desde sus circunstancias y desde sus realidades. Cuando hablamos de la estética de un Conurbano nos referimos a ello, una estética, quizás, más espacial que temporal, donde el ser deviene desde el suelo, donde, como indica Di Paola (2010), la imagen no ofrece ninguna definición exacta, sino que es, por el contrario, una expresión plural y en conflicto. Esta situación se inscribe, como señala Martinelli (2015), en pleno paradigma de desconfianza sobre las imágenes, donde este tipo de proyectos bebe de sus fuentes originarias, mostrando el espacio tal como es. Así, Campusano deviene en cronista que mapea y registra una estética Conurbana, participando desde su expresión creativa, además, sobre territorios y situaciones alternativas.

Los cineastas que trabajan desde estos espacios son, en palabras de Guattari y Rolnick (2005), "profesionales de lo social", cuya capacidad fundamental es articular "agenciamientos de enunciación que asuman su responsabilidad en el plano micropolítico" (2015: 44), garantizándose este en una dialéctica procesual que debe ser encontrada

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

en las invenciones y en la praxis de la comunidad. Sin embargo, como hemos sugerido, no omitimos el funcionamiento enunciativo producido por las miradas autorales que puedan emerger como voces que influyen en la transmisión de estos procesos, así como la reproducción de modelos que puedan reproducir esquemas que se intentan criticar y deconstruir. Filmografías como la de Campusano se inscriben en este marco sin dejar de generar genuinas experiencias comunitarias, donde se producen saberes y apropiaciones de dispositivos y prácticas por parte del colectivo social, que interviene en roles claves de estas producciones. Así, el audiovisual latinoamericano producido en condiciones comunitarias propone la construcción de narrativas emergentes y singulares que actualizan política y estéticamente universos —aquí, *un* Conurbano— orientados a públicos deseosos de propuestas alternativas que surjan de realidades diversas.

Bibliografía

Amador Alcalá, Abel (2017). "El cine comunitario: un medio de expresión y creación de memoria colectiva en Aguascalientes. Estudio de tres casos (Cinebruto, KPR y Mais A.C.)". Tesis de Maestría. Universidad de Aguascalientes. Disponible en: http://bdigital.dgse.uaa.mx:8080/xmlui/bitstream/handle/11317/1364/419271. pdf?sequence=1&isAllowed=y

Barnes, Carolina, Leandro González y Aída Quintar (2014). "Cine y video comunitario: un aporte hacia una mayor democratización de la participación social". Revista Question de Periodismo y Comunicación (UNLP), vol. 1, n.º 42, abril-junio, Disponible en: https://pdfs.semanticscholar.org/87d7/00850d8e81a5a4d16fe6a42312080b166516.pdf

Bernini, Emilio et al. (2015), "Qué puede un lumpen. Gracia, justicia y heterogeneidad. Conversación con José Campusano, César González y Raúl Perrone". *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, n°13, pp. 147-170 Disponible en: http://kilometro111cine.com.ar/numero/numero-13/

Blanco, Bruno (2013). "El cine de José Celestino Campusano". *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Ensayos sobre la Imagen - Edición XIII.* Universidad de Palermo, nº56, año X, octubre, pp. 71-73. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=473

Callegaro, Adriana, Andrés Di Leo Razuk y Esteban Mizrahi (2017). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012*. Buenos Aires: CLACSO.

Cross, Cecilia, Johanna Maldovan Bonelli y Nicolás Dzembrowski, (2014). "Política, políticas y políticos en el conurbano bonaerense". *Dossier Conurbano* (FCS - UBA). Disponible en: http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf Dillon, Alfredo (2018). "Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo". *Revista Digital Cuadernos.Info*, n°43, pp. 121-133. Disponible en: http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/cdi.43.1400/pdf 93

Di Paola, Esteban (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°1. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8

Número

5

Noviembre

DE DE

Espósito, Roberto (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad.* Buenos Aires: Amorrortu.

Ferman, Claudia (2016). "El cine del Otro - El otro del Cine". *Alter/nativas*, n°6. Disponible en: https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/fermanart.html Guattari, Félix y Suely Rolnik (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires:

Tinta Limón. Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe.* Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2003). "¿Qué es el Gran Buenos Aires?" Disponible en: http://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/4/folleto%20gba.pdf Jay, Martin (2009). Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal. Buenos Aires: Paidós.

Kusch, Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro. Kusch, Rodolfo (2007). Obras Completas. Tomo II. Rosario: Fundación Ross.

Maglio, Carla (2014). "José Celestino Campusano. El cine es un tejido vivo, como una piel".

La Fuga, n° 16. Disponible en: http://www.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679

de Cinematografía.

5

Martinelli, Lucas (2012). "El Cine Humano, producir colectivo. Entrevista a José Campusano". *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°6. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/295

Martinelli, Lucas (2015). "Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano". *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°11. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/747

Marún, Eduardo (2014). "Los fantasmas existen". Revista Hambre, marzo. Disponible en: https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/02/3.pdf

Modarelli, Alejandro (2011). "Los machos ponientes de Vil romance y Plan B". *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, n° 9, pp. 185-196. Disponible en: http://kilometro111cine.com.ar/numero/no-9-hacia-un-cine-sin-estado/

Molfetta, Andrea (org.) (2017). *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos.* Buenos Aires: Teseo.

Montes, Nahuel (2012). "Lo público, lo privado y el Nuevo Cine Argentino". *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, nº 71, octubre. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35007/Documento_completo.pdf?sequence=1

Olivera, Alejandro (2017) "La productora *Cinebruto*, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires". Molfetta, A. (org.) *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos.* Buenos Aires: Teseo.

Olmos, Candelaria de (2016). "El cine de la verdad: Un análisis de Legión. Tribus urbanas motorizadas de J. C. Campusano". *Toma Uno*, n°4, pp.199-208. Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/10755

Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino.* Buenos Aires: Fundación OSDE.

Prividera, Nicolás (2014). *El País del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino.* Villa Allende: Los Ríos Editorial.

Rofé, Julia y Elisa Carlevarino (2014). "Vivo en el conurbano. Una historia que expresa miles de historias". Dossier Conurbano (FCS - UBA). Disponible en: http://www.sociales. uba.ar/wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf

Soldano, Daniela (2014). "El conurbano bonaerense como expansión, desigualdad y promesa". Dossier Conurbano (FCS - UBA). Disponible en: http://www.sociales.uba.ar/ wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf

Suaya, Agustina y Emiliano Arena (2018). "Índice de Progreso Social en el Conurbano Bonaerense". Disponible en: https://www.cippec.org/publicacion/indice-de-progreso- social-del-conurbano-bonaerense/

Zito, Leonardo (2013). "El cambio es Hoy". Revista Hambre, diciembre. Disponible en: https://hambrecine.com/2013/12/23/el-cambio-es-hoy-fango-de-jose-celestinocampusano/

Fuentes

Canal de la Ciudad (2019). "BAFICI 2018: Entrevista al Director de "Brooklyn Experience" José Campusano en Disfrutemos BA". Disponible en: https://www.youtube.com/ watch?v=GCu-kH8F4qE

EN LA OTRA ISLA

Cinebruto (2009). "Entrevista a José Campusano - Primera Parte". Disponible en: https:// www.youtube.com/watch?v=UeeYGLAgcg

Número

DAC (2019). "Entrevista a José Celestino Campusano". Disponible en: https://www. voutube.com/watch?v=S x8pDuOEq0

Halfon, Mercedes (2014). "Luchando por el metal". Página 12, 21 de diciembre. Disponible Noviembre https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10257-2014-12-21. en:

<u>html</u> 2021

5

DE

UniTV (2019). "#Tramas: cine y conurbano". Disponible en: https://www.uni-tv.com.ar/ ondemand/tramas/cine-conurbano

Filmografía

La caza de la nutria (José Campusano, 1986).

Ferrocentauros (José Campusano y Sergio Cinalli, 1991)

Culto suburbano de práctica individual (José Campusano, 2000).

Verano del ángel (José Campusano, 2004).

Bosques (José Campusano y Gianfranco Quattrini, 2005).

Legión, tribus urbanas motorizadas (José Campusano, 2006).

Vil romance (José Campusano, 2008).

Vikingo (José Campusano, 2009).

Paraíso de sangre (José Campusano, Ángel Barrera y Sebastián Mónaco, 2011).

Fango (José Campusano, 2012).

Fantasmas de la ruta (José Campusano, 2013).

El Perro Molina (José Campusano, 2014). Placer y martirio (José Campusano, 2015). El arrullo de la araña (José Campusano, 2016). El sacrificio de Nehuén Puyelli (José Campusano, 2016). Cícero impune (José Campusano, 2017). Bolivia Profunda (José Campusano, 2018). Brooklyn experience (José Campusano, 2018). El azote (José Campusano, 2018). En los ojos de Verónica (José Campusano, 2018). El silencio a gritos (José Campusano, 2018). Hombres de piel dura (José Campusano, 2019). La secta del gatillo (José Campusano, 2019). Bajo mi piel Morena (José Campusano, 2020). En la frontera (José Campusano, 2020). Poder mayor y poder menor (José Campusano, 2020).

EN LA

OTRA ISLA

Bio

NÚMERO 5

Noviembre

DE 2021 Alejandro Olivera (UBA) es Licenciado y Profesor en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras). Diploma en Gestión Cultural (UBA - FFyL - Centro

Cultural Universitario "Paco Urondo"). Docente de los seminarios de "Gestión, producción y programación cultural" y "Gestión cultural comunitaria" (UBA - FFyL - CCUPU), y profesor invitado del seminario de "Estética Decolonial" (UBA - FFyL). Participó como asistente de producción en el Festival de Relatos Cortos (2011), jurado en el XV Festival Internacional de Cine Derechos Humanos (2013), productor de Tensión en la Red: Arte + Activismo (2016-2020), jurado del V Festival de Cine Independiente de Claypole (2020), entre otros. Co-autor de Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos (Teseo, 2017), Plano Detalle. Miradas del Cine Argentino (Art Kiné, 2020) y Ciudadanías digitales. Convivencia, participación y creatividad (En prensa, 2021). Actualmente es maestrando en Educación, Lenguajes y Medios (Universidad Nacional de San Martín) y dirige Revista Molecular. Arte, cultura y política.

Correo electrónico: amolivera85@gmail.com

REALISMOS Y NADA MÁS QUE LAS HORAS (RIEN QUE LES HEURES, ALBERTO CAVALCANTI, 1926) EN LA HISTORIA DEL CINE POR ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE

EN LA Otra isla Realisms and Nothing But Time (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926) in the history of cinema

Resumen

NÚMERO 5

Noviembre

DE 2021 Este artículo se basa en una contextualización de los diversos enfoques de los realismos en el cine. Los conceptos y categorías que surgieron en el camino de la defensa del realismo crítico, como el neorrealismo italiano, son referencias para situar en la historia del cine la estética de la película *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926), del director brasileño Alberto Cavalcanti (1987-1982), que realizó producciones en Francia, Inglaterra, Alemania y Brasil. Los abordajes a esta obra en el debate cinematográfico son también referencias para analizar las imágenes de la película en sus contextos históricos y conceptuales. Anclado a la poética surrealista, Cavalcanti retrató las condiciones de vida en la urbanidad bajo el sesgo social. Así, elaboró formas de representación de la realidad capaces de establecer una crítica de los contrastes sociales, presentando la París de los subordinados, generalmente ocultos en el cine. Este análisis de la referida obra se realizará en diálogo con los conceptos desarrollados por teóricos que reflexionan sobre la estética y la política de las imágenes en el cine.

Palabras clave: realismos; cine; Neorrealismo italiano, Cavalcanti

Abstract

This article is based on a contextualization of the various approaches to realism in cinema. The concepts and categories that emerged in the way of the defense of critical realism, such as Italian neorealism, are references to place in the history of cinema the aesthetics of the film *Nothing But Time* (*Rien que les heures*, 1926), by the Brazilian director Alberto Cavalcanti (1987-1982), whose career involved productions made in France, England, Germany and Brazil. The approaches of this work in the cinematographic debate are also references to analyze the images of the film in their historical and conceptual contexts. Anchored to surrealist poetics, Cavalcanti portrayed living conditions in urbanity under social and innoeed bias with staging and

experimental modes of filming in documentaries. Thus, he elaborated forms of representation of reality capable of establishing a critique of social contrasts, presenting the Paris of subordinates, generally hidden in cinema. This analysis of this work will be carried out in dialogue with the concepts developed by theorists who thought about the aesthetics and politics of images in cinema.

Keywords: realisms; film; Italian neorealism, Cavalcanti

Introducción

Inicialmente, es necesario señalar la crítica del realismo desde el punto de vista político de Fredric Jameson (1995) y desde el punto de vista estético de Gilles Deleuze (1990). Jameson propone una vinculación del realismo a una temporalidad específica del cine, considerando así que los períodos "realismo, modernismo" y posmodernismo" ocurren en un espacio de tiempo diferente y más corto en el cine en comparación con otras artes. Estos tiempos, identificados por él en el cine, son percibidos como referenciales, paradigmáticos, que deben ser pensados no sólo como recursos estéticos, sino por el hecho de que surgen de una coyuntura ideológica de producción. Al lado de esta teorización aquí se exponen parte de los conceptos de Deleuze sobre los períodos del cine a partir de los significados de las imágenes. En la concepción del filósofo, los planos de las películas del neorrealismo italiano se presentaban en una estructura de "imagentiempo", definiendo un cine de "vidente" y ya no de "acción". Compuso así la ordenación óptica y sonora que se distinguiría de la "imagen acción" del realismo antiguo, afiliado al naturalismo. En esta propuesta de imágenes que ordenan el movimiento, la situación que se presenta no se prolongaría más directamente en la acción. Esta inversión del movimiento, desde la perspectiva del tiempo, implica una nueva norma para constituir los planos y el montaje en las películas.

En este artículo, el libro *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia* (*O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparencia*), de Ismail Xavier (2005), es fundamental para contextualizar los diversos enfoques del realismo, pues expone las trayectorias de los realismos, como el realismo afiliado al naturalismo y el realismo crítico, las diferencias entre el realismo de André Bazin (1991) y de Siegfried Kracauer (1997), además de pensar la relación entre realismo y montaje. Xavier rescata el pensamiento de los principales teóricos del cine para describir los conceptos formadores del realismo en el cine. Su análisis incluye la importancia del montaje, desde la característica de hacerlo invisible en la representación naturalista, aspecto definitorio del estilo industrial del cine hollywoodense, hasta la defensa de su minimización en el realismo crítico.

El naturalismo y el realismo son analizados en la obra, sin establecer un vínculo estricto con el estilo literario, que es la mayor referencia para los estudios que buscaban conceptualizar la estética cinematográfica. Aunque se utilizan algunos de los conceptos ya inscriptos en la estética literaria, la búsqueda de un criterio para pensar el naturalismo y el realismo en el cine se hizo con el esfuerzo de rescatar en las teorías cómo se producían estos conceptos en las películas. Por lo tanto, Xavier hace escasas

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre De

referencias a la literatura naturalista, con la excepción de algunas menciones a Emile Zola, porque su objetivo es encontrar elementos naturalistas visuales específicos del cine en el análisis de las películas.

En este contexto, la producción de ilusión en el cine naturalista permite al espectador sentirse en contacto directo con el mundo representado, sin percibir los dispositivos de lenguajes utilizados, definiendo así el método de representación fabricado. Para lograr esta ilusión, el montaje es invisible en el cine naturalista. Esta neutralidad buscada por este sistema de representación fue percibida por la crítica junto a su vinculación con las perspectivas ideológicas. Este tipo de producción definió una política de valorización de ciertos cineastas y películas esenciales para las tendencias mercadológicas.

En líneas generales, la crítica a este sistema de representación naturalista hecha por cineastas sintonizados con la producción convencional fue impulsada por André Bazin junto a los jóvenes críticos de la *Cahiers du cinéma*. Por otro lado, comenzó la llamada política de los autores, responsable de los descubrimientos de estilos personales en las películas estadounidenses. Esta resistencia al sistema de producción tomó aún más cuerpo en el realismo revelador, en la crítica del montaje explicitada por el neorrealismo y por Bazin, con su defensa de los planos secuencias y la profundidad de campo. Es importante aclarar que fue debido a la influencia del "cine de autor" que la creación de estéticas en el cine brasileño en la década de 1960 causó una ruptura con la producción industrial.

La política de los autores fue el componente del Cinema Novo para reflexionar sobre la actitud de los cineastas y los propósitos de las películas frente al gran proyecto industrial de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), ideada para realizar producciones influenciadas por el cine europeo y hollywoodense. Aquí se expone la definición de lo que es el cine de autor, a partir de la visión de la militancia política a través del arte, por parte de Glauber Rocha, cineasta exponente del movimiento cinematográfico nacional y del Nuevo Cine Latinoamericano. Para entender estas cuestiones, que están implicadas en la trayectoria del naturalismo al realismo, presentamos las explicaciones de Xavier y recurrimos directamente a los conceptos de realismo elaborados por Kracauer y Bazin, en sus respectivos libros Teoria del cine: la redención de la realidad física (Theory of film: redemption of physical reality) y ¿Que es el cine? (Qu'est-ce que le cinéma?). Las elaboraciones de estos autores en la trayectoria de la defensa del realismo crítico, tal como el neorrealismo italiano, son las principales referencias para situar la película Nada más que las horas (Rien que les heures), realizada en 1926 por el director brasileño Alberto de Almeida Cavalcanti (1987-1982), entre los ciclos y movimientos de la historia del cine. Los abordajes a esta producción en el debate cinematográfico, incluidos los estudios de Kracauer sobre la obra de Cavalcanti, son referencias claves para el reconocimiento de la función política de las imágenes de la película en sus contextos históricos y conceptuales.

El cineasta del mundo y su crítica a las realidades urbanas

EN LA Otra Isla

Número 5

Noviembre De

Alberto Cavalcanti, de origen pernambucano, a los 15 años abandonó la ciudad donde vivía, Rio de Janeiro, con destino a Europa. Allí fue reconocido como un gran maestro de la imagen en los medios artísticos europeos y realizó parcerías con importantes artistas, como el cineasta Jean Renoir y el dramaturgo Bertold Brecht, además de vivir y trabajar con Eisenstein, Luis Buñuel, Jean-Paul Sartre, Claudia Cardinale, Sir Michael Redgrave, Jorge Amado, Gilberto Freyre, entre otros.

Integrado en la vanguardia francesa y en el documental social británico, Cavalcanti es uno de los mayores directores del cine mundial. A partir de 1925, hizo películas en Francia y se mudó a Inglaterra en 1934, donde trabajó en la empresa *General Post Office* (GPO) con el documentalista John Grierson. Además de dirigir, ocupó el cargo de productor en GPO y, en la década de 1940, realizó películas en *Ealing Studios*, como *Champagne Charlie* (1944) y *Me hicieron un fugitivo* (*They made me a fugitive*, 1947).

A fines de la década de 1940, por invitación de Assis Chateaubriand, el cineasta regresó a Brasil para ser director de la mencionada productora cinematográfica Vera Cruz, en São Bernardo do Campo, y también fue responsable de contratar a varios técnicos europeos que vinieron a trabajar en la compañía. En 1951 dejó los estudios de São Bernardo y se dedicó a la elaboración de un anteproyecto para el *Instituto Nacional de Cinema*, a petición del entonces presidente Getúlio Vargas. En la *Maristela Cinematográfica* (en São Paulo), el cineasta dirige *Simão*, o caolho (1952).

A finales de 1952, Alberto Cavalcanti, aliado con un grupo que compró la productora Maristela (que cambia su nombre y pasa a ser Kino Filmes), se convirtió en director general. En esta nueva productora, él realizó las obras *El canto del Mar (O Canto do mar*, 1953) y *Mujer de verdad (Mulher de verdade*, 1954), dos películas que tuvieron una recepción crítica negativa. Cavalcanti dejó Brasil nuevamente a fines de la década de 1950 y regresó a París, donde produjo producciones de cine y televisión. La última producción dirigida por él fue *La visita de la vieja dama (La visite de la vieille dame*, 1971) emitida en televisión. Él murió en París el 23 de agosto de 1982. En total, la filmografía de Cavalcanti, catalogada por Pellizzari y Valentinetti (1995), comprende 118 películas, de las cuales dirigió al menos 60, y también desempeñó papeles como guionista, escenógrafo y montador.

Desafortunadamente, Cavalcanti enfrentó prejuicios derivados de su homosexualidad y también por moverse entre contextos de producción cinematográfica comercial, y no solo de artes. Estas condiciones lo hicieron sentir exiliado en su propio país, francés en Inglaterra e inglés en Francia. En cada uno de estos países, pasó por la adversidad, pero también tuvo reconocimientos. El lado más comercial de Cavalcanti fue criticado por artistas franceses cuando pasó a dirigir películas en Inglaterra. En Brasil, la influencia del cineasta en la propuesta de un cine militante y en las producciones realizadas en el *Cinema Novo* es ambigua. Como ejemplos, Glauber Rocha (2003) en su libro *Revisión crítica del cine brasileño* (*Revisão crítica do cinema brasileiro*) menciona la importancia de Cavalcanti en la producción de las estéticas en el cine brasileño en la década de 1960, pero hace una severa crítica a la mencionada película *El Canto del Mar* por su estetización del *sertão*. Glauber básicamente comenta que esta producción es el resultado de una mirada europea que busca dejar todo exótico para que los turistas

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

queden encantados. Además de la crítica a las películas que dirigió, su dinámica de trabajo como productor en Vera Cruz involucraba la comercialización de películas con una compañía estadounidense y fue repudiada por el cineasta militante Nelson Pereira dos Santos. En respuesta a las negativas, Cavalcanti comenta más tarde que las películas del *Cinema Novo* se parecían a las suyas. Aquí también se puede incluir la influencia del surrealismo de Cavalcanti en la propuesta del manifiesto *Eztetyka del sueño* (*Eztetyka do sonho*)²⁴ de Glauber Rocha.

Anclado a la poética surrealista, Alberto Cavalcanti retrató las realidades urbanas bajo el sesgo social e innova con modos de filmación en documentales en las décadas de 1920 y 1930. Así, amplió los límites de los modos de representación de la realidad y estableció una crítica a los contrastes sociales, presentando en *Nada más que las horas* una París ocupada por los subordinados habitualmente ocultos en el cine. Su lectura crítica de la metrópoli contradice la idea de ciudad de luces para retratar la rutina de los trabajadores y los hombres sencillos, pobres y desempleados.

Nada más que las horas es definido por Cavalcanti como una especie de documental novelesco (Cavalcanti, 1957: 70). La película recibió una excelente acogida en el ambiente artístico, siendo muy comentada por la crítica. Sigrified Kracauer, por ejemplo, relacionó Alberto Cavalcanti con las experiencias de vanguardia, por la condición del director explorar el montaje rítmico y la representación de procesos casi inconscientes en la película para que el espectador relacione la crítica de la película con la realidad social. Para el teórico, la experimentación del artista no impide que la película alcance una perspectiva más realista (Kracauer, 1960: 192). Sin embargo, el trabajo muy avanzado e innovador para la época reconocido por la recepción crítica, fue mal visto por los censores. La película fue censurada, principalmente porque presentaba la vida parisina con los miserables, los pobres y la prostitución, situaciones que Cavalcanti observó como un documento social sobre la falta de trabajo y sobre la vida en lugares miserables. Incluso cortaron extractos de la película y Cavalcanti se defendió incluyendo tarjetas que mencionaban los cortes por la censura. La actitud de Cavalcanti resonó y los censores liberaron *Nada más que las horas* sin cortes (Caldiere, 2005).

Las transiciones de los modos de representación del naturalismo al realismo crítico se pueden relacionar en esta película. A continuación, presentamos la transición del naturalismo al realismo crítico y al llamado neorrealismo italiano para luego relacionar la propuesta de *Nada más que las horas* con una renovación estética alineada con los conceptos de realismo crítico desarrollados por los teóricos del cine.

Del naturalismo al realismo

En la representación naturalista, desarrollada por la producción industrial del En el manifiesto *Eztetyka del sueño* Glauber Rocha (1971) menciona que "uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica". Glauber tiende a encontrar en el esquema narrativo de Alberto Cavalcanti la articulación de la filosofía sobre la cuestión del tiempo a los procesos sociales para proponer la estética del sueño.

Número 5

Noviembre

cine de Hollywood, el montaje invisible tiene un objetivo ilusionista. Cineastas y teóricos soviéticos destacaron el papel del montaje en el cine estadounidense para la constitución de un modelo narrativo basado en el modelo literario naturalista.

En el cine naturalista hay cuatro elementos que lo han consolidado como un producto exitoso. En primer lugar, el decoupage clásico pretendía ocultar el trabajo de montaje o asociación de imágenes que soporta la propia representación. En segundo lugar, la interpretación de los actores dentro de los principios naturalistas pedía una identificación del espectador con las situaciones creadas y los propios personajes. En tercer lugar, los estudios monumentales permitieron una elaboración más efectiva de los aspectos estéticos para que los escenarios parecieran verdaderos y atractivos al mismo tiempo. Y, por último, las elecciones de narrativas tomadas de géneros literarios ya consagrados, como el melodrama y las historias de aventuras, requerían un compromiso emocional y lúdico del espectador. Vale la pena decir que, para involucrar al público, el control de la producción se hizo cada vez más pesado.

Ismail Xavier explica muy bien la relación entre estética naturalista y montaje a través de un análisis de las reflexiones y películas de Lev Kulechov, el primer teórico en investigar la práctica del montaje invisible de las películas naturalistas de Hollywood para comprender la efectividad de este recurso. En 1917, Kulechov comenzó una investigación empírica que tenía como objetivo evaluar las diferentes actitudes del público hacia las películas estadounidenses y europeas. Como quería entender la razón del éxito de las películas estadounidenses, evaluó el potencial del montaje, principalmente el efecto de realidad producido por la asociación de imágenes. El famoso efecto Kulechov muestra cómo una sola imagen de un actor acoplada a otros planos diferentes produce diferentes lecturas con respecto a la fisonomía del actor. Según Xavier, aunque percibió el aspecto fuertemente ideológico de las películas clásicas, Kulechov terminó optando por las normas estéticas de este cine, y puede ser considerado como un defensor de la representación naturalista. Kulechov termina cuestionándose en 1935 y abandona la búsqueda de las razones del éxito del lenguaje cinematográfico de Hollywood para defender una especie de teoría realista de la imagen. Ismail Xavier reitera que el viejo "realismo" afiliado al patrón naturalista estadounidense se refería a los medios de presentación y que el nuevo realismo concierne al mundo social representado (o significado) por las imágenes, el problema básico es expresar una cosmovisión correcta, capaz de capturar la esencia de los fenómenos y no solo la apariencia.

A partir de estos conceptos expuestos sobre la transición del naturalismo al realismo comenzamos a analizar el mundo social representado en la película *Nada más que las horas* como una propuesta de renovación estética que Cavalcanti inaugura para presentar la realidad de los trabajadores y desposeídos en contraste con la burguesía parisina en una perspectiva filosófica. En esta película, Cavalcanti parece anticipar lo que críticos del realismo crítico como André Bazin definieron para nombrar un cine que se distanciaría de la vieja forma de estructurar las imágenes. Gilles Deleuze, en su libro *A imagem tempo*, retoma la explicación de Bazin del nuevo realismo desde el punto de vista estético, además de su contenido social. Así ocurre el reconocimiento de una nueva forma de realidad, "que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

em blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes" (Deleuze, 2007: 9). " Él también aclara que lo real ya no estaba representado ni reproducido, sino dirigido.

"Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado, por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem que Bazin propunha chamar de 'imagem fato'. Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava, mostrando que o neo-realismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações." (Deleuze, 2007: 9).

La forma elíptica expuesta por Bazin se puede percibir en la estructura narrativa de *Nada más que las horas*. La manera en que se organizan los planos refuerza la intención metafórica de la narrativa que tematiza la relación entre el espacio y el tiempo de la vida en la invención de la modernidad. El discurso crítico de la película parece estar alineado con el realismo con inspiración marxista que percibe la modernidad como un mito, ya que fue estructurada a partir de valores burgueses que engendran distanciamiento social. Tal suposición se identifica en la condición de la Francia colonizadora y, por su vez, a la construcción de la idea de modernidad. Así, la narrativa define una París que puede ser vista más allá de su aspecto central a través de las realidades de personajes marginados que no aparecen en el cine *mainstream*.

En la película, el reloj es un símbolo emblemático para la conexión entre el tiempo universal y las diferentes realidades que se están produciendo en el centro y en los callejones parisinos. El tiempo de la burguesía y el tiempo de los subordinados y excluidos demarcaron la fragmentación espacio-temporal de la narrativa. La repetición de la imagen del reloj guía la noción de eventos en diferentes espacios vinculados a la misma hora y así guía al espectador a percibir también el tiempo de la propia película. Y esta impresión se refuerza a través de las relaciones dialécticas entre lo que se ve en los planos que muestran a las personas en diferentes eventos y la hora que presenta el reloj. En algunos momentos, la película utiliza subtítulos para problematizar estas cuestiones de tiempo y espacio y cómo las personas deben ser percibidas en sus fragilidades y sometidas al tempo: "Nous pouvons fixer um point dans l"espace, immobiliser um moment dans le temps... mais l"espace et le temps échappent tous deux à notre possession"²⁵.

Otros intertítulos se ponen al espectador para que entienda la crítica de la modernidad más allá de París. Las secuencias de intertítulos (traducidas aquí) en la película guían este enfoque de las ciudades desde una perspectiva universal. "Esta película no cuenta una historia. Es solo una sucesión de impresiones sobre el tiempo que pasa y no pretende ser la síntesis de ninguna ciudad". En este momento, el mensaje define el punto de vista que cuestiona la visión más allá de la ciudad representada en la pantalla. Hay planos para monumentos simbólicos, la Puerta de Brandeburgo, la Torre

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

Podemos fijar un punto en el espacio, inmovilizar un momento en el tiempo... pero el espacio y el tiempo escapan a nuestra posesión. Nuestra traducción.

Eiffel, entre otros. Estas imágenes y el intertítulo hacen este posicionamiento "Todas las ciudades serían iguales si sus monumentos no las distinguieran". La alternancia de pinturas, primero la Torre Eiffel y luego la imagen de un souvenir hecho con bola de vidrio consistente en una pequeña réplica en relieve del Partenón entre nieves, refuerza esta universalidad.

Los caminos de las personas y lo que es universal en valores morales son los siguientes acercamientos en la secuencia en la que se ven las calles de París hasta que la cámara se coloca frente a una suntuosa escalera, por la que pasan tres mujeres en dirección de descenso y otras dos que, subiendo las escaleras, vienen a encontrarse con las que están desciendo. Las cinco mujeres lujosamente vestidas están entre pasos hablando entre sí. Las imágenes en secuencia dan paso a un plano fotográfico. En este momento, Cavalcanti juega con el juego ilusorio del movimiento de imágenes en el cine. El último plano mostrado se convierte en una fotografía rasgada por una mano que invade el plano para que podamos ver la imagen de los trozos de papel rasgados dispuestos en el suelo como una realidad que se dispersa en el tiempo.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021

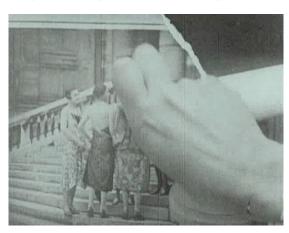


Imagem 1. *Nada más que las horas (Rien que les heures,* Alberto Cavalcanti, 1926)

En los siguientes planos, realizados con una cámara desbocada, se pueden ver imágenes lejanas y luego un coche de lujo ocupa el encuadre como imagen fija. A través de una fusión, el espectador comienza a ver, en el lugar del coche, la imagen de una carreta y un hombre de pie que conduce un pequeño burro. Entre los planos, el intertítulo tiene la función de afirmar y al mismo tiempo sugerir una indagación: "(pero) la vida cotidiana de los humildes, de los marginados".

Otro intertítulo de la secuencia a destacar, "Pintores de toda clase vienen a la ciudad", se refiere a las diversas visiones de los artistas para retratar la realidad. El primer plano de un ojo que nos mira hace que la atención identifique la secuencia de varias pinturas. La cámara explora las pinturas y a través de un *travelling* hace el reconocimiento de las firmas de los artistas, autores de las pinturas mostradas, Bonnard, Chagall, Matisse, Signac, entre otros. Una vez más, el tema de la ciudad cosmopolita y la universalidad del ver es evidente, que se refuerza aún más en el próximo plano que muestra varias pequeñas banderas de diferentes países. Este es el momento en que a través de una superposición aparece el plano surrealista compuesto con ojos que se

convirtió en un emblema de la película.



Imagen 2. Nada más que las horas (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926)

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De 2021

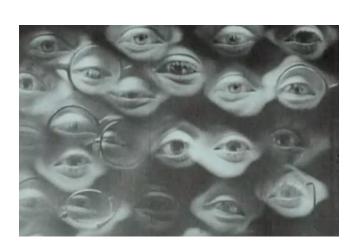


Imagem 3. Nada más que las horas (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926)

Los diversos ojos parpadean alternativamente, ocupando toda la pantalla, y llegamos a ver el último intertítulo de la secuencia analizada aquí: "Pero solo una sucesión de imágenes puede restaurar nuestras vidas". En este punto, las imágenes del reloj simulan una transición de la hora al mediodía. Hay un plano diurno que muestra nubes y desde arriba vemos el edificio en una calle por la que pasa una sombra como si fuera un espectro oscuro y lejano caminando.

La construcción formal de la película que estamos analizando se desarrolla a través de intersecciones entre el tiempo y el espacio, con los personajes que deambulan por las calles y diversos eventos se colocan en planos que se estructuran como una sinfonía. La película recurre al musical para guiar la lógica interna de los acontecimientos y reconocer en ellos los propósitos del autor. Utilizase así la estética de la sinfonía para determinar la sucesión de imágenes. La exposición de planos documentales de esta película influyó en la estética de otras producciones como *Kino-Glatz* (1924), del cineasta ruso Dziga Vertov y *Berlín, Sinfonía de una ciudad (Berlin: die sinfonie der grosstadt,* 1927), dirigida por el director alemán Walter Rutman. Considerado uno de

los primeros documentales urbanos con el uso de un enfoque sinfónico, esta película posibilitó la entrada de Cavalcanti en el cine inglés, con el reconocimiento de la obra como documento social.

El realismo con inspiración marxista

Alberto Cavalcanti al retratar a los trabajadores y sus oficios refuerza lo que llegó a colocarse como un cambio de enfoque en el realismo con inspiración marxista. El cineasta dialoga con este cambio de enfoque – la apariencia por esencia – tomado por Vsevolod Pudovkin, considerado discípulo de Kulechov, y el húngaro Bela Balaz. Ambos teóricos son considerados las figuras más representativas de la estética realista, con inspiración marxista, del período silencioso, que sería retomado en las décadas de 1930 y 1940 por los italianos Umberto Barbaro y Guido Aristarco. Tanto Pudovkin como Balazs defendieron una visión de la realidad en perspectiva, es decir, representación mediada por una conciencia. En cualquier caso, el realismo no se define en una imagen aislada, sino en la estructura general de la película, que refuerza el componente orgánico que guía la posición teórica de Pudovkin sobre el cine.

Según Xavier, para Pudovkin el realismo no estará en la precisión y veracidad de los detalles más pequeños de la representación; el arte será realista más por el significado producido que por la naturalidad de sus medios. Esta forma de pensar el universo ficticio está muy cerca de la novela realista del siglo XIX y también se puede percibir en *Rien que les houres*, cuya propuesta no es hacer una representación naturalista, sino organizar una realidad expresiva en las relaciones espacio-tiempo que visibiliza las realidades concretas que permanecían invisibles como la subordinación de los empleados y las condiciones de los desempleados.

Sobre estos tópicos, Xavier complementa que sobre Pudovkin, vale la pena mencionar que el teórico insistirá en las diferencias entre naturalismo y realismo. Sobre el primero, considera que la imagen desea que parezca verdadera, una representación fiel al hecho inmediato en todos sus detalles. En el segundo, percibe la búsqueda no de una fidelidad a los datos visibles inmediatos, sino la denuncia de la lógica de la situación representada en la que las relaciones, que determinan que la realidad es lo que es, no son vivibles en el proceso global al que pertenece. El naturalismo es típicamente el cine del espectáculo y el realismo implica un cine capaz de aprehender las relaciones dialécticas, gracias al proceso básico de montaje. Sobre estos temas, Xavier añade que:

"na discussão da vocação realista do cinema é muito comum a identificação entre estas duas propostas. Tal confusão é possível porque o uso da noção de real (ou da noção de concreto) esconde a diferença. Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso, é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre De

fatos sociais)" (Xavier, 2005: 55).

Pudovkin también cree que ser realista es establecer una relación justa entre los fenómenos. Para él, el mundo físico tiene sentido en la medida en que se inserta en el contexto de las relaciones sociales que definen la representación realista. Por otro lado, Balaz sostiene que la cuestión realista también surge en los elementos visuales del cine. Sus estudios sobre los escaneos conceptuales del despliegue y los efectos emocionales de la fisonomía cinematográfica, visualizados en primer plano, explican su preocupación por el poder de las imágenes en el mundo. Baláz se preocupa con el significado construido por la imagen y cree en la fuerza de la imagen aislada, percibiendo algo nuevo en la exploración de los aspectos visibles de la realidad. Postula una ética de las imágenes, en la que el objeto no debe perder su identidad y fisonomía, aunque sea producto de la subjetividad de un autor. Para él, la visualidad puede influir en el desarrollo histórico de la sensibilidad humana. Cavalcanti percibe esta fuerza de la imagen aislada utilizando los planos del reloj como elemento de conexión de las relaciones entre el tiempo y los acontecimientos. Otras imágenes aisladas y que se yuxtaponen también provocan al espectador a mediaciones. Aquí recojamos los ejemplos expuestos de los planos de la Torre Eiffel y la bola de vidrio que contiene la pequeña réplica del Partenón y también de la imagen del automóvil que se fusiona con la imagen de una carreta. La propuesta política de sus imágenes apunta a la conciencia establecida por el movimiento que va desde la realidad objetiva (determinada por el tiempo y el espacio delimitados por elementos, como el reloj, los transeúntes y los trabajadores en sus puestos) hasta la conciencia subjetiva, que provoca al espectador relaciones dialécticas entre la representación de esta París que Cavalcanti explora y la realidad concreta.

En esta película, el trabajo con estos elementos parece estar contenido en los principios marxistas de "la precedencia de lo real antes de la conciencia", presentes en el pensamiento de Pudovkin, y no explícitos, sino presupuestos en el pensamiento de Balaz. La narrativa se construye con registros documentales y actuaciones de actores que interpretan los personajes, un viejo mendigo, un vendedor de flores, una prostituta y su rufián. La trama culmina con la muerte del mendigo en la cuneta y el asesinato del florista. La fusión entre los planos escenificados y los planos documentales refuerza el efecto de lo real en la narrativa y deja clara la cosmovisión de Cavalcanti. La conciencia del cineasta de recurrir a la puesta en escena con los actores para lograr el efecto de lo real en la película anticipa la propuesta de Jacques Rancière (2005) sobre algunos hechos que necesitan ser ficcionados para seren entendidos.

La crítica del artista explicitada

Aunque retome la cosmovisión de Vsevolod Pudovkin, Umberto Barbaro busca abrir un camino entre el naturalismo, copiando el real, y el idealismo subjetivista, que es la expresión de la interioridad del artista. Xavier se acerca a Barbaro desde el concepto de "reflexión artística", definido por George Lukács para designar la negación de la idea de reflexión como proyección mecánica de la realidad en la conciencia. Barbaro percibe

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

el realismo como resultado de un proceso complejo: por un lado, el proyecto consciente del artista tiende hacia un realismo definido dentro de los límites de su cosmovisión; por otro lado, el trabajo efectivo de producción se lleva a cabo bajo imperativos y determinaciones que escapan a la conciencia del artista. Opone una imagen legítima, un reflejo de la realidad, a una operación ilegítima y abstracta del pensamiento, que está representado respectivamente por el cine de Pudovkin y de Eisenstein. Al igual que estos dos directores rusos, Cavalcanti trabaja conscientemente para esta oposición al incluir planos que han recurrido a modos documentales de filmación junto a imágenes surrealistas. Xavier identifica que el aspecto común entre los estetas analizados es la "totalidad orgánica", requisito para pensar una obra de arte. Otra posición común entre ellos es la crítica de un realismo limitado a la idea de que una fotografía o el plano cinematográfico sea una copia de lo real. Aquí se identifica la totalidad orgánica pensada en la obra de Cavalcanti y esto no impide percibir la reproducción de la fotografía y la fonografía en su película como un medio de representación en el camino que conduce al realismo crítico.

El realismo del método crítico realista

La resistencia al lenguaje cinematográfico de Hollywood ha ganado cuerpo en escala global desde la década de 1950. Las películas neorrealistas quisieron romper con las producciones realizadas en los grandes estudios, y defendieron el rodaje en locación, el compromiso de actores no profesionales y un decoupage que favorecía no el montaje, sino el plan-secuencia. André Bazin concibe el realismo cinematográfico teorizando sobre estas condiciones. El plano secuencial es el elemento principal que sustenta el enfoque baziniano porque expresa una narrativa que no se basa en una concepción tan controladora de la producción, pero introduce el flujo continuo, elementos que estarían más cerca de la manifestación de la vida misma. En *Nada más que las horas* la representación de los hechos tiende a ser compatible con los métodos del realismo crítico por componer en la película un universo ficticio capaz de explorarlos de una manera que permita un compromiso con la realidad. La organización de las relaciones está hecha para producir un cierto efecto para significar algo en lugar de mostrarlo. Así, la presentación del hecho no se reduce como un acto de testimonio, sino para comprender el significado histórico del mismo.

El realismo se define como un lugar de racionalidad y la visión totalizadora de la experiencia humana en oposición a la visión fragmentaria de otros métodos, como el naturalismo, por ejemplo. Sin embargo, la estética de Kracauer – *Teoria del cine* –, aunque llamada realista, se basa en una visión de lo fragmentario. Sin embargo, no puede confundirse con un cine naturalista. Una característica del filósofo fránkfurtiano es su negativa a un principio organizador para establecer un significado para el desarrollo de los hechos. Su propuesta se define con incompatibilidad a cualquier representación del mundo como totalidad organizada, distanciándola de una formulación como la del realismo crítico (determinismo histórico) y como la del naturalismo de Zola (determinismo biológico). Así, su "buen cine" estaría en sintonía con el sistema de

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

montaje invisible y la representación natural de los hechos que caracteriza al decoupage clásico. Es por eso que Xavier busca un término para nombrarlo e incluso menciona su cine como empirista, pero sin que sea algo definitorio, precisamente para no tener una concepción cerrada de su visión del cine de Kracauer. A pesar de ello, se explayó sobre tres aspectos que pueden ayudar a entender el significado de esta visión cinematográfica. En primer lugar, la revelación cinematográfica correspondería a una lectura del "libro de la naturaleza", en el que la realidad penetrada es el tejido de los fenómenos físicos, incluso en los dominios inaccesibles al ojo natural y sólo ahora colocados al alcance de la percepción humana. En segundo lugar, la naturaleza física constituye el nivel sustancial del mundo que nos rodea: no simbolizaría ninguna realidad trascendente. Kracauer creía que, frente a las coyunturas sociales, el hombre sería libre y que esta libertad vendría con la "desintegración ideológica" expresada en el declive de la religión y las ideologías, lo que, a su juicio, definiría la disolución de las visiones sistemáticas de la realidad y la "totalidad ordenada". Consideró por tanto que el hombre "fragmentado" está disponible para experimentar "sin velos ideológicos" lo que se le da para percibir su hábitat. Finalmente, la combinación de estas dos consideraciones definiría la siguiente perspectiva:

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021 "O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicológicas. Literalmente redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material" (Xavier, 2005: 60).

En *Nada más que las horas*, el "flujo de la vida material" que se refiere a la dimensión de este mundo material para ser investigado por la cámara, propone la noción de experiencia para ser revelada por el testimonio del cine. Al igual que Kracauer, la propuesta de Cavalcanti es elaborar una justificación para el cine realista, considerado por él como no ideológico. Otro aspecto similar a la visión de Kracauer es la condición del montaje en esta película, que no es más que una "ruta de paso", que permite en este proceso ver las imágenes como un testimonio de la realidad concreta. Ambos se presentan en sus fricciones con el cine hollywoodense respecto a los equipos convencionales y la manipulación característica de la producción industrial. El cine como lugar de acción política que apunta a una reeducación por aprensión estética. *Rien que les houres* corresponde a la conducta de Kracauer de oposición a la realidad fabricada, privilegiando los espacios abiertos, las escenas callejeras, para tener las afinidades con lo fortuito y con lo que se escapa de las determinaciones, lo que también hace posible la aproximación de esta película con el neorrealismo.

Realismo, neorrealismo, Bazin, Kracauer e Cavalcanti

Aunque tienen puntos de vista contrastantes sobre los aspectos realistas del cine, Bazin y Kracauer parten de la percepción de que un evento histórico se representa de diferentes maneras. La forma en que lo representa puede calificarte o destruirte, dependiendo de cómo el director construya la narrativa. Tanto Kracauer como Bazin se preocupan por crear perspectivas para que las películas logren representaciones de la realidad social. Con este objetivo, establecieron premisas técnicas y estéticas para este cine que apunta a una construcción social de la realidad. La diferencia entre ellos es sobre la forma en que piensan el concepto de construir la realidad en las películas.

Por un lado, Bazin favoreció la técnica cinematográfica como propiedad del cine realista: el plano secuencial y la profundidad de campo definirían este carácter de las películas en oposición al montaje. Bazin es contra la manipulación del montaje y quiere mantener una completitud de lo real en la pantalla. Su conclusión es que, en el proceso de presentación de los hechos, el montaje más simple puede imponer una dirección para el espectador, lo que lo condicionaría a relacionar los sentidos. Para él, esta imposición no tendería a suceder con el uso de la profundidad de campo y el plano-secuencia.

Por otro lado, Kracauer asume que las propiedades visuales permiten al cine registrar la materialidad de las cosas. Los elementos técnicos definirían los planos y el montaje que estarían al servicio de esta conexión física con el mundo propio del cine. Así, la fotografía se convierte en un elemento fundamental del cine realista, y debe ser preservada para esta función de la exposición no sólo de una acción o un acontecimiento, sino de la expresión de la materialidad del objeto representado. También pensó la capacidad del director registrar la realidad, exponiendo las propiedades materiales del mundo para poder revelarlas a través de la técnica cinematográfica. Él no defendió una técnica específica como Bazin, al revés, postuló un cine de experimentación que recuperara las experiencias vanguardistas: el montaje rítmico y los procesos inconscientes son formas de exponer aspectos de la realidad. Al defender la experimentación como elemento constitutivo del realismo, unió realismo y formalismo. Esta inesperada unión se debe a la necesidad de encontrar en la forma el poder de representar la realidad por la película. El objetivo final no era un mero registro, sino la aplicación de una sintomatología que hace que el "documento" fílmico sea poderoso, capaz de intervenir en la vida cotidiana. La experimentación y, en consecuencia, el formalismo, se hacen necesarios, en vista de la fragmentación de la realidad y del hombre mismo. El síntoma es precisamente revelar lo que no se ve inmediatamente, lo que está en forma como una estructura de la representación del evento.

En cierto modo, Bazin y Kracauer valoraron un tipo específico de cine: el neorrealismo italiano, y consideraron un conjunto de películas que creían que tenían afinidades en el modo de representación del mundo real. Para Bazin, el neorrealismo se destacó de las principales escuelas realistas anteriores, así como de la escuela soviética, porque no subordina la realidad a ningún punto de vista predeterminado: "o filme neorrealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

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 (..) (Bazin, 1991: 315)".

A partir de un análisis de las películas de Vitorio De Sica y Roberto Rosselini, Bazin cree que "o neorrealismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos da montagem (Bazin, 1991: 39)". Consideró, por tanto, que el neorrealismo tiende a dar a la película la sensación de ambigüedad de lo real. *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, es vista por él como un ejemplo de "cine puro": una ilusión estética perfecta de la realidad.

Tal vez la interpretación de Bastos Baptista (1976) de la película *Ladrones de bicicletas* se relaciona con la cuestión ética de las imágenes identificadas por Bazin. Para Baptista, esta película se supera a sí misma en el nombre de ser un documento crítico de una época que encontró en los desempleados el símbolo de una realidad. Los entornos de acción de esta película y la búsqueda de los elementos de una realidad colectiva sirven para explicar y no solo para enmarcar a personajes que "no miran, sino que actúan". La verdad individual no es lo que interesa a esta película, sino la realidad colectiva que expresa y que por tanto se puede poner como un documento que explique un periodo histórico.

Unido al tema del contexto de la posguerra, el neorrealismo expresó a ambos pensadores, Kracauer y Bazin, la esperanza de hacer un cine con una fuerza de expresión e información. La crónica de los tiempos y la denuncia de grandes heroísmos sitúan el realismo en el cine dentro de un contexto que tenía como objetivo la revolución y Alberto Cavalcanti se insertó previamente en este contexto combinando forma y contenido. Aunque Cavalcanti no estaba en el tema de la posguerra que definió la producción de películas neorrealistas, nos dimos cuenta de que tanto la función del plano de secuencia definido por Bazin, como la propuesta de experimentalismo de Kracauer se expresan de alguna manera en *Nada más que las horas*.

Palabras finales

La crítica del decoupage clásico se refería a un proceso artificial de construcción de lo real: los fragmentos se reconstituyeron a partir de las piezas que se montan y que componen la narración, definiendo así su aspecto manipulador. Este mundo imaginario construido, propio de la construcción naturalista, fue visto por los defensores del realismo crítico como procesos alienantes del espectador. Alberto Cavalcanti, en cierto modo se anticipa a este modo de percepción de las imágenes al incluir la imagen de las mujeres lujosas situadas en la escalera que en forma de fotografía quedará literalmente rasgada. La mano que invade el plano y deja la fotografía rasgada demuestra la revelación de la realidad para mostrar la esencia que no está en apariencia o lo que se puede ver detrás de la primera imagen.

La película *Nada más que las horas* está en sintonía con la resistencia a las visiones conservadoras sobre la construcción de lo falso que parece real, propio del decoupage clásico, que estimuló la producción de las películas de la posguerra y el neorrealismo,

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre

cuyas propuestas eran sustituir el artificio por el proceso de obtención de las imágenes "reales". Desde la perspectiva de la estética neorrealista, cada pieza de esta realidad se construiría a partir del hecho banal y establecería el significado de este recorte de la realidad capturado por la observación. Con este precepto, los fragmentos serían capaces de revelar la realidad y expresar el todo desde el detalle.

En el ideal de Bazin, la defensa de una ética implicaría minimizar el sujeto del discurso, dejando el mundo visible en la pantalla para revelar su significado. Así, el plano-secuencia permitiría a la "realidad" confesar "su significado". Según la propuesta de Bazin, Cavalcanti también prioriza que lo esencial se revele a través de relaciones contenidas simultáneamente en una secuencia de imágenes que no fueron organizadas por medio de cortes. Cuanto más integral la supuesta realidad es vista a través de la ventana cinematográfica, más cierta es porque su mera presencia es reveladora. Por otro lado, cualquier imagen que pueda considerarse justa o plena solo puede percibirse de esta manera en la medida en que "logre" ser una representación que no se cierre a sí misma. La apertura de lo real captado por la cámara es lo que legitima la película, redimiéndola de la ilusión presupuesta en la idea del cine como ventana del mundo.

EN LA Otra isla

Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 La idea de ventana hace referencia al decoupage clásico, alineando el realismo con el naturalismo que se criticaba y que formaba parte del cine de la "transparencia". Sin embargo, la apertura de películas realistas, propuesta por teóricos defensores del realismo como Bazin y Kracauer, se considera como un intento no de acercarse a un concepto de completitud o una realidad que se presenta como hechos, sino al de una exposición como un "seguir viendo" o de "dejar complementar la idea". Así, el cine realista defendido por Bazin y Kracauer pertenecería al discurso de la "opacidad" y la película de Cavalcanti trabaja este discurso de la opacidad presente en el neorrealismo que contribuyó a la renovación estética en el cine brasileño de la década de 1960, en la que prevaleció la influencia de este cine, acompañada de cuestiones políticas para hacer un cine con un nuevo lenguaje temático.

Una profundización en los conceptos de neorrealismo y *Cinema Novo* nos permite percibir sus diferencias y proximidades a la propuesta estética de Alberto Cavalcanti. Con esta intención de reconocimiento, el concepto de realismo también necesita ser explorado en sus diferentes períodos y ciclos de la historia del cine para entenderlo en la contemporaneidad, relatando las nuevas conceptualizaciones, como lo hace Paulo Menezes (2001) al elaborar la categoría "representificación" para afirmar la dimensión constructiva de la película, establecida por relaciones mediadas, que eliminaría el carácter reductivo del acceso a hechos o cosas representadas. En consecuencia, no se podría ver el realismo como una tesis ingenua que ignora las preguntas planteadas por varios críticos del realismo. Sin embargo, se trata de un diálogo complejo, tanto por parte del realismo, como acabamos de demostrar, como por parte de sus críticos.

Bibliografía

Baptista, Bastos (1979). *O filme e o realismo. Sete ensaios em busca de uma expressão.* Editora Nova Crítica, Porto.

Bazin, André (1991). O Cinema - ensaios. São Paulo, Brasiliense.

Caldieri, Sérgio (2005). *Alberto Cavalcanti, o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Teatral.

Cavalcanti, Alberto (1977). Filme e Realidade. Rio de Janeiro: Embrafilme.

Deleuze, Gilles (1990). *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

Jameson, Fredric (1995). Marcas do Visível. Rio de Janeiro: Graal.

Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princenton University Press.

Menezes, Paulo Roberto Arruda (2001). *Problematizando a "representação": fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade*. Socine -Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina.

Rancière, J. (2005). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO/34. Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Bio

Ana Daniela de Souza Gillone (ECA-USP) es profesora e investigadora de la Escola de Comunicações e Artes – São Paulo, Brasil

Correo electrónico:

Correo electrónico: danielagillone@gmail.com

Número 5

EN LA

NOVIEMBRE

DE

Urgencia y levantamiento del cine chileno reciente Reseña de Bordes de lo Real en la Ficción: Cine Chileno Contemporáneo Por Felipe Blanco

EN LA Otra isla

Reseña de Urrutia, Carolina; Fernández, Ana. Bordes de lo Real en la Ficción: Cine Chileno Contemporáneo. LaFuga/Metales Pesados. 2020. 179 pp., ISBN: 978-956-6048-33-6

NÚMERO

5 Noviembre

DE 2021 Hay más de una razón que permitiría confirmar la existencia de un proyecto de mayor alcance en los dos libros que Carolina Urrutia ha publicado en torno a los recorridos estéticos y políticos del cine chileno de este milenio. En *Un cine centrífugo: ficciones chilenas (2005-2010)* la autora se emplaza historiográficamente en el mismo vértice que la crítica -a partir de El novísimo cine chileno-, fijó de manera transversal como el momento de eclosión de una nueva fase para el devenir del cine chileno el Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2005-, y con el cual estableció acercamientos y también disensos.

En relación con la definición caracterológica que ese breve pero decisivo fragmento de la historia del audiovisual en Chile, *Un cine centrífugo* corrobora la manera en que en muchas de las obras estrenadas en esos cinco años se recompone la dimensión de lo político hacia una zona alejada de las antiguas convenciones explícitas y de los didactismos consignados en el cine de los años noventa, en tanto desplazan "hacia otros ámbitos de comprensión, las concepciones históricas de lo político en el cine". Ese libro confirmaba que la nueva territorialidad política había abandonado la dimensión del argumento como hábitat prioritario y había resituado esta perspectiva en el orden de lo individual, de lo subjetivo y en zonas dramáticas periféricas, a través de la incertidumbre, del desencanto y del malestar de los personajes frente al entorno.

La presencia y vitalidad de lo político, ya no como proclama explícita, sino como síntoma recluido en los pliegues de muchos de los relatos que el texto analizaba constituyó en su momento una contrapostura frente a la aparente inexistencia de compromiso ideológico de muchos de sus realizadores -precisamente por su reticencia a instalarlo en las capas más visibles del relato-, que la crítica les espetó en su momento.

Parte de esa supervivencia de lo político subsumido en el hastío de la individualidad parece ser el rastro que la autora sigue en su segundo libro lanzado hace algunos meses a través de ediciones LaFuga en colaboración con Metales Pesados. En *Bordes de lo Real en la Ficción: Cine Chileno Contemporáneo*, coescrito con Ana Fernández, la hebra de lo político-social que parecía sumergida en el lustro que va desde 2005 a 2010 se despliega en la década siguiente a través de la asimilación de ciertas retóricas de adherencia a la coyuntura que el cine chileno de ficción parece comenzar a asumir de manera deliberada en la elección de temas y estrategias de narración.

El libro de Urrutia y Fernández se interna por esta vía en otra zona de lo político, la de la observación social, a partir del análisis de un conjunto de películas estrenadas entre 2010 y 2020 por Pablo Larraín, Alejandro Fernández, Diego Ayala y Aníbal Jofré, Claudia Huaiquimilla, Rodrigo Sepúlveda, Pepa San Martín, Alejandro Fernández, Fernando Guzzoni, Alejandro Torres, Carlos Leiva, Marcela Said, Camila José Donoso, Nicolás Vidala, Sebastián Lelio, Niles Atallah, Cristóbal León y Joaquín Cociña, Fernando Lavanderos y Christopher Murray en las que es posible detectar distintas modalidades de retorno hacia lo real a partir de relatos que internan sus raíces en la criminalidad periférica, en la corrupción institucional, en casos judiciales que poblaron la crónica periodística y, también, en las cenizas aún tibias de la dictadura cívico-militar.

Este nuevo corpus lo componen películas que establecen vínculos efectivos con lo reciente y lo existente -la noción de realismo aquí deja de estar asociada en forma exclusiva con ciertas consideraciones de narración y puesta en cámara-, y que en el texto son abordadas a partir de su capacidad de registro de la contingencia inmediata o cercana, de la manera en que articulan relaciones entre presente y pasado, del modo en que indagan en las posibilidades expresivas de la imagen y del sonido, de su alineamiento estético con el circuito de festivales y, en primer término, de las tensiones internas entre realidad y ficción.

En este acercamiento sincrónico aparece también un segundo aspecto que genera vínculos entre este libro y *Un cine centrífugo* y es su continuidad cronológica en tanto aquí se aborda un conjunto de obras realizadas entre 2010 y 2020. Mirando los dos textos como una unidad es interesante como ambos proyectos se complementan y desbaratan un encasillamiento forzoso y problemático que implica organizar especificidades estilísticas y temáticas en torno a márgenes definidos por quinquenios y decenios. Es precisamente a partir de los puentes que este nuevo libro establece con el anterior que su proyecto analítico se libera de aquellas coordenadas temporales tan recurrentes en el análisis cinematográfico y que el mismo texto confirma al enfatizar los límites líquidos y elásticos en las categorías propuestas para el abordaje.

Más importante como hito divisorio es la relevancia que *Bordes de lo real en la ficción* le confiere a las transformaciones políticas y sociales que se acentúan precisamente en el año en que el poder de la centroderecha se consolida en Chile con la reelección presidencial de Sebastián Piñera.

Paralelamente a ese hecho, que pareciera establecer una señal de alerta frente a lo real, el libro establece, como axioma para la definición de temas y argumentos desde el realismo, el imperativo de representar el presente y desde esa acción identifica un

EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre

interés nuevo en las obras del período por la transcripción de hechos reales, muchos de ellos tamizados previamente como espectáculo por los medios de comunicación masivos. Esa dimensión incorpora un elemento adicional en la configuración de las historias en tanto la sedimentación previa de los argumentos de los filmes por parte de la opinión pública transforma al cine en una instancia co-reflexiva sobre las situaciones de injusticia, criminalidad, corrupción y violencia que la sociedad ya ha asimilado previamente como prioridades temáticas.

En este aspecto son reveladoras las similitudes que las autoras establecen en los casos de *Aquí no ha pasado nada* (Alejandro Fernández, 2016), *Aurora* (Rodrigo Sepúlveda,2014) y también de *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, 2016), de Claudia Huaiquimilla, desde los cuales, al margen de su inspiración directa o tangencial en casos abordados ampliamente por la prensa, se separan de la anécdota específica para establecer a partir de allí diagnósticos estructurales sobre el funcionamiento endémico de la sociedad chilena.

Violencia física y violencia estructural

EN LA Otra isla

Número 5

5

Noviembre De 2021 Una de las coyunturas no esperadas que surgieron durante el trabajo investigativo para este libro fue la revuelta social de octubre de 2019, que Urrutia y Fernández incorporan acertadamente no sólo como bitácora ineludible de la década o mera actualización referencial, sino como punto de ebullición de muchos de los aspectos sociales y relacionales que algunas de las películas abordan en sus historias.

La irrupción de una violencia contenida por frustraciones emocionales, económicas y psicológicas alimentadas por la desigualdad, discriminación y, especialmente, impunidad, constituye quizás el elemento que con mayor recurrencia se encuentra en las películas del período. En cierto modo la intensidad de los días de octubre y noviembre parecieran ser la confirmación de ese diagnóstico cada vez menos abstracto que algunos cineastas ya habían fijado en las imágenes de sus películas.

En el análisis específico de la violencia como tópico se advierte de manera clara la distancia entre aquella que se presenta a través del explícito encuentro físico -y casi siempre mortal-, entre otro y su victimario y, también, aquella violencia percibida como sistémica en donde los mecanismos de abuso, explotación e inequidad operan de manera disuelta y transversal a las clases sociales. En películas como *El primero de la familia* (Carlos Leiva, 2016) o *Los perros* (Marcela Said, 2017) se observa además un doble juego entre la violencia mediatizada de las imágenes y aquella que surge como respuesta en el espectador hacia esas mismas imágenes.

Entre las consignaciones que el libro releva como características del período estudiado un espacio relevante lo ocupa el fortalecimiento que, en los mismos parámetros asociados a la presencia reivindicativa y mediática, ha tenido la comunidad LGBTIQ+ y la trasposición literal de su visibilidad a los espacios de la ficción dramática. Los casos de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), de *Casa Roshell* (Camila José Donoso, 2017) y de *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), condensan en igual medida el territorio de los afectos, de la representación visual de la identidad y, también, el testimonio de sus

protagonistas como vehículo natural para un activismo consciente y explícito.

Bordes de lo Real en la Ficción no sólo sintetiza orgánicamente los caminos estéticos, temáticos y formales por los que aún está transitando el cine chileno, tomando como ejercicio una aproximación analítica a un corpus concreto de obras recientes. Tiene el mérito adicional de funcionar más allá de la aproximación analítica y de dialogar con parte de las reflexiones teóricas que en los últimos años se han tejido sobre lo político, la violencia y el realismo, en la medida que congrega en el marco de la contingencia social chilena a autores canónicos como Didi-Huberman, Rancière, Aumont o Bonitzer -entre muchos otros-, al tiempo que, en su recorrido contextual por el período, consigna la evolución productiva del sector audiovisual chileno, los cambios en el ejercicio crítico y, puntualmente, la efervescencia persistente con que los cineastas se organizaron a partir de los hechos iniciados el 18 de octubre de 2019.

Hay en todo ello una voluntad de reconstrucción, de pulsar a su modo una tecla enquistada en el aquí y el ahora del devenir cinematográfico que es plenamente coherente con el sentido de urgencia que el libro respira en cada una de sus páginas.

EN LA Bio:

OTRA ISLA

NÚMERO

5

2021

Felipe Blanco (Universidad Mayor/Instituto Arcos) es periodista, crítico y profesor de cine. Actualmente es profesor de Historia del Cine I, II y III en la escuela de cine de la Universidad Mayor y de Estudio de Campo en la Escuela de Cine y Audiovisual del Instituto Arcos. También colabora como crítico en los medios virtualesLaFuga.cl y Elagentecine.cl y se encuentra cursando estudios de magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile.

Correo electrónico: felipeblancom@gmail.com

Noviembre DE

RESEÑA DE VIDEO BOLIVIANO DE LOS '80: EXPERIENCIAS Y MEMORIAS DE UNA DÉCADA PENDIENTE EN LA CIUDAD DE LA PAZ POR HÉCTOR KOHEN

EN LA

OTRA ISLA

Un día habrían de convertirse en nuevos los temas viejos

Número 5 Reseña de Maria Aimaretti, Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz, Buenos Aires; Milena Caserola, 2020, 376 p. I.S.B.N: 978-987-8389-55-4

NOVIEMBRE DE

2021

La imagen es la causa secreta de la historia²⁶

Este libro, tal como lo sostiene Ana Longoni, "reconstruye una escena desconocida y perdida: la del video boliviano, o más precisamente su epicentro en la ciudad de La Paz, durante la larga década del ochenta al concluir la dictadura de Hugo Banzer"²⁷.

La empresa historiográfica de María Aimaretti discurre por un archipiélago de seis capítulos—desarrollaremos más adelante en esta reseña—, cada uno seguido por un apéndice, y un provisional epílogo —en tanto es una invitación a continuar el camino, bloqueado por la materialidad del soporte del texto—: **resonancias**²⁸. "Experiencia física, material y también afectiva, intelectual, la resonancia es un complejo dinámico y, además, reversible. Implica que un fenómeno tiene la fuerza suficiente para transferir, *hacer llegar* la energía más allá de sí mismo y *tocar* otros cuerpos sensibles" ²⁹. La interpretación es ahora, como lo señala Eduardo Grüner³⁰, la interpretación *por quien*, afectando al interprete. Bucear para hacer visible la escena paceña de los ochenta

José Lezama Lima, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014

²⁷ Contratapa del libro

²⁸ En minúscula en el texto

²⁹ Página 347

³⁰ Grüner, 1995

reenvía al movimiento de recuperación de memorias ocultas, de construcción de nuevos pasados: hijxs del pueblo en las minas, los campos, en las calles y recovas de La Paz donde se escenifican la lucha de las mujeres anarquistas en las primeras décadas del siglo XX.

Es hora, entonces, de echarse a andar por los senderos que dibuja la autora: "(...) efervescencia de sal persistente que nos maravilla en el mar"

La escena de los ochenta: imágenes, prácticas y agrupamiento del video paceño

Alfonso Gumucio Dagron describe la escena de los ochenta como una whipala: "(...) distintivo indígena, cuadrícula multicolor que representa a la pluralidad de pueblos que forman el Tawantinsuyu y que a él le permitía describir la diversidad y el contacto entre experiencias distintas que caracterizó al campo videográfico de época"³¹. Cámara de eco, retombée³² con la metáfora del sarape que Sergei M. Eisenstein utiliza en sus apuntes para describir al México de la década de 1930, durante el rodaje de ¡Qué viva México! (De los Reyes, 2001).

Una pregunta atraviesa todos y cada uno de los capítulos del libro: ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de, en este caso, *la escena de los ochenta* en La Paz? El foco está en la década anterior, atravesada por la dictadura de Hugo Banzer y los vicariatos que lo suceden. Liliana de la Quintana, una de las figuras relevantes de los ochenta, recuerda a los '70 como la experiencia del "vacío". La respuesta es una urgencia de construcción que requiere "*Asociar fuerzas, fundar instituciones*" El campo de esta institucionalización incluye a agentes culturales, docentes, realizadores, escuelas, cine clubes, películas, publicaciones sobre teoría e historia del cine, revistas de difusión y debate.

En 1979, una nueva institución, el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés³⁴, condensa en su plantel docente y en su joven alumnado, a la mayoría de los actores de la escena de los ochenta.³⁵ El espacio de formación es, centralmente, un espacio de debate sobre el "que hacer" del cine boliviano. Las diferencias, también los acuerdos, se manifiestan en varios niveles: ideológico, generacional, tecnológico.

El Taller es blanco de los golpistas: Luís Espinal es asesinado por los paramilitares que prenuncian el golpe de Luis García Meza. La producción, mayoritariamente en Super 8, destruida durante la dictadura. Pero lo que no logran es borrar la experiencia adquirida por lxs jóvenes estudiantes, cerrar los debates abiertos ni cancelar la energía fundante de nuevas instituciones, necesarias para el pasaje de un "cine político" a

- 31 Entrevista con María Aimaretti
- 32 Sarduy, 2011
- Título de un apartado en el capítulo al que referimos, p 23
- 34 Dirigido por el cineasta italiano Paolo Agazzi y Raquel Romero
- El equipo docente reúne a críticos, historiadores y divulgadores como Luís Espinal, Alfonso Gumucio Dagron. Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Oscar Soria, Gaspar Vera entre los realizadores, con su particular expertise en cada caso
- 36 El término, luego ajustado a "cine de intervención política" es el que campea en los de-

Número 5

Noviembre

una política cinematográfica. El impulso para esta empresa se motoriza a partir de la configuración de una nueva institución que recoge en su nombre los debates sobre el audiovisual que agitan la escena paceña en los ochenta, ya en democracia: el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. La decisión de intervenir "políticamente en la esfera pública y en el sector audiovisual"³⁷ encuentra en la *Revista Imagen*³⁸ un instrumento de "fortalecimiento generacional e institucional (...) una plataforma de consolidación identitaria del Movimiento (...) un vehículo de sensibilización social respecto de problemas concretos como una Ley de Nacional de Cine, la perjudicial saturación de producciones importadas, y una vía de conexión con otros espacios audiovisuales en procura de romper el aislamiento mediterráneo"³⁹

El MNCVB acentúa dos ejes de acción: producción y difusión/distribución, en consonancia con la propuesta de la primera época del Cinema Novo, sin que esta coincidencia implique, necesariamente, una deriva teórica o práctica de la experiencia de los cineastas brasileños de la década de 1960. Con la misma potencia, aparece la necesidad de apropiación de la nueva tecnología audiovisual, el video, en tanto materialidad necesaria para la interpretación, hermenéutica formulada en imágenes, que exige ser completada por una heurística.

EN LA Otra isla

Número 5 En su balance, Aimaretti destaca las mutaciones del MNCVB, de la *simpatía a la bifurcación*. Lejos de cualquier reduccionismo facilista, destaca —asunto de los capítulos siguientes—, los senderos de las bifurcaciones que constituyen nuevos grupos y modelos de producción y difusión.

Cuerpos y voces de impugnación en documentales de protesta social

NOVIEMBRE DE

2021

La obra y la vida de Luís Espinal son, antes que una referencia, el suelo en que se enraízan los videos producidos en los '80 que da título al segundo capítulo.

El jesuita español satura, alternativamente, todas las dimensiones del audiovisual. Desde su arribo a Bolivia, en el convulsionado 1968 latinoamericano hasta su secuestro, tortura y asesinato en 1980 fue, muchas veces en simultaneo, periodista, crítico cinematográfico, activo agente en la difusión del cine, creando espacios de exhibición y debate, "(...) ciclos que eran, recordó Susz, una ventana abierta en un ambiente muy estancado", participó en realizaciones de Ukamau, además de una continua y fecunda labor docente. También, y esto es un aporte que ofrece el enfoque de la investigación de María Aimaretti al develarlo, es un intelectual que produce teoría del cine, un territorio para nada baldío en América Latina—Alfonso Gumucio Dagron en la escena paceña —, pero si oculto.

Alfredo Ovando, quien, junto a Liliana de la Quintana, fundan el grupo Qhaway Ukaman —en quechua *Mirar profundo*—, luego renombrado Nicobis, sostiene que

bates de las últimas décadas del siglo XX.

³⁷ P. 45

³⁸ Se publicaron once números entre Julio de 1986 y julio de 1991

³⁹ P.45

EN LA OTRA ISLA

> NÚMERO 5

NOVIEMBRE DE

2021

Audiovisuales indóciles: memorias libertarias y miradas femeninas

Liliana de la Quintana, Danielle Caillet, Raquel Romero y Cecilia Quiroga comienzan a dirigir o codirigir en la década del ochenta, resistiendo y superando la resistencia de un medio que Romero describe abundante en discriminación y prejuicios: "Fue muy difícil pasar a la realización que, en líneas generales, es muy machista, piramidal, vertical, militar en la forma de organización (...) ¡Los camaradas querían dirigir ellos!".

das como el camino bloqueado. Queda la dispersión, el marchar juntos,

la espera de lo que vendrá. "El 30 de agosto (...) los mineros se suben al ferrocarril y a los camiones (...). Saludan a cámara, hacen sonar sus

bocinas, permanecen convencidos e incluso, conmovedoramente cantan

«Lucharemos (...) con coraje y con tesón (...) Esta marcha de la vida es la

fuerza del valor (...) el minero boliviano que muy pronto volverá»"41

"Como documentalistas somos seguidores de la línea de Espinal en la temática social y política". Entre los documentales realizados⁴⁰, *Lucho:* vives en tu pueblo, una película que recupera la vida y la obra de Espinal, "(...) y la reivindicación popular por el esclarecimiento de su asesinato" y La marcha por la vida (Alfredo Ovando y Roberto Alem), que documenta la marcha de los mineros hacia La Paz, cuando el gobierno de Víctor Paz Estenssoro cierra las empresas estatales como parte de su rendición sin condiciones al neoliberalismo. El análisis de este video, "archivo sensible de la vida política" — categoría que define al grupo de documentales de Nicobis—, los comentarios de sus realizadores y las voces de los protagonistas de la marcha en el documental, en sus variados registros anímicos, establecen una vinculación profunda entre sí, una cadena que los aúna en la construcción de los nuevos pasados. Salvar la historia de los vencidos exige rescatarlo del secuestro de ese enemigo que no ha cesado de vencer. Quitarle el derecho a narrar, mostrar lo que su relato oculta. La marcha es detenida por las tropas del gobierno en Calamarca: nunca llegará a La Paz, tampoco es posible volver a las minas, tan cerra-

Tres documentales: A cada noche sique un alba (Cecilia Quiroga, 198i6), Siempreviva (Liliana de la Quintana, 1988) y Voces de libertad (Raquel Romero, 1989), analizados extensamente, rescatan la memoria del movimiento anarquista durante las primeras décadas del siglo XX, (...) soslayados en los relatos de la historia política".

Es un retorno al comienzo. Los nuevos pasados resuenan en los videos: "el germen "degradado y subsumido" y en la escritura del libro: en la situación social de la época de la realización de estos documentales, "implicaba volver los pasos al alba, al

- A los citados en el cuerpo del texto se suman *Movilización*, pan y libertad; Café con pan y La marcha por el territorio y la dignidad
- La retirada como espera también está presente en La batalla de Chile Tercera parte: el 41 poder popular (Patricio Guzmán, 1979)

amanecer de tradiciones políticas (...)".Los términos ligados a la luz, centrales en re las utopías libertarias reaparecen. Son ahora *Memoria del alba anarquista*, para un presente oscuro⁴².

Democratización social y transferencia de medios: la militancia de la comunicación alternativa

"Si bien la década del ochenta es un período marcado en la memoria de lxs bolivianxs por la experiencia de la crisis (...) también implico la apertura a nuevas identificaciones e imaginarios utópicos". La escena audiovisual no es ajena a esta situación. El objetivo de los nuevos proyectos, es un trabajo horizontal, tanto en la filmación de sujetos y comunidades como en la capacitación en medios. Las tecnologías son el cine en super ocho y el video. Alfonso Gumucio Dagron, con una importante experiencia previa en proyectos similares (Nicaragua, México) es el fundador de CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativos).

EN LA Otra isla

NÚMERO

5

Noviembre

DE 2021 Entiende que, lejos de toda neutralidad, las tecnologías de la comunicación no son ajenas a la red económica, social y cultural del capitalismo: "(...) no es algo autónomo y (...) no está vinculada automáticamente al desarrollo [el cual] presupone una estrategia amplia y profunda con determinada dirección política y social. (...) es preciso diferenciar desarrollo de modernización. Es preciso, además, tener claro a quien beneficia la modernización que nos trae la nueva tecnología en comunicación".

Aquí la resonancia no es también espacial, llega a otras fronteras del Tercer Mundo, las que demarcan los límites de los barrios y regiones pobres de la Italia del "milagro económico" como lo denuncia, con pocos años de diferencia Pier Paolo Pasolini (Sapelli, 2015).

El Taller de Cine Minero fue dirigido por María Luisa Mercado y Gabriela Avila, impulsado por la COB, la Corporación Minera de Bolivia y la participación de la Embajada de Francia.

Orientado a la educación popular **QHANA** (luz en aymara) "sostiene su objetivo de contribuir al fortalecimiento político organizativo, educativo, cultural y productivo de las organizaciones campesinas (...). Dirigida Antonio Aramayo, la institución contrato a **Néstor** Agramont y Eduardo López Zavala para conducir el área audiovisual. La experiencia de vinculación de los capacitadores con las comunidades recuerda Carmen Avila⁴³, "no fue fácil ni ideal. Hubo desconfianza y las dudas nunca dejaron de estar presentes

Alteridades en juego: audiovisuales de morada etnográfica

El complejo dibujo de la whipala propone otro problema, de interés para lxs realizadores de la década de los ochenta. La identidad y el redescubrimiento del mundo

⁴² Título de un apartado, p 133

Trabajo en la institución en el área de Publicaciones

indígena. El capítulo está dedicado al estudio de las propuestas que comparten una mirada etnográfica. En este caso, de acuerdo con la división en cuatro momentos históricos sostenida por Pablo Calvo de Castro, el análisis se inicia en la década de 1940. Las nuevas propuestas, las correspondientes a la *escena de los 80*, corresponden a Nicobis y QHANA, se interrogan sobre los métodos de aproximación a las comunidades. Aimaretti estudia las diferencias entre ambas experiencias desde tres niveles: procesos de producción, estrategias de representación de la alteridad y destinatarixs privilegiadxs. El riguroso estudio de de los casos empíricos toma "como noción ordenadora el audiovisual de mirada etnográfica", sustentado en un corpus de aproximaciones teóricas.

A modo de conclusión

La apasionada, comprometida, investigación de María Aimaretti, aunque centrada en la escena paceña de los 80, excede esas coordenadas, convoca a otros viajes, a otras resonancias. Retomo la primera parte de la descripción citada al comienzo de esta reseña: *Experiencia física, material*. Temible para los constructores de estructuras: su energía multiplicada puede destruirlas. Si en el plano afectivo, intelectual, hasta ahora hemos enfatizado sus rasgos empáticos, vale la pena hacer el esfuerzo de trasladar el remezón desestabilizante al armazón de la historiografía del cine latinoamericano: Los nuevos pasados, desde hoy, reclaman su lugar en la historia y es necesario reformular la dinámica de nuestros sedicentemente sólidos edificios conceptuales.

Bibliografía

De los Reyes, Aurelio, "El nacimiento de ¡Que viva México! De Sergei Eisenstein: conjeturas" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Nº 78, UNAM, México,

2001, 170

Grüner, E. (1995), "Foucault: una política de la interpretación", en: Foucault, *Michel, Nietzsche, Marx, Freud* (1965), trad. Carlos Rincón,

Lezama Lima, José, *Ensayos barrocos. Imágenes y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014

Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011 Sapelli, Giulio, *Modernizzazione sensa sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, go Ware, 2015

Bio:

Héctor Kohen (UNSAM) se ha desempeñado como docente en el Departamento Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU, UBA y en La Universidad del Cine. Actualmente es profesor de Historia del Cine en la Licenciatura en Cine Documental, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM.

Correo electrónico: hectorkohen46@gmail.com

Número 5

Noviembre De

CRÍTICA DE LAS MOTITOS (INÉS MARÍA BARRIONUEVO Y GABRIELA VIDAL, 2020) POR VICTORIA JULIA LENCINA

En la otra isla

Desarmar estereotipos, construir subjetividad

Número 5

Noviembre

DE Uviembke

2021

Pequeñas partículas de humo se suspenden en el aire. Ligeras, presurosas y expansivas intervienen en el consumo televisivo diario. Florencia (Carolina Godoy) da una pitada a su cigarrillo y exhala. Cada bocanada se confunde en el aire con la sustancia gaseosa emitida por el espiral que repele mosquitos. Humo. Florencia consume humo. El Graff del noticiero advierte que "la policía de Córdoba sigue acuartelada. Piden un salario de \$10.000"⁴⁴. Sí, Florencia consume humo sentada junto a la mesa de su cocina. Y el repelente de mosquitos en forma de espiral, que inadvertido se mezcla en la atmósfera cotidiana, se dispone a ahuyentar no sólo insectos, sino también y, sobre todo, imágenes.

Las motitos (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020) fue presentada por primera vez en la Competencia Argentina de la 35º edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Es una transposición de la novela Los chicos de las motitos de Gabriela Vidal. Narra la historia de Juliana (Carla Gusolfino) y Lautaro (Ignacio Pedrone), una pareja de adolescentes de un barrio popular de la ciudad de Córdoba que se enfrentan a persecuciones policiales y a un embarazo no deseado. La película propone un ejercicio reflexivo sobre los estereotipos mediante dos preguntas: ¿quiénes son los/as pibes/as de las motitos? ¿Y por qué se los/las considera peligrosos/as? En este sentido, resulta interesante señalar que Barrionuevo y Vidal son cordobesas, que la película cuenta con el apoyo del Polo Audiovisual Córdoba y que está filmada en el barrio popular El Rosedal, ubicado en el suroeste de la ciudad capital. Se trata de un film que presenta un contacto renovado con la periferia citadina cordobesa mediante el punto de vista de realizadoras locales.

La película está contextualizada en el año 2013 durante el alzamiento de la policía de Córdoba. Se trató de una serie de protestas por parte de efectivos locales que reclamaban mejoras salariales y de las condiciones de trabajo. A raíz de este hecho se produjo una ola de saqueos en la provincia.

La descripción del párrafo inicial pertenece a una escena de *Las motitos*. Se trata de un momento de pausa, de suspensión y de reflexión donde vemos al personaje mirar la televisión en un estado de quietud aparente. La cámara se ubica detrás del marco de una puerta. Y el tratamiento visual permite advertir la presencia de filtros –el humo del cigarrillo y del repelente, pero también el televisivo– que mediatiza la relación del personaje con lo real. El empleo del fuera de foco, el uso de espejos que reflejan los rostros de los personajes o de otro tipo de filtros –vidrios, ventanas, cortinas, velos– que duplican, distorsionan o deforman los cuerpos son recursos formales constantes en este largometraje. Así, como también, serán recurrentes las escenas de pibes/as circulando en moto siendo vigilados/as por móviles policiales.



EN LA Otra Isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Imagen 1. Las motitos (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)

En Argentina, cada semana, se difunden noticias acerca de escandalosos casos de delincuencia y violencia que transcurren en los escenarios de los barrios populares. Y, a su vez, cada semana se estrena una nueva película o ficción televisiva que tematiza y narra estos acontecimientos. La representación que procura y procuró el cine, las series y los medios masivos de comunicación nacionales sobre estas locaciones recae en una tendencia hacia la criminalización, estigmatización y/o exaltación de ciertos rasgos marginales. Esas imágenes que se diseminan, proliferan y consumimos día a día son una expresión del imaginario social. Se tratan de imágenes que ponen de manifiesto un *modus operandi* colectivo, es decir, el modo en que cada uno advierte en el otro algún rasgo que se corresponde con un tipo parecido y lo completa mediante estereotipos que tiene en su mente: por ejemplo, el/la negro/a villero/a⁴⁵.

Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot definen los estereotipos como "representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales

Esta adjetivación despectiva no se utiliza únicamente para referirse a quienes nacieron y provienen de una villa, sino también a quienes presentan actitudes, comportamientos y vestimentas semejantes a las "villeras".

cada uno filtra la realidad del entorno" (2015: 32). La idea del filtro que simplifica, recorta, esquematiza y categoriza lo real es una característica clave en la noción de estereotipo. Y, como señalamos líneas arriba, el uso de filtros que intervienen en la relación del espectador con el personaje y del personaje con la realidad es un recurso característico de *Las motitos*. Los filtros distorsionan y deforman esas relaciones, convirtiéndolas en imágenes deshonestas. El eje temático de la película de Barrionuevo y Vidal es el vínculo del individuo con el otro. Y cómo en esa relación se interponen los estereotipos desde un ángulo peyorativo.

Lautaro es un adolescente de 15 años que vive en una casa humilde junto a su madre y sus dos hermanos menores –un infante y una beba recién nacida–. Entre sus preocupaciones cotidianas se encuentra la de rendir bien los exámenes de la secundaria. Sin embargo, su progenitora le dirá en reiteradas oportunidades: "no quiero que te muevas de la motito. Vos con esa gorra… no quiero que te confundan con los que andan robando". En el imaginario social argentino, la asociación pibe/a-moto-gorra equivale a escenas de violencia y de peligro. La amenaza se intensifica cuando se le agrega un valor suplementario: la pertenencia geográfica –el barrio popular –. La circulación de un preconcepto –pibe con gorra y en moto proveniente de un barrio popular = delincuente– se corresponde con los movimientos circulares de la cámara en cada escena de Lautaro andando en moto. La condición itinerante de Lautaro en el seno de una sociedad sedentaria –Florencia mirando la televisión en estado de quietud aparente– lo convierte ante todo en un sospechoso para el *statu quo*, acentuando su carácter marginal.

Es interesante el modo en que Barrionuevo y Vidal ponen en crisis el estatuto del estereotipo, valiéndose de frases del inconsciente colectivo y esquemas del imaginario social, pero también de la iconografía popular y el empleo de música tecno-pop, reggae y rap en la banda sonora. Juliana es una adolescente que fantasea con celebrar su fiesta de 15 años. Sus padres están divorciados, vive con su madre y su hermana menor, y recibe frecuentemente la visita de su tío materno que es docente y tiene espíritu de militante político. En la casa de Florencia, madre de Juliana, abunda la iconografía popular. El uso de remeras del Indio Solari, camperas de equipos de fútbol locales y estampitas religiosas se combinan con remeras y *stickers* que aluden a frases célebres y a dirigentes políticos del partido peronista. La frase "la patria es el otro" pronunciada por Cristina Fernández de Kirchner aparece reversionada en una musculosa cuyo estampado dice "la patria es el Potro" en una explícita referencia al cantante de cuarteto Rodrigo Bueno⁴⁶. Nuevamente, el vínculo con la otredad se hace presente en la pantalla grande.

Respecto a las alusiones iconográficas del partido peronista –escudo justicialista, imagen de Evita, frase de Cristina Fernández de Kirchner– es importante también apreciar que dentro del seno de la sociedad argentina se suele referir al militante, seguidor y/o simpatizante de esta ideología política desde un ángulo peyorativo. Las palabras "groncho/a", "pirucho/a", "negro/a", "cabeza negra", entre otras suelen estar dirigidas en modo despectivo hacia estas personas. Por lo cual, resulta aún más interesante que Barrionuevo y Vidal hayan incluido objetos alusivos al partido peronista en la

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre De

Rodrigo Bueno, apodado "el Potro", fue un cantante de cuarteto, nacido en Córdoba. Este ídolo popular murió trágicamente en un accidente automovilístico en el año 2000.

composición de la puesta en escena de una película que problematiza los estereotipos sociales. Por tanto, Juliana no sólo es una marginal por habitar en un barrio popular, por estar de novia con un pibe que circula en moto, por quedar embarazada a los 15 años, por decidir practicar un aborto, sino también por pertenecer a una familia peronista.



EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021

Imagen 2. Las motitos (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)

Es importante destacar que, siguiendo a Ana Inés Rodríguez Giles, "los sujetos que atraviesan la condición de [marginalidad], lo hacen de manera fluctuante, pasando por etapas de integración y de exclusión alternativamente" (2011: 204). Y a su vez, la autora destaca que la condición nómade de estas personas las convierte en sospechosas para el orden de la sociedad. Por lo cual, "la criminalización de este sector implica ante todo la definición desde el lenguaje, ya que es mediante el discurso que se construye la idea de este grupo, expresándose de manera jurídica mediante las diversas legislaciones y normativas que estarán dirigidas a su persecución" (2011: 217).

Y, en este punto, es importante señalar el uso y el empleo que tienen los marcos de las puertas y las ventanas en *Las motitos* en tanto delinean una relación entre el adentro y el afuera. En ese *entre* se inscribe una integración y a su vez una exclusión. La cámara a lo largo del film se va ubicando en el límite de esos marcos y los personajes también los frecuentan para actuar bajo un rol de espías. Frente a la casa de Lautaro detienen a un chico que supuestamente infringió las normas mediante un hurto. Lautaro y su madre miran el allanamiento y la detención cubriéndose detrás de la cortina que tapa la ventana. La cortina los vuelve invisibles para el afuera, los apaña en su rol de testigos ocultos. Ellos deciden ocultarse y espiar a pesar de que pertenecen a la misma zona social que el chico detenido. El peligro del que procuran resguardarse no es la criminalidad del joven, sino la criminalidad que les adjudica la institución policial a los jóvenes que visten gorra con visera y andan en moto.

No sólo se espía el vínculo entre las instituciones sociales y los habitantes de los barrios populares, sino que también se espía a modo *voyeur* el mundo adulto. Juliana

se pasea por los límites de la casa, ingresando al espacio donde su madre conversa con su tío acerca de política, de educación y de estigmas sociales, y luego se dirige hacia la habitación que comparte con su hermana menor donde hay dibujos, fibras y esmaltes de uñas, para finalmente salir hacia la terraza, bajar la escalera y moverse en el espacio público. Juliana no se ancla en un espacio fijo, Juliana fluctúa entre espacios heterogéneos y contradictorios. Podría permanecer en el espacio adulto conversando con su tío y su madre, pero prefiere ubicarse junto al marco de la puerta de su habitación y "espiar" la charla. También podría quedarse junto a su hermanita haciendo dibujos familiares, pero prefiere levantarse e irse.

Juliana y Lautaro pendulan entre la infancia y la adultez, entre la inclusión y la exclusión sociales. Son adolescentes que bordean los espacios, se ubican en los marcos de las puertas y las ventanas, "espían" la adultez y la infancia desde su postura adolescente, "espían" las maternidades deseadas y no-deseadas desde su punto de vista adolescente y espían los cacheos policiales y las incriminaciones desde su lugar de "supuestos sospechosos" para el ojo institucional. En el *entre* de los marcos, en el *entre* de los estadios vitales y sociales se dibuja un vínculo permeable de inclusión y exclusión, un vínculo de marginalidad.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021

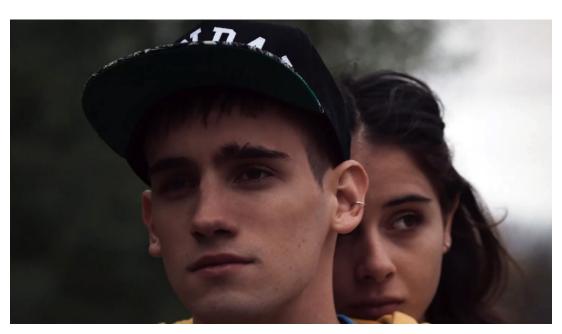


Imagen 3. Las motitos (Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)

El estereotipo se infiltra en nuestra relación con la otredad y nos servimos de ciertos rasgos conocidos para completar faltas. El estereotipo pertenece a la categoría de lo esperable y los/as espectadores/as sienten una tranquilidad al verlo en la pantalla. No obstante, el estereotipo se puede desarmar mediante un quiebre del horizonte de expectativas del público. Los barrios populares, en el imaginario social, suelen estar asociados al género musical de la cumbia y a escenas de desarraigo familiar, declive parental y violencia. La decisión narrativa de que los padres de Lautaro y de Juliana estén presentes, acompañándolos en sus decisiones y en sus estudios escolares, con los que sostienen lazos amorosos y tiernos ya es un auténtico atentado al estereotipo. Aún

más cuando se le añade el factor de que el vínculo sexo-afectivo que Juliana mantiene con Lautaro se basa en el amor. Y es en nombre del amor que se acompañan y se contienen mutuamente en la decisión de interrumpir el embarazo.

Por último, el horizonte de expectativas del público se quiebra cuando se escucha en la banda sonora música tecno-pop, reggae y rap. No se trata de música incidental, sino de escenas dedicadas al despertar de los cuerpos. En *Las motitos* hay varias escenas de baile en la que los personajes expresan sus ansiedades y angustias al poner en movimiento sus cuerpos. Allí se produce un encuentro vital con el ser. Un ser que hace, mira, experimenta y actúa desde lo subjetivo. Y en esa subjetividad se deshilacha, agujerea, desgarra el deber-ser, las normas sociales, la expectación, el estereotipo. Porque, como decía Roland Barthes, "el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo" (1978: 98). En la irrupción de lo inédito de la banda sonora que acompaña el danzar de los cuerpos se produce una nueva forma de subjetivación en relación con los barrios populares y sus habitantes. Y esa es la mayor riqueza de la película de Barrionuevo y Vidal: desarmar estereotipos para construir subjetividad.

Bibliografía

Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot (2015). *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: Eudeba.

Barthes, Roland (1978). Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez Giles, Ana Inés (2011). "Problemas en torno a la definición de la marginalidad". *Trabajos y comunicaciones*, nº37(203-219). Disponible en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art-revistas/pr.5415/pr.5415.pdf

Noviembre

2021

Número

5

Bio:

Victoria Julia Lencina (IHAAL-FFyL-UBA) es Licenciada en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL- UBA). Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Fue becaria Estímulo CIN (2018) por su trabajo "Imaginario social: espacio, cuerpo y marginalidad en el cine de Raúl Perrone (1994-2014)". Se desempeñó como Adscripta (2016-2018) en la materia Historia del Cine Universal (FFyL-UBA). Conductora del programa Cine Conurbano, columnista de cine en "Abramos la Boca" (FM GRÁFICA 89.3) y colaboradora en la revista *Hacerse la Crítica*.

Correo electrónico: lencina.victoria@gmail.com

CRÍTICA DE VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ TUS OJOS (JOSÉ LUIS TORRES LEIVA, 2019) POR NATACHA SCHERBOVSKY

En la otra isla

El amor y el cuidado como nueva suavidad

Número

5

Noviembre

DE 2021 Cuida de mis manos Cuida de mis dedos Dame la caricia Que descansa en ellos No maltrates nunca, mi fragilidad Yo seré el abrazo que te alivia (Jorge Drexler y Pedro Guerra)

Dos mujeres recostadas sobre una hamaca paraguaya: una le acaricia el pelo a la otra, se besan, se abrazan, se miran y sonríen. Con esta escena amorosa, envuelta de ternura y dulzura, comienza la película.

A continuación, vemos a la pareja en un auto. Una conduce, la otra le pide que cierre los ojos, que confíe en ella y que maneje a ciegas. Ella lo hace, duda, se inquieta, pero confía en su amor y maneja un tiempo sin saber qué sucederá. Luego abre los ojos. La incertidumbre, caminar hacia lo desconocido, la confianza en la otra, cerrar los ojos y entregarse al devenir, son elementos que se van tejiendo en la narración.

Recién en la tercera escena cuando están en una discoteca, comprendemos que algo no anda bien, por una pregunta. La mujer de pelo corto, luego de contestar, sale del lugar, se larga a llorar con todo su cuerpo en la puerta de una casa. Un hombre se acerca y le pregunta si puede ayudarle, ella contesta que no, pero él insiste en no dejarla sola. Se sienta a su lado, la acompaña y comparte esa tristeza sin palabras.

Este modo de narrar caracterizado por la compañía, el cuidado, el amor, las miradas, los besos y las caricias forman parte del tratamiento de la historia y hacen

pensar en la "nueva suavidad" que propone Suely Rolnik (2013): vinculada a la creación de otras formas del deseo, que tienen que ver no con los modos de apropiación del/la otrx, de su imagen, su sentir ni con ejercer poder sobre su cuerpo, sino con la instauración de otros campos de intimidad, diferentes, en donde los territorios son transformados en refugios y se puede devenir mujer, se puede construir otras formas de amor y de amar.



OTRA ISLA

EN LA

Número 5

Imagen 1. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (José Luis Torres Leiva, 2019)

Noviembre De

2021

El amor está en cada uno de los gestos, en los planos que las enfoca o desenfoca, en los silencios, en el modo de observar y de acercarse sutilmente a la fragilidad de la historia. Una de ellas está gravemente enferma, pero decide no hacer tratamiento. Su pareja, sabiendo que esta decisión la llevará a la muerte, elige acompañarla, respetar su deseo, cuidarla en ese tránsito. Ésta trae otras, como la mudanza a una casa en el sur, rodeada de árboles, sonidos de pájaros, del viento colándose por las tardes, de pasos sobre las hojas secas que forman parte del paisaje. Salir entonces de un lugar para entrar en otro, en donde la espera, el cuidado y la protección formarán parte de este nuevo espacio. Así, el territorio, se convierte en refugio.

Este largometraje proviene de un cortometraje que el director realizó unos años atrás: "El sueño de Ana" (2016). Allí aparece un nombre: el de Ana, pero en "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos" sus nombres quedan velados. Podemos distinguirlas por sus posiciones subjetivas (mujer que cuida/mujer que está enferma), por sus cuerpos, sus cortes de pelo, etc. En el corto, Ana se sienta en una mesa y narra mirando a cámara un sueño con su pareja recientemente muerta. Da pistas, plantea ya las formas de abordar tanto la relación amorosa como los recuerdos, los detalles de esta historia. Recupera con palabras e imágenes los comienzos del vínculo, cuando todavía no estaba teñida de enfermedad, su fascinación al conocer de espaldas a quien sería luego su compañera, mirando su nuca. Ese deseo que se encendió observándola desde atrás, tomará fuerza en la narración del largometraje y aparecerá representado en varias escenas.

Como en otras películas de Torres Leiva, el paisaje es preponderante y se convierte en un personaje más: el viento, el agua, los árboles, la tierra y las historias que pueden emerger subterráneamente de allí son elementos relevantes de esta narración. Las protagonistas recorren este lugar: caminan por el bosque, se apoyan sobre los árboles, disfrutan sentarse en un tronco y observar un lago.

De estos territorios surgen dos relatos, que podríamos significar como escapes o fugas al dolor y a la tristeza rondantes. Una historia fantástica, como la denomina el cineasta (Torres Leiva, 2020) y otra ligada a un recuerdo. Ambos devienen del orden de lo poético, de la imaginación, de la invención, de la memoria, proponen cierta expansión de la realidad para sentirla de otro modo. Tienden a suavizar lo que resulta difícil de atravesar.

La historia fantástica refiere a una niña "salvaje" que vive en el bosque cuando una mujer mayor la encuentra y empieza a cuidarla. Sin embargo, en una noche de lluvia, la pequeña sale de la casa, disfruta mojándose, se llena de barro y duerme en el campo. Narrada por quien cuida a su pareja, la mujer mayor le dice a la niña "yo no quiero que cambies". "Mi libertad es tu libertad". Estas dos frases dan cuenta de la nueva suavidad que distinguimos: una no quiere/no busca cambiar a la persona amada, sino respetarla, acompañarla y aceptar su libertad, aunque sea la de morir, con la dificultad/el dolor que eso implica para la persona que ama y queda.

El otro relato, narrado por la mujer que está enferma, evoca una breve historia de amor/deseo entre dos hombres que se encuentran en el bosque. Lo que ella dice cuando cuenta la historia es cómo uno de los varones "observa el cuerpo que sabrá que nunca más volverá a tocar". Estas palabras tendrán su correlato en imágenes a lo largo de todo el film: a través de diferentes planos detalles se intenta reponer esta dolorosa/ extraña sensación de que una sabe, mira/recorre el cuerpo de la otra que nunca más volverá a ver/acariciar.

Esta conciencia, como señala Torres Leiva (2020 a), genera que todo lo que se observa alrededor sea diferente. No sólo miramos diferente a la persona amada sino a todo el entorno. Esta conciencia agudiza y crea otra mirada.

Cuando José Luis realizaba esta película mi madre estaba muriendo de un cáncer mientras mi hermana, sus amigas y yo la cuidábamos. Él me había comentado acerca de la temática del film. Entonces a los días que ella murió le escribí diciéndole que no podía dejar de pensar en la frase que daba nombre al film. Vendrá la muerte y tendrá los ojos de la persona amada. Sea una pareja, sea una madre.

La película, entonces, la vi ya sin mi mamá presente físicamente. Sin embargo, la sensación que genera con estos planos detalles, con las lágrimas que ruedan sobre el rostro de la mujer que cuida cuando abraza a su pareja, muchas veces cuando está recostada en la cama, acurrucándola, protegiéndola, o cuando están sentadas en ese árbol, fue semejante a lo que había sentido un año atrás. Mirar a alguien que una ama sabiendo que en poco tiempo ya no estará más, cambia todo, vuelve al mundo muy diferente. Cada momento, gesto, mirada es distinta. En varias escenas de la película, la mujer que está cuidando a su pareja le acaricia el cabello, mira su nuca (partes del cuerpo que despiertan/despertaron su deseo). Me acuerdo también de mirarle el cabello a mi

EN LA Otra isla

> Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 madre, tocar sus rulos blancos, sus manos, acariciarle sus dedos, hacerle masajes para aliviar los dolores de sus piernas, como sucede en algunas escenas del film.

Cuidar a una persona enferma nos hace percibir que el tiempo se aletarga, porque implica sólo estar ahí. Traer o buscar remedios, darle de comer, pasar momentos como se puede. Acompañar su sueño. La película transmite esta sensación de tiempo dilatado, como señala el director (Torres Leiva, 2020). Que es, de algún modo, el de la espera.

Los espacios son luminosos. Ellas se mudan a una casa donde el sol entra por las ventanas. Muchas escenas son filmadas en pleno día (mañanas o tardes). Hay pocas escenas de noche. Allí sí se recurre al negro o a la penumbra. En una de las tomas, las dos mujeres junto a Vero (la hermana de la mujer que acompaña) están recostadas en una cama. Una sostiene a la otra que está dormida, Vero lee. Luego, las dos hermanas conversan y recuerdan las épocas de los toques de queda, de la dictadura y del miedo que sentían en ese momento. Como el miedo que siente en este instante la mujer que está cuidando a su compañera. Después de la conversación, la cámara recorre los tres rostros dormidos. Ella duerme boca arriba y del cuello para abajo la imagen se ennegrece. En otra escena, la mujer enferma se despierta y con una toma de perfil, su ojo también se oscurece. En dos escenas aparece un perro negro que ronda la casa. Primero en el bosque y luego, la última noche, entra al hogar. Quien se está despidiendo se despierta y se incorpora. Ambos se miran fijamente. Este especie de agorero, de color negro y ojos marrones, la viene a buscar. El negro en estas imágenes podemos interpretarlo no sólo como el color que distingue la noche sino también como el que marca la tragedia inminente, el miedo, la angustia y la muerte.



Imagen 2. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos (José Luis Torres Leival, 2019)

Los colores también se destacan en el vestuario elegido. La mujer que cuida, en varias ocasiones, usa remeras, sacos tejidos de color rosa y fucsia, mientras que a la que está siendo cuidada la vemos con remeras celestes o grises. En la habitación en donde

NÚMERO 5

Noviembre DE

pasa tiempo acostada por sus dolores fuertes de cabeza, se distinguen flores en tonos celestes y azules. En otra escena onírica la vemos vestida con camiseta celeste, jeans, acostada sobre un colchón flotando sobre agua azul. Como muchas veces se ha analizado, la paleta de colores azulados en el cine, connotan tristeza. Pero en este caso, entiendo que además, puede interpretarse como signo de enfermedad. De hecho la mujer que protege, en su trabajo como enfermera de una clínica, está vestida con chaqueta celeste, los pisos del lugar son blancos con líneas de este color. Aunque usa colores más vivos también está teñida por la enfermedad: el ser cuidadora y enfermera la recubren de esa tonalidad.



EN LA

OTRA ISLA

Número 5

Noviembre

DE

2021

Imagen 3. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (José Luis Torres Leiva, 2019)

¿Cómo se filma esta historia? ¿Cómo se expresa esta nueva suavidad? Pienso que a través de explorar la intimidad, como decíamos anteriormente, con primeros planos o primerísimos primeros planos de ellas dos, a veces de frente, otras de perfil. Con planos cerrados, en los que no hay forma de ver otra cosa más que sus rostros, sus miradas, sus arrugas, sus marcas en la piel, sus lágrimas, sus ojos llorosos, sus emociones. En reiteradas ocasiones, se distinguen planos detalles de la mirada de la mujer que cuida. Si lo que atraviesa este film está vinculado con poner en imágenes la intimidad construida de una pareja y reparar en la mirada que observa a la persona amada que está a punto de desaparecer físicamente, entonces, estos planos cobran un papel fundamental. La mirada de quien cuida se la toma de frente, de perfil, en el espejo retrovisor. Con lágrimas, preocupada, con expresiones de bronca y de angustia. De miedo y tristeza. Pero también se registran las miradas de quien es cuidada, muchas veces dirigida hacia el horizonte, se pierde entre el paisaje. Está yéndose, despidiéndose, entonces, no siempre se cruza con la mirada de su pareja. Además de estos, hay planos detalles de las caricias, del cuello, de la nuca de la mujer amada, de diferentes partes de su cuerpo. Sin dejar de tener en cuenta los planos generales del territorio-refugio en donde están viviendo.



EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De 2021



Imágenes 4 y 5. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos (José Luis Torres Leiva, 2019)

Este detenimiento en la parte, en los detalles, en los fragmentos, en lo discontinuo, abre otras escenas y a su vez está ligado a cierta idea que la muerte viene a plantear: la continuidad en nuestras vidas se quiebra cuando aparece la posibilidad de la enfermedad y del fin de la existencia. Entonces resulta necesario fundar un nuevo territorio, crear otra cotidianeidad que queda expresada tal vez en estos detalles y sostener un vínculo a partir de estos fragmentos que van de la mano de una ética del cuidado.

Una de las últimas secuencias, la mujer que cuida se despierta y mira a su pareja que está recostada pero no se mueve. Podría estar durmiendo pero por el llanto que le provoca verla entendemos que la muerte finalmente llegó. Camina, pero sólo vemos sus piernas desenfocadas. En primer plano aparece su compañera de espaldas. Los pasos y su detenimiento nos genera la sensación de que la protagonista no sabe qué hacer.

La escuchamos llorar, luego la vemos mirando de reojo, agarrándose de una puerta, no sabiendo cómo mirar, cómo acercarse ¿a la muerte? ¿a su amor? Después de varios momentos, logra llegar a la cama, le besa el cuello y llora. Esta secuencia interesante, larga, nos permite entender el tiempo que toma aceptar la muerte, la dificultad de verla de frente, de aproximarse, de tocar ese cuerpo amado que sigue presente pero sin vida.

Posteriormente, vemos a la mujer que acaba de perder a su compañera en el bosque, respirando, fumando apoyada en un árbol. La cámara sale y luego entra a la casa. Es de mañana, entonces seguimos con claridad cómo recorre con un travelling horizontal todo el cuerpo de la persona que acaba de morir desde su cabeza, pasando por el torso, las colchas blancas que la tapan, atraviesa las cajas que han quedado todavía de la mudanza sin acomodar, sube hasta salir por la ventana y llegar a la copa de los árboles. Sale de la pieza y va hacia afuera. La imagen deviene naturaleza. Deviene vida. En esos árboles se detiene. Allí, se escucha el viento mientras las hojas se mueven. Percibimos dos troncos como si estuvieran abrazados. Ellas ya forman parte de las historias de ese territorio, de ese paisaje.

Ese devenir vida/esa transformación queda de algún modo representado hacia el final del film cuando la protagonista está en el lago, mirando las olitas que llegan a sus pies. De repente se acerca un grupo de jóvenes, ponen música y se escucha la canción de Rafaella Carrá "Explota mi corazón". Las chicas bailan, se divierten, ríen. Una de las estrofas de la canción dice "En el amor todo es empezar". Entonces el amor estuvo en empezar/aprender/acompañar a morir, haber respetado la decisión de la persona amada. Situaciones nuevas que generaron a su vez experiencias no vividas. Pero también ese empezar implica seguir, continuar viviendo, reconocer otras historias, ver cómo un grupo de adolescentes disfrutan. Darse cuenta que la vida irrumpe nuevamente.

La película, deviene poesía, ya su título se refiere al poema de Cesare Pavese (que se llama del mismo modo que el film) y también en una escena la mujer que estaba enferma recita fragmentos del poema "Hijas del viento" de Alejandra Pizarnik. Estas dos inspiraciones literarias son muy ricas, muy hermosas y aunque hablan de la muerte también se refieren al amor: sus dificultades, sus contradicciones, misterios, entregas, dolores y finales.

En tiempos donde la soledad, el aislamiento prolongado por la pandemia, los problemas para volver a reconstruir vínculos está formando parte de nuestra cotidianidad, esta película nos devuelve una mirada poética-amorosa-sutil-bella-frágil y suave de lo que podría ser un nueva forma de amar en donde el cuidado, la protección, el refugio, el afecto, la ternura y el cariño queden entramados y exploren territorios del deseo diferentes.

Bibliografía

Rolnik, Suely. (2013): ¿Una nueva suavidad? En: Felix Guattari y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografía del deseo*. 2a ed. Buenos Aires: Tinta Limón.

Filmografía

Torres Leiva, José Luis. (2019). "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos". Chile, Argentina,

EN LA Otra isla

NÚMERO 5

Noviembre

DE 2021 Alemania, 85 minutos.

Torres Leiva, José Luis. (2016). "El sueño de Ana". Chile. 9 min.

Fuente periodística

Brodersen, Diego. (2020) "José Luis Torres Leiva: 'No quería hacer un film cargado de dramatismo" Diario Página/12- Suplemento Cultura y Espectáculos. 10/12. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/310996-jose-luis-torres-leiva-no-queria-hacer-unfilm-cargado-de-dr

Fuente audiovisual

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos - Encuentro con el director (2020 b). Conversatorio de Jose Luis Torres Leiva con Paula Villegas (Gerente de Artes Audiovisuales del Idartes). Colombia. Cinemateca de Bogotá. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=-w3vx2FGG1s

Bio:

EN LA Otra isla Natacha Scherbovsky (Conicet/UBA) es Magíster en Antropología Visual y Documental antropológico (FLACSO- Ecuador), Licenciada en Antropología (UNR). Becaria doctoral CONICET -UBA. Líneas de investigación: Cine político de los 60/70 en América Latina. Cine chileno contemporáneo. Representaciones de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular en el cine contemporáneo chileno. Interés en las relaciones entre imagen-sujetos-procesos históricos-sociales-políticos.

Número 5

Correo electrónico: natachascherbovsky@gmail.com

DE

Noviembre

ENTREVISTA A CLARISA NAVAS

Por Mercedes Alonso y Débora Kantor

EN LA

OTRA ISLA

Clarisa Navas (1989) es una cineasta correntina que estrenó, hasta la fecha, dos largometrajes: *Hoy partido a las 3* (2017) y *Las mil y una* (2020).

NÚMERO

Ambas películas tuvieron una amplia circulación por festivales internacionales y contaron con una recepción crítica muy favorable.

Noviembre

DE 2021 ¿Cómo te posicionás sobre la idea, que leímos en críticas sobre tus películas, de que tu cine "da cuenta" o "representa" una realidad o determinados espacios y grupos poco explorados? ¿Creés que tu búsqueda va por ahí? ¿Es esta la tarea del cine?

Es complejo pensar en tareas del cine, no creo que haya una finalidad o una tarea, tampoco soy muy amiga de la idea de "representar". A menudo me pregunto justamente cómo hacer para no representar. Sé que parece imposible esto porque las imágenes y las narraciones producen representación, pero me cuestiono mucho estas ideas. Como por lo general trabajo a partir de experiencias y modos de estar que conozco por haberlos vivido, me parece que la representación aparece ahí como una tentación. El mundo pide representación y es lo que se exhibe, pero ¿cómo hacer para estar presente en la experiencia y no abstraerse pensando en cómo se va a ver, en cómo va a ser una puesta de esa situación?

Creo que cuando los acontecimientos sacuden, no hay mucha posibilidad de articular, de proyectar una representación que tranquilice, la vida no es tranquila. La representación es una ficción de orden y de control.

Con el grupo de amigxs con lxs que trabajamos, intentamos que las ideas previas no se cristalicen en representación, en todo caso que algo suceda en un presente y que eso estalle y termine impregnando las escenas. Esa sería nuestra representación. Poner los cuerpos en una experiencia.

En relación con los espacios y los grupos poco explorados, no podría tampoco cargar con la idea de representar. Me parece que los universos por donde transita el cine que hacemos tienen que ver con cierto modo de estar, modos de existencia siempre amenazados o puestos en discusión porque comportan otro ritmo. Me amigo entonces un poco más con la idea de dar cuenta de otros ritmos.

Cuando estrenaste *Hoy partido a las tres* (2017) la crítica habló de una cercanía con el documental por el modo en que la cámara se demora en los partidos, como si los registrara. En Las mil y una, también acompañás a los personajes durante los tiempos largos de sus acciones cotidianas. Más allá de lo que dice la crítica, ¿qué te interesa de esa forma de mirar o de mostrar? Por otra parte, nos gustaría saber cómo pensás la dirección de actorxs y cómo la trabajaste en estas películas.

Me llama la atención esas diferencias entre documental y ficción, creo que hablan de lo hegemónicas y restringidas que son las ideas en torno a la ficción actualmente, es como si la demora o la posibilidad de ensayar otros ritmos perteneciera a algo más ligado a la idea de "lo real". Es extraño pensar en cómo lo artificioso se acepta como un código y ya pasa a ser El código de la ficción.

A nosotrxs muchas veces nos preguntan si las pelis son un poco documentales, si hay mucha improvisación. Y con Ana Carolina García y Lucas Olivares, que son mis compañerxs más cercanos, con quienes trabajamos y ensayamos meses antes de grabar, nos asombramos cada vez que ocurren esos comentarios. Estamos muy lejanxs a esa idea de improvisación, un poco todo lo contrario. Para llegar a la espontaneidad creemos que se requiere mucho tiempo compartido, mucho tiempo para poder crear una trama de confianza y luego sostenerse de ese modo, porque actuar siempre es con otrxs y consiste en poder confiar y sostenerse.

Ese tiempo de ensayo y de ir poniendo el cuerpo en esas situaciones que plantean las escenas, a mí me van revelando cómo las imágenes se pueden aproximar, cuales son los encuadres justos que permitirán hacer emerger un ritmo singular.

Cada vez creo más que todo radica en el ritmo, es lo más arrasado y amenazado. Frente a la imposición de un ritmo hegemónico en el tiempo de las imágenes, en el montaje, en las acciones, pero también en los modos en los que concebimos el tiempo en nuestras vidas, es que surge esta resistencia. Es una defensa que permite ensayar una singularidad para estar de otro modo.

Producir una actuación que se corra de la emoción fácil, de los gestos y acciones cliché, requiere otro tiempo de producción. Un estar que permita la presencia, eso es lo más difícil de conseguir, porque casi nunca estamos presentes o las palabras nos dicen y anteceden, nos colocan en un lugar previo. Una búsqueda desde la dirección es tratar de deshacer ese vicio de la palabra, porque una nunca está donde se dice. Creo que esa forma de mirar o encuadrar tiene que ver con permitir o habilitar que surjan otros modos de estar.

¿Qué dirías que es Corrientes en tu cine? ¿Un paisaje? ¿Una forma de hablar? ¿Un

OTRA ISLA

Número 5

Noviembre

DE 2021

lugar desde el que hacer cine? ¿Cómo circulan tus películas dentro y fuera de ese lugar? ¿Qué recepción te parece que tuvieron ahí?

Para mí Corrientes es un territorio existencial. No hay cine si no está ligado a una tierra. Algunas veces siento que hacer cine tiene que ver con poder latir como una rana más del paisaje, saber parpadear como las luces tenues y anaranjadas de la avenida de mi barrio, sin superponerse a la oscuridad, apenas haciendo reflejos en los charcos de la vereda.

Creo que hacer cine es un poco consecuencia de haber nacido acá, porque el modo que fuimos inventando de hacer tiene que ver con un continuo "mientras tanto", una forma de armar sentidos provisorios frente a la intemperie.

No puedo definir bien todo lo que implica Corrientes, pero es como un espacio ineludible, una fuerza que lleva a veces hasta el estrangulamiento, pero que a la vez supone una potencia infinita.

Un amigo poeta correntino, Franco Rivero, al que admiro mucho, se pregunta cómo hacer para no falsear el paisaje, y yo cuando me pregunto eso ¿cómo será no falsear el paisaje? ¿cómo hacer que las imágenes y sonidos no silencien otra vez a la tierra? entro a pensar muchas cosas que no tienen que ver necesariamente con una defensa del realismo, ya sabemos que no existe la realidad, ni la verdad, pero pienso que quizás se trata de latir como un animal de acá, y no escribir sobre. Escapar de la representación.

Pensando esto vuelvo a sentir que la trama siempre pide avanzar, como la progresión de la idea de futuro con la cual accionamos casi todas las cosas. Una vez haciendo la plancha en el río Paraná y mirando las estrellas en verano, me di cuenta que no había futuro. Pero eso fue hace muchos años, aunque la sensación de flotar en toda la galaxia, en un río de un mundo, sigue viva cada vez que salto desde algún lugar al agua, y me voy hasta el fondo, no hago tope y no veo nada, solo floto. Todo eso para mí es Corrientes y el cine se va armando de esas sensaciones y de esas in-certezas en cuanto al tiempo.

Las películas y otras obras audiovisuales que hemos hecho han circulado de diversas maneras. Algunas por lugares más en los márgenes y en pequeños públicos o exhibiciones específicas.

Con el caso de *Las mil y una* fue diferente, porque la exhibición en Netflix produjo un revuelo inesperado. Eso en Corrientes generó que mucha gente la viera, y durante varias semanas los diarios y medios hablaron sin parar de la noticia. Hubo mucha discusión de todo tipo, desde debates vecinales en torno a la situación del barrio, hasta un grupito de vecinos que pidió que se cambiara el nombre a la peli porque no era la imagen que querían dar del barrio, gente que pensaba que esto arruinaba la idea del correntino universal, etc. Pero también hubo mucho debate en torno a la sexualidad, a las condiciones de clase y a los planeamientos urbanos. Finalmente creo que fueron meses donde trastabilló la idea de representación hegemónica sobre Corrientes y el correntino en masculino.

De todos modos, no dejó de asombrarnos esa paradoja de la distribución, que para que una película local pueda ser vista y generar interés local tuvo que estar en la plataforma más hegemónica a nivel mundial. Son un poco las contradicciones y problemas del colonialismo siempre presente en nuestras tierras. Es algo que ocurre en Corrientes pero también ocurre con el cine nacional, que se legitima una vez que se estrena afuera.

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 En otros países las películas circulan de otra manera, los circuitos de festivales y todo ese mundo por lo general acercan a personas que ya están acostumbradas a cierta forma de lenguaje o de cine y entonces aparecen otro tipo de lecturas.

A mí igual me parece muy valioso lo que ocurre en Corrientes, creo que es el lugar más difícil de todos y en el que más cuesta conseguir formas de exhibición alternativas. A la vez los debates que se producen son tan cercanos, la forma de entendimiento de cada micro gestualidad o forma de hablar, creo que es donde más se entiende o no pasa desapercibido ningún detalle. También siento que está más apegado a una cuestión de realismo, hay mucha discusión en torno a si es o no es real, si existió o no existió.

Sobre la misma cuestión, pero desde otro ángulo, ¿cómo pensás la proyección de tu cine desde ese espacio local hacia conjuntos más amplios? ¿te sentís incluida en el cine argentino, latinoamericano, internacional? ¿de qué manera? ¿cuál sería tu forma de estar o de intervenir en esos espacios?

Creo que el hecho de que sea un cine desde Corrientes produce una novedad, que lógicamente hay que estar muy atenta para que eso no se convierta en exotismo, moverse en el inevitable mercado lleva a cuestionarse mucho todo, si es que una no quiere que las cosas se conviertan en una mercancía más.

Por lo general, han ocurrido encuentros muy lindos entre nuestras películas y personas de diversos lugares que sentían muy propias las historias y los universos que ahí aparecían, eso es muy gratificante porque finalmente hacemos cine también para encontrarnos con otrxs.

Pensar nacionalidades para el cine siempre es complejo, creo que para algunas cosas las agrupaciones en conjunto sirven, pero también simplifican mucho.

Para mí Corrientes poco tiene que ver con la idea de Argentina que ha proyectado el cine nacional, siempre me pareció que en esa categoría había más de medio país afuera. Además, las posibilidades y condiciones de producción fueron y son diametralmente desiguales.

Por otro lado, hay toda una herencia de ese cine nacional y de diálogos que se producen para bien y para mal con obras y autores, que no se pueden soslayar.

También hay políticas públicas que han llegado de alguna u otra manera por estar dentro del territorio nacional y eso también hace a la condición de estar enmarcada en Argentina. Haber estudiado cine en una universidad estatal me parece un gran privilegio, si hubiera nacido unos kilómetros más arriba, en Paraguay, no lo hubiera tenido. También contar con los subsidios del INCAA no es cosa menor para gran parte de la producción Argentina.

Luego, pensar en Latinoamérica a mí me lleva a muchos interrogantes, a ciertos mapas que se constituyen, a ciertas reglas y demandas de las que es difícil salirse. Creo que las formas coloniales, desde la figura de los autores, hasta la idea de un cine más comercial, siempre han tensionado al cine latinoamericano. Mucho me pregunto cómo poder corrernos de esa tiranía y de esa colonización y si existe la posibilidad de hacer un cine de acá.

OTRA ISLA

Número

5

NOVIEMBRE

DE 2021

A la vez, circular en esa idea del cine internacional supone la posibilidad de conseguir financiamiento y recursos para continuar filmando con mayor presupuesto. Hay muchos entramados y creo que es complejo poder pensarse, conseguir recursos para hacer en un mundo neoliberal, donde el tiempo para la creación es un privilegio, es muy difícil. Mi modo de estar entonces, es el de estar atenta, desconfiando también. Hay días en

los que pierdo más la fe que en otros, y es un ejercicio el volver a dimensionar qué es lo importante.

Hay personas cercanas que hacen un cine tan valioso y potente contra tantos imposibles del presente, y eso ayuda a ubicarse otra vez, a seguir tejiendo ese "mientras tanto" que siempre es incierto, porque nunca se sabe si vamos a poder hacer una próxima película. También otro modo de estar tiene que ver con el hecho de la docencia, siento que participo mucho en diferentes espacios ligados al cine desde ese lugar. Y son espacios regionales, también de otras latitudes, creo que a través del cine se pueden generar comunidades provisorias donde podamos pensar y cada tanto hacer surgir algo diferente que desafíe a la idea de lo real.

En esta línea ¿qué percepción tenés de la circulación de tus películas en festivales? EN LA ¿y en plataformas?

Nuestras películas han tenido mucha circulación tanto en festivales como en plataformas. Esto sin dudas ayuda a que puedan ver muchas más personas y a poder conseguir recursos para seguir haciendo. Pero también es una presión, porque sabemos que los lugares son escasos y que hay muchísimas películas compitiendo por estos mismos espacios.

Creo que a lo que hay que apuntar es a crear otro tipo de circuitos, donde podamos seguir encontrándonos, hacer alianzas impensadas. Hay que tratar de combatir esa idea de gratificación asociada a las conquistas en la distribución, tratar de que los procesos de creación sean lo suficientemente fuertes y potenciadores para no esperar tanto de estas etapas que son azarosas y también tienen que ver con modas, mercados y tendencias.

¿En qué proyectos estás trabajando ahora?

Estamos trabajando en un proyecto hace muchos años, es una película que se viene gestando entre otras películas, porque es un proceso en el tiempo que tiene que ver con los vínculos y con el crecimiento. La película la venimos grabando en la frontera de Paraguay y Argentina, en Nanawa y tiene de protagonista a Ángel. Se llama "El Príncipe de Nanawa".

También estoy escribiendo a cocción lenta una película de ficción. Hace unos meses tenía un poco más de certezas por donde iba, pero la vida pegó unos golpazos y desarticuló cualquier idea de representación.

NÚMERO 5

Noviembre

DE

ENTREVISTA A RAMIRO SONZINI Y EZEQUIEL SALINAS

Por Matías Marra, Mercedes Alonso y Débora Kantor

EN LA Otra Isla

Número

Entrevista Salinas directores Ezequiel У Ramiro Sonzini, ganadora del cortometraje Mi última aventura, la película del Internacional del Gran Premio de la Competencia último BAFICI. Conversamos sobre el corto, la co-dirección, sus reflexiones sobre la actualidad del cine, y sobre la producción audiovisual en Córdoba.

Noviembre

DE 2021 Ustedes tienen un gran trabajo, una gran experiencia trabajando en equipo. Ezequiel, vimos que habías coescrito el guion de *Yatasto* para Hermes Paralluelo y Jimena González Gomeza, y Ramiro codirigiste *Escuela* con Leandro Naranjo. Nosotrxs queremos preguntarles qué creen que les aporta esta forma de hacer cine a su práctica en la realización, esta forma colectiva, y si es una decisión o es nada más la manera en que resultó cada proyecto.

ES: En mi manera de trabajar trato de que todos los proyectos a los que me integro tengan una dimensión colaborativa. Si bien hay proyectos que tienen una identidad muy marcada por quien los promueve, o porque su director/a tiene una identidad muy fuerte, pero en el caso de Rami y específicamente en *Mi última aventura*, se trata de un corto relacionado con un trabajo mío, propio, anterior, que se llama *Adiós a la noche*, que también tiene que ver con la ciudad, con el transitar la ciudad de un personaje que es justamente Octavio, uno de los personajes de *Mi Última Aventura*.

Mi Última Aventura nace a instancias de que, cuando Rami ve ese corto siente que hay aspectos interesantes en el modo de retratar la ciudad, pero que hay cosas que no funcionan o no están del todo trabajadas en profundidad, y de alguna manera me sugiere que dejemos lo que está bien del corto y pensemos una propuesta nueva. Y porque nos conocemos de hace tiempo, somos cineclubistas los dos, porque yo iba a presentar películas al cineclub donde trabajaba él ("El cinéfilo"), y Rami ha venido a "La

quimera" a presentar también, o hemos escrito en las revistas de cada cineclub, como que ya teníamos una afinidad de ideas cinematográficas, y a la vez habíamos coincidido en proyectos donde él había sido editor y yo había sido DF.

Entonces un poco como que la colaboración nace a instancias de, bueno, tenemos un universo en común y tratemos de hacer algo juntos... y se dio después otra condición que creo que fue importante, que es que yo me estaba yendo de viaje por una cantidad de tiempo indeterminado, fuera de Córdoba, y teníamos una ventanita muy chiquita para materializar esta colaboración, y creo que eso impulsó también a que la colaboración fuera muy dinámica, porque había un deadline muy claro, había que completarla realmente en un plazo de tiempo -creo que era una o dos semanas- muy corto. Y también porque somos amigos, hay una cuestión en lo colaborativo que en nuestro caso es muy importante, no sólo entre nosotros dos sino con todo el equipo de Mi Última Aventura, y es que realmente todos somos amigos. No todos somos amigos de todos, pero todos somos amigos de alguien. Y eso también tiene que ver con nuestra dinámica de trabajo, porque de algún modo nosotros decimos que nunca dirigimos actores, porque si bien los actores de Mi Última Aventura son actores, nosotros los tratamos más como amigos que como actores... si bien ellos son responsables y trabajan en su rol actoral, hay una cuestión de lo vincular que es súper importante. Lo mismo con Fede que es el sonidista, Eva que es la productora, y con Martín, que hace el tercer personaje muy chiquito. Entonces me parece que lo colaborativo tiene muchas dimensiones que para nosotros son importantes, que tiene que ver con lo cinematográfico, con lo personal, con lo afectivo.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

RS: Voy a decir lo mismo que dijiste vos de otra manera. Las únicas cosas que filmé en diez años las codirigí con otra gente, entonces a veces me pregunto, como que te da la sensación que hay una especie de prejuicio alrededor de la idea de codirigir, como que se desdibuja la identidad, como que... ¿quién es el verdadero autor de la película? Para mí siempre la posibilidad de codirigir con alguien, lejos de ser un espacio en donde uno se desdibuja o pierde personalidad, me parece un lugar en donde uno puede encontrar los elementos que realmente no posee, digamos. Porque si uno piensa una película en un sentido amplio, las películas condensan una cantidad de elementos, desde la puesta en escena hasta los lugares que registra, la manera de ser de las personas que actúan, etcétera, un conjunto de características muy complejo, muy difícil de escribir, de desmenuzar, y de alguna manera para mí la posibilidad de codirigir con alguien hace que sea un poco más fácil abarcar toda esa gran maraña de elementos complejos y caóticos que se entretejen en una película, en una puesta de escena, etcétera.

Y, esto que decía Eze, que yo le dije: "agarremos lo que está bueno de tu corto y cambiemos lo que no", para mí, cuando vi el primer corto de él, creo que literalmente lo que le dije fue: "vos filmaste de una manera la ciudad que yo sentía, que yo venía imaginándome, pero nunca jamás iba a tener la capacidad de materializarla". Y él es fotógrafo, y es un chabón que viene trabajando y pensando en eso hace un montón de tiempo: él ya había hecho eso. Entonces codirigir con él era -lejos de desdibujarse uno-, complejizar la propia mirada a partir de las características y elementos que los otros pueden aportar.

Para retomar eso que decís, Ramiro. En el primer número de "La vida útil", vos escribís: "el toque perverso del que habla Quintín y que marca la vanguardia del cine contemporáneo, unánimemente festejado y premiado en los festivales importantes del mundo, pareciera sugerir que la voluntad primigenia del cine de explorar el mundo está llegando a su fin y siendo reemplazada por el desarrollo de la identidad del artista, como si de un territorio a explorar se tratara". Y justamente lo que se ve claro en este corto, que tiene dos cabezas, es la voluntad de filmar un territorio que está afuera, de filmar la ciudad. ¿Cómo se juega en *Mi última aventura* la figura del o los autores en relación al territorio?

EN LA Otra Isla mencionan es el número 1, es un texto sobre el festival de Mar del Plata-, yo escribí otro texto, en el que retomo aquel texto. No es que lo quiero corregir, sino afinarlo un poco. Yo lo que pienso ,o me gustaría creer, es que en esos textos yo intento describir una especie de síntoma problemático del cine contemporáneo vinculado al lugar que está ocupando la figura del director, del autor más que del director, dentro de cierto cine contemporáneo de no ficción o cine expandido o cine híbrido, que es una especie de gran colectora del cine contemporáneo.

RS: No sé si me va a salir mezclar todo, pero en el nuevo número de la revista -ese que

Número 5

Digo, no es la autopista principal, que sería la ficción de Cannes o Berlín, sino esa zona del cine que está un poco al costado pero que tiene su propio mundo, que son los festivales de cine de no ficción como el FIDMarseille, Visions du Réel, Doclisboa, etcétera. Digo, porque me parece que es una zona del cine que es donde más bien vista está la hibridación, la experimentación, la idea de lo contemporáneo, de lo nuevo, y es la zona del cine que se ha hecho cargo en lo contemporáneo de la idea de lo documental, más allá de que hay toda una reelaboración, si se quiere, del concepto.

NOVIEMBRE DE

2021

En ese mundo para mí hay un síntoma problemático, que tiene que ver con el lugar que está ocupando el autor en relación con el mundo que retrata, porque de alguna manera el documental para mí históricamente se definió por la relación de un tipo mirando una porción de mundo, donde lo que prevalecía era claramente esa porción de mundo que quería retratar, esa porción de mundo no sólo en términos paisajísticos sino también históricos, digo, esa porción de mundo puede ser un momento de la historia. Bueno, lo que a mí me interesa pensar es si se puede establecer una pauta general sobre cuál es la relación de preponderancia entre el autor y el mundo que elige retratar, y un poco la tesis es decir "bueno, la manera en que los cineastas encuentran para hacer películas singulares" -porque hacer películas singulares, para bien o para mal, es lo que te termina posicionando en la historia del arte, digamos, es la manera que uno encuentra de que el cine te haga un lugar en su historia-, "tiende a ser dar vuelta la cámara, convertirse uno en el mundo que filma la película".

Todo esto generalizado es muy problemático, por eso es más interesante pensarlo película a película. Pero bueno, para hacerla corta, yo creo que hay una cierta tendencia a eso, esa cierta tendencia produce hijos bobos e hijos brillantes, no es que esté mal a priori, pero

lo que a mí me gustaría creer es que lo que nosotros estamos intentando hacer con el Eze es bastante lo contrario a eso. Si bien todos buscamos consciente o inconscientemente que la historia del cine nos haga un lugar, ya sea filmando o escribiendo una revista, o lo que sea, -hay algo de eso siempre presente-, hay una premisa que me gusta mucho, que la leí una vez en una entrevista a Raúl Ruiz, en los '70, en la que él decía que cuando empezó a filmar películas, antes de irse exiliado, él tenía la sensación de que Chile no existía en el cine, o sea, era un país inexistente, y que eso, lejos de ser un problema, era una gran posibilidad, porque básicamente les permitía hacer películas y que éstas sean una manera de inventar un país dentro del mundo del cine. Y ese Chile, que él intentaba inventar básicamente podía ser como sea, porque no tenía una historia previa, digamos. Había algo muy lúdico en la manera que él tenía de pensar eso, más allá de si fuese verdad o mentira. Y, salvando las distancias con Ruiz y con Chile y con los '70, salvando todas esas distancias, a mí me gusta la idea de que Córdoba, y sobre todo en oposición a Buenos Aires, que es la gran tradición del cine argentino, sea un territorio a inventar, una ciudad a inventar.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

DE 2021 A nosotros, con el Eze, por ejemplo, nos gusta mucho el cine americano. Y algo que nos gusta mucho de ciertas películas que usamos para charlar del corto y de la película que vamos a empezar a filmar en un tiempo, es lo terriblemente identificable que son ciertos lugares de Estados Unidos gracias a las películas, o sea, que hay lugares que existen por las películas más que por los lugares en sí mismos. Entonces, por ejemplo, jugar a soñar que eso puede pasar con tu propia ciudad es un desafío interesante que se vincula un poco con esta idea de Ruiz, y en ese sentido me parece que quizá con el tiempo lo que termina siendo más importante no es qué es lo que nos define a nosotros como autores de cine sino las cosas que pudimos inventar a través de las películas para una parte del cine argentino, que va a ser el cine de Córdoba, identificado con una ciudad, con una música, con una escalera, etcétera.

Para seguir con lo que decís, Ramiro, y retomando lo que mencionaba Ezequiel hace un rato: alguna vez dijiste que el cineclub "La quimera" fue tu primera escuela de cine. Además, Córdoba, para cualquiera que creció ahí y le gusta el cine, es a priori una ciudad cinéfila. Entonces, ¿qué lugar tiene la cinefilia en relación al cine que se hace y se piensa desde Córdoba?

ES: Yo estoy totalmente convencido, en el caso de Córdoba, de que la cinefilia hace al cine que se hace en Córdoba, y en el mismo sentido hace al cine que a mí más me interesa que se hace en Córdoba. No solamente por "La quimera", porque no es el único cineclub que hay en Córdoba: está el cineclub municipal, estaba "Cinéfilo" en su momento, "Pasión de los fuertes", "Cinéfilo de los fuertes", ahora. También es cierto que hay otra vertiente que produce cine en Córdoba que no está vinculada a eso y que no tiene nada que ver con eso, y que está totalmente bien de donde está y de donde viene, y en algunos casos yo tengo cierto contacto, porque, por ejemplo, Inés Barrionuevo, que es una directora bastante reconocida acá en Córdoba, quizás no tiene tanto que ver con este circuito cinéfilo.

Pero yo sí, en lo personal, siento que la cinefilia es como una escuela para aprender a mirar al cine y aprender a reflexionar sobre el cine, y sobre todo en relación a estas cuestiones de las que estamos hablando: el territorio, la pertenencia, el inventar un país o una provincia a través del cine. Y, a la vez, cuando decimos cinefilia o cineclub parece una especie de liga internacional, y en realidad, por ejemplo, "La quimera" es un cineclub bastante distinto al "Cinéfilo", en el caso mío y de Ramiro. Y creo que eso es algo que fue interesante en la manera en que nosotros nos vinculamos, porque "La quimera" es un cineclub que tenía un perfil mucho más relacionado al cine europeo, al cine moderno, y "Cinéfilo" estaba muy abocado al cine clásico, muy afín a los clásicos norteamericanos, al cine noir. Y a mí eso me ayudó muchísimo a darme cuenta que existía el cine norteamericano de los años '40 y encontrar cómo se relacionan todas estas cosas en la cinefilia, cómo se relacionan a la hora de filmar un territorio y materializar eso. Me parece algo bien nutritivo, y que, en nuestro caso, por las características que tiene Córdoba, es muy fácil. O sea, nosotros salíamos de una función, nos íbamos a tomar una birra y nos metíamos a una función de otro cine club y después por ahí discutíamos dos horas acerca de por qué era bueno ver una película norteamericana de los años '40. Incluso empieza a diversificar las discusiones hacia adentro de cada cineclub. También estaba pensando en el curso de Roger Koza, que es algo importante. ¿Qué son, diez años Rami, que hace el curso Roger?

EN LA Otra isla

NÚMERO

5

RS: Sí, doce o trece, ya...

NOVIEMBRE

DE 2021 **ES**: Claro. El curso funciona en el Cineclub Municipal, pero ahí se dieron muchos cruces. Yo he ido al curso, ahí lo conocí a Hermes, que es el director de *Yatasto*. Yo ahora trabajo con Maru Aparicio y, si bien no fuimos juntos al curso, los dos hemos ido. Rami también ha sido parte de eso. Empieza a haber un montón de lugares vinculantes que hacen a cuáles son las reflexiones que tenemos.

Digo, la reflexión del territorio o de cómo construir en algún punto una ciudad o un país, a través del cine también tiene que ver con ese curso, porque tiene un espacio temático todos los años como de decir, bueno, vamos a pensar sobre cine africano, sobre la representación de la ciudad, sobre lo que sea. Y, de alguna manera, eso guía tu trayectoria cinematográfica. Para mí no hay un discernimiento tan claro entre mi práctica cinematográfica a la hora de hacer y a la hora de pensar el cine, está todo muy vinculado.

RS: Quería agregar una cosa con relación a esto que decía el Eze, de que no hay una línea tan clara que divida el hacer con el ver, o con la forma de pensar el cine, cuando él está haciendo foto, o dirigiendo, o yo montando y el hecho de programar una película, de sentarse a verla con amigos y después discutirla. Me parece que esa "fluidez", para usar un término contemporáneo, tiene una especie de gran punto en común, que es la pobreza. O sea, la pobreza tiene un lado que es evidentemente malo, que es que uno sistemáticamente está luchando contra la materia, porque no tiene recursos para hacer lo que quiere hacer. Pero también tiene una pequeña rendija de luz, que es que cuando

vos asumís esa pobreza y, de repente, esa condición te da una gran libertad. Una libertad virtual, en realidad, pero me parece que todo lo que nosotros hemos hecho en estos años está signado por esa pobreza material. Cuando pensamos en hacer un cineclub sabemos que no podemos proyectar en 35mm ni pagar derechos a los distribuidores ni proyectar en DCP. O sea, siempre es una versión empobrecida y limitada del original, si se quiere, por eso también es periférico. Y cuando filmamos es igual. Aunque cuando se filma se llega a una cosa más interesante porque esa limitación de recursos es el original, no es una copia degradada.

ES: Pensaba en esto que vos decías sobre la pobreza. Uno tiene un cineclub que funciona -como todos nuestros cineclubes, salvo el municipal, pero también- en un estado de precariedad laboral y material permanente. Pero, a la vez, siempre mirando esta cosa que es la cinemateca francesa, la cinemateca portuguesa, es decir, también tratando de proyectar desde este lugar una idea más amplia. Voy a decir una brutalidad, pero *Mi última aventura* es como nosotros jugando a hacer *Heat* de Michael Mann, pero sin tiros, sin que dure tres horas y con tres personas. Entonces también hay una precariedad que empieza a ser como practicar algo de eso que nos interesa, que no son solamente los tiros o el gran edificio de la cinemateca, sino cómo profundizo en una práctica que encuentre el núcleo duro de eso con lo que me siento identificado, de alguna manera.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

DE

2021

¿Y cómo piensan ustedes la presencia de Córdoba, más precisamente en *Mi última aventura*? ¿qué dirían que es la ciudad en el corto? ¿un paisaje, una forma de hablar, un lugar desde el que se hace cine? ¿cómo habían pensado, en definitiva, a la ciudad?

ES: Principalmente un personaje. Córdoba no es un territorio donde pasa la película, sino un personaje que se expresa a través de la música y a través de ciertos lugares que son más o menos reconocibles. Es un mito que nosotros estamos inventando; Córdoba no se ve así, mucha gente la ve y dice: "Córdoba no es eso, Córdoba no es tan linda, no tiene esas luces que parece Hong Kong". Pero, justamente, es un personaje que nosotros queríamos que esté en la película de esa manera. Construimos un personaje, que es Córdoba, en esa manifestación, con esas canciones, de esa época.

¿Cómo pensaron y eligieron la música?

RS: Probablemente lo mejor que hicimos fue una playlist antes de filmar. Es increíble, es la mejor playlist de cuarteto de los '80 que yo escuché en mi vida. Pero quería agregar algo a lo que dice el Eze. La idea de inventar una visión de Córdoba no salió de un huevo, hay cosas que preceden, que existen, y que de alguna manera a uno -voy a decir una palabra que no me gusta- lo inspiran, digamos. Concretamente lo de la música es muy evidente.

¿Y de ahí salió el título del corto, es decir, del tema de Tru-la-lá que se llama igual?

RS: El tema que da título al corto no está en el corto, es un temón. Pero no sé, todas estas cosas no sé si las hablamos muy claramente, ni siquiera entre nosotros, yo no sé si a mí se me ocurrió el nombre, creo, a lo mejor estoy inventando y le estoy robando al Eze la idea original. Pero a mí me resonaba mucho, es un tema que me gustaba mucho, y me resonaba mucho el título, que es el estribillo de esa canción: es una historia de amor entre un hombre y una mujer, y como la idea de *Mi última aventura* es como el último gran amor pasional, me resonaba de manera extraña en la idea de que estos personajes iban a hacer algo que iba a cambiar su vida de una vez y para siempre. Y, de manera ambigua, si es algo que está pensando el personaje que roba al principio, entonces le está hablando a la aventura, al hecho de salir a robar. Y si lo está cantando el otro personaje, es casi como una despedida amorosa, trágica, a su amigo, porque lo va a traicionar. Pero me parece que viene por ahí, digamos, no sé si llegamos a algo más profundo que eso.

EN LA Otra Isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 ES: Estaba pensando en esto de la música, es cierto que lo que yo digo suena un poco incompleto, a que es una construcción de viene de un lugar, pero también hay cosas que tienen que ver con este pensar, no sólo en el cine, sino también pensar el espacio donde uno vive y cómo está representado en un cine que es incipiente. El cuarteto es algo, no característico, porque característico suena a que es como el sombrero charro de los mexicanos, y en realidad es algo que está bueno y no está bien usado, porque el punto para mí no es que sea característico, sino que las canciones nos gustaban. "Déjame soñar" es una canción que yo venía tratando de meterla como en tres proyectos anteriores y siempre la terminaba sacando por H o por B, porque me parecía una canción increíble. Y hay algo que tiene que ver con decir "che, pero esto tiene un potencial fuerte, tiene algo como personal". Y un poco la música sale de eso, de decir que una canción es de una etapa del cuarteto y no la conoce nadie. Y ahí también empieza el trabajo, pero el trabajo nace siempre desde ese lugar, de algo que realmente te gusta, no es una impostación del tipo "sería utilitario que hubiera cuarteto y el cuarteto cumpliera tal función", porque eso sería muy aburrido.

RS: ¿Puedo agregar algo? Lo que sí yo pensaría como una especie de invención, tiene que ver con la idea de recontextualizar algo. O sea, tomar algo que se entiende que proviene de un lugar, de una zona de la sociedad o de la geografía o de la literatura incluso, y decir "esto a mí me resuena de otra manera y lo voy a poner en otro lado". El momento en que vos te das cuenta que lo que hiciste funcionó y está bien es cuando dejas de sentir vergüenza de lo que hiciste. Porque, digo, por ejemplo, lo que todo el mundo decía de *Salsipuedes*, de Mariano Luque, fue que era la primera vez que se escuchaba hablar en cordobés sin que eso nos pusiera incómodos. Era la típica de que en el cine argentino se trataba de borrar la tonada de los actores no porteños, y, de repente la película -no sé si esto es realmente así o no, pero supongamos que sí-, nos hizo darnos cuenta de que es

mucho más lindo escuchar a un cordobés que a un porteño hablando en el cine. Lo digo en chiste, pero se entiende un poco la idea.

ES: Sí, y también que se puede hacer una película muy dramática con un cordobés hablando en cordobés. Otro tema también un poco cliché es que un cordobés, hablando en cordobés, tiene que contar chistes. Creo que nos pasó lo mismo a nosotros cuando escribimos la voz de *Mi Última Aventura*: es como, pensar "che, este cordobés puede contar algo inquietante y ponerte en un lugar incómodo y contarte una historia hablando como habla", digamos. Y que también es un hallazgo que viene de ver a otra gente, porque ese personaje que da la voz en off es un personaje que nosotros le tomamos un poco prestado a una obra de teatro que este mismo actor, Ignacio Tamagno, hacía en Córdoba, y que tenía que ver con eso, con la exploración del cordobés del interior y de cómo habla y de cómo cuenta. Entonces, sí hay una cuestión de buscar el potencial en las cosas que nos agradan, no en las cosas que son particulares, porque ahí me parece que hay una diferencia muy grande.

EN LA Otra isla

Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 RS: Y, con respecto a lo de la música, perdón que insista, pero me quedé con esto, yo pienso que con la música pasa un poco lo mismo que con la tonada. El cuarteto como ritmo y como género está muy ubicado, digamos. Es una música que se usa para animar fiestas en Córdoba. A partir de cierta clase media aspiracional para arriba, es música de gente de clase baja. De hecho, yo fui a un colegio público bastante prestigioso, que es un colegio universitario que se llama Manuel Belgrano, y es un colegio donde, básicamente, a tu educación sentimental la atraviesa el rock nacional, y para mí de chico el cuarteto era malo y "de negro", ¿entendés? De negro lo digo en chiste, pero era música que yo no iba a escuchar porque era "música mala", y la verdad es que nunca había escuchado cuarteto, era un prejuicio que había asumido como real. Y después, de más grande, te ponés a escuchar y empezás a tener curiosidad sobre la historia del género, y claramente, como pasa con todo, no es así. Hay cosas muy interesantes, hay variaciones, hay historia.

Y, a mí, lo que me sorprendió mucho del cuarteto, cuando empezaba a estudiarlo un poco y a conocerlo un poco más en profundidad, es que tiene una mitología propia, que es para mí equivalente a la del cine americano.

Si vos tomás el cuarteto, la historia del cuarteto, y lo leés como literatura, en el cuarteto están delimitados subgéneros que cuentan las grandes tragedias de la clase popular de Córdoba. Hay tópicos que uno podría agarrar del cuarteto y hacer películas que cuenten toda la historia de la clase trabajadora de Córdoba y todos los grandes hitos: las infidelidades, los incestos, el padre policía y el hijo ladrón, todo eso tiene un potencial narrativo y literario maravilloso. Lo que le falta al nuevo cine argentino estuvo ahí sonando siempre en las fiestas de 15, digamos. Y, por otro lado, que esas historias trágicas estén cantadas y bailadas al ritmo de música que estaba hecha para que la clase trabajadora se olvidara de sus dramas cotidianos el fin de semana en el baile, es puro melodrama digamos, es Douglas Sirk. Entonces, de repente, el cuarteto nos hizo entender o creer que hay una forma de hacer cine clásico que tiene mucho que ver con cosas que forman

parte de nuestra cultura, de nuestra ciudad, de este personaje que sería la ciudad de Córdoba, y eso es también una forma de readaptación, a eso me refiero, no es inventar, nosotros no inventamos nada. Nosotros agarramos los mejores discos de Chévere o de Trula de los '80, elegimos unos temazos increíbles y nos aprovechamos de su genio para que mejoren nuestra película.

Pero me parece que el trayecto que recorrimos para llegar a eso es este, que viene un poco de nuestro lugar. Entonces ahí vos ponés el tema, lo escuchás en tu película y no te da vergüenza.

En relación a lo del nuevo cine argentino que mencionabas: una moto recorriendo la ciudad de noche rápidamente hace pensar en *Rapado*. Pero la película no trabaja en sí un marco de referencias afines al nuevo cine argentino en sí. ¿Ustedes cómo dialogan con ese cine?

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 **ES:** Yo me animo a decir que no es parte de nuestro marco de referencia a la hora de hacer la película. Sí, dialogamos con el nuevo cine argentino, pero no sé si ahí había una referencia fuerte, y me parece que no es casual y que tiene que ver con esta idea de tratar de inventar cierto mito que no está ahí. Porque, además, el nuevo cine argentino remite a construcciones que remiten a Buenos Aires, a la noche en Buenos Aires, remite a otro mundo. De pronto yo, por afinidad estética, siento mucho más cerca, en el caso de *Mi Última Aventura*, a *Millenium Mambo* o *Goodbye South, Goodbye*, de Hou Hsiao-Hsien, que capaz alguna película argentina. Porque son las películas con las que de golpe mi cabeza se empezó a mover en términos de cómo construyo algo con estas dos lucecitas y estas dos cositas que yo tengo en el lugar en el que vivo.

RS: Estoy de acuerdo con vos. Creo que en términos conscientes las referencias son más foráneas. Pasa que cuando uno trabaja con referencias más conscientes no es que dice "quiero hacer esta película", hay un diálogo, hay un momentito que te gusta y muchas veces hay cosas que no te das cuenta que son referencias. De todos modos, me parece que hay una cuestión que va más allá de cómo uno se autoperciba, que es que del cine argentino formamos parte todos y eso hace que inevitablemente ciertas cosas dialoguen. Y sí, yo creo que evidentemente para nosotros, que nacimos a fines de los '80, es decir, que somos claramente una generación distinta a la del nuevo cine argentino, digo, para nosotros ¿es un cine? ¿es un corpus de películas? Podríamos decir que es un gesto de apropiación de la historia del cine que nos interpela. Todos pasamos por ahí, todos pasamos por *Rapado*, todos pasamos por *Pizza*, *birra y faso*.

Me acuerdo cuando pasamos el corto en BAFICI -yo estoy en un grupo de Telegram con un montón de gente de España y qué se yo que hablan mucho de cine, ahí está Quintín en ese grupo- y Quintín decía que el corto le parecía como un *Pizza, Birra y Faso* más estilizado. Yo la verdad que *Pizza, birra y faso* no la veo hace doce o quince años, pero de repente fue una referencia que me interesó mucho, quiero volver a ver *Pizza, birra y faso*

porque me interesa ver qué vió este chabón, cómo son esas resonancias.

Ustedes dicen *Rapado*, y es verdad. Yo creo que nosotros nunca hablamos de la película como referencia, pero yo sí cuando filmé *Escuela* hace 200 millones de años, y que es una cosa totalmente distinta, sí pienso que había algo de las caminatas de los personajes en silencio, en las películas de Rejtman; o sea, no los personajes hablando raro, sino los personajes en silencio, atravesando los espacios, que me parecía interesante. Y, de repente, ahora pensando, me doy cuenta de que nosotros filmamos a dos chabones que están callados básicamente, en un lugar, como en ese tipo de vínculo con el espacio. Y bueno, puede ser, quizá algo venga de ahí. También hay una cuestión generacional, no sé si eso viene del cine, pero el hecho de que nosotros elijamos personajes que están despidiéndose de la juventud, también habla de una cierta tendencia al nuevo cine argentino, como la idea de que ese fue el cine de los jóvenes de alguna manera. De todos, modos habría que pensarlo un poco más críticamente.

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 ES: Evidentemente uno no puede encontrarse por fuera de cierto cine que le es más o menos contemporáneo, porque el nuevo cine argentino nos es contemporáneo, empezamos a estudiar cine con la aparición de ese cine. Entonces es obvio que no hay manera de desvincularse de ese cine, pero la realidad también es que no necesariamente uno piensa directamente en contra o en términos de eso, lo que no quiere decir que no tengamos relación. Pero yo no me siento a pensar Mi última aventura, ni creo que lo hayamos hecho en función del nuevo cine argentino. Somos parte del cine argentino, sí, necesariamente, y también somos muy distintos, porque Córdoba es muy distinto a lo que vemos en el 97,9% del nuevo cine argentino, porque es casi todo cine que se hizo en Buenos Aires, y eso no es menor. También es muy hegemónico pensar que nos tenemos pensar en términos de estas películas, porque esas películas salen de un lugar que no sé si nos es tan cercano, y eso me parece que hay discutirlo. En la discusión que tuvo el Pablo Weber en la entrevista que le hizo a Oscar Cuervo, decía, "bueno, yo la verdad no me siento tan cercano a tal película o no pienso en función de esto", y Prividera salió a cortarle la cabeza. Pero es interesante pensar por qué yo debería pensarme en base a esta categoría, o cómo es que esa categoría se vincula con nosotros.

Mucho de lo que vinimos a preguntarles acá es en relación a lo cordobés. Se arma algo de que ustedes son los otros de algún modo, los otros que están haciendo cine "allá", como que hay un allá en relación a Buenos Aires como el centro de todo y también del cine. Bueno, ahora también hay personas haciendo cine en otros lados, en Tucumán, en Corrientes. Pero bueno, desde que se estrenó *De caravana* arrancó algo importante en relación al cine cordobés. ¿Ustedes cómo se posicionan frente a eso? ¿Hacen una identidad de eso? ¿O es algo que les endilgamos los demás?

ES: Es que es las dos cosas. Nosotros en un montón de sentidos no hacemos una identidad del cine cordobés, yo no digo que hago cine cordobés ni pienso en términos de hacer cine cordobés ni me interesa tampoco, porque tampoco es que el cine cordobés a mí me

dio tantas cosas. Yo no le debo mayormente mi formación al cine cordobés, de hecho es más bien lo contrario. En algunas cosas sí, hay películas que porque he sido parte o porque las vi y cambiaron mi perspectiva de ciertas cosas, son importantes, pero no es que el cine cordobés me dio pan, casa y trabajo.

Pero también, en otro sentido, y esto me lo han hecho notar más de una vez, nosotros siempre decimos que somos cordobeses, o sea, siempre manifestamos que somos cordobeses, en cualquier contexto social o profesional es como "bueno, nosotros no somos de Argentina como vos lo entendés, nosotros somos cordobeses, nosotros somos distintos". Y eso es algo notable, y que también nos da para reflexionar: por qué todo el tiempo marcamos cierta pertenencia. Yo, por ejemplo, nunca hice cine en Buenos Aires. He filmado alguna vez, en algún proyecto, pero en general hice cine en Córdoba. Y para mí hablar de cine cordobés no es una categoría crítica, no hay algo que se pueda identificar como cine cordobés, o es de fantasía, porque hay cosas que son muy malas y que no tienen nada que ver con lo que a mí me interesa del cine, y cosas que sí me interesan y que son difíciles de categorizar porque por ejemplo *Yatasto* es una película que mucha gente dice "eso es cine cordobés" y el director es español. Qué se yo, y es una de las películas que yo creo mejor retrata ciertas cuestiones sobre la ciudad de Córdoba.

EN LA Otra Isla

> Número 5

NOVIEMBRE

DE 2021 RS: También hay una cuestión un poco más universal, que yo de hecho lo hablaba mucho con Álvaro Arroba, porque yo una vez le hice una entrevista muy larga, que no salió nunca, pero nos hicimos amigos, que fue lo más importante finalmente, y él me hablaba, en ese momento, de lo importante que era para él la cinefilia de provincias en España, un poco en contra de la idea de que la vida cultural más importante y más intensa tenía que ocurrir en las dos grandes ciudades, entre Madrid y Barcelona. Y él me decía, esto no sé si él querrá que se publique, pero no me importa, él me decía que la cinefilia de Madrid y Barcelona era una puta mierda y que lo que verdaderamente importaba era lo que pasaba en otros lugares más chiquitos y más borrados del mapa. Y digo, para mí es como un tipo de mito medio genérico que es real, que se aplica. Cuando vos naciste y te criaste en un lugar que es claramente periférico, sabés que ser claramente periférico no implica solamente no estar en el centro, sino reconocer como centro al centro, porque nosotros tenemos esa relación con Buenos Aires, nos guste o no nos guste, nos estamos midiendo el aceite permanentemente, siempre sabemos que vamos a perder, pero no dejamos de intentar medirnos. Entonces, digamos, hay una especie de orgullo que tiene que ver con sentirse capaces de ser independientes.

Eso es algo que me parece que es verdad, o sea, que existe, me parece que es interesante literariamente y me parece que es útil, además, porque cuando nosotros hablábamos de la idea de inventar una ciudad para el cine, de inventar una Córdoba para el cine, esto capaz suena menos romántico, pero uno está haciendo eso con uno mismo a lo largo de su vida, y uno va leyendo, enamorándose de ciertas mitologías, y las va tratando de reproducir. ¿Quién, que se precie de o se considere cinéfilo, no ha soñado con inventarse una vida de jóvenes turcos en el lugar donde nació? Todos lo hicimos en algún momento con algo, con un cineclub, con un grupo de amigos, con una cátedra, con lo que sea.

Bueno, ese tipo de juegos, de ficción, uno los termina poniendo en juego, los termina practicando, y para mí, la idea del cine de provincia y de la cinefilia de provincia y que Córdoba sea reconocido como un lugar cinéfilo, bueno, yo esto lo digo un poco con cierto orgullo, yo creo que es un mito que inventamos nosotros, en esto de repetirlo y presentarlo como tal cosa y hablar de ciertas cosas y contarles a los del centro cómo somos en la provincia. Tiene que ver con eso, es como una especie de juego de ficción pero que impacta sobre la realidad. Y para mí, en ese sentido, sí hay algún tipo de interés en hablar de Córdoba como un lugar distinto, un lugar particular, un lugar hasta separatista.

El remate sería, ¿separatista de qué modo? Porque están los separatistas políticos también.

RS: No, no, no (*risas*). Sólo en el mito y en el juego de la literatura del cine, de la cinefilia.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre

DE 2021