ISSN 2477-9202

NÚMERO 1
ENERO 2020
VOLUMEN 4

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

PUBLICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR

UArtes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 4, Número 1

Enero, 2020

ISSN 2477-9202

UArtes EDICIONES

Universidad de las Artes
Rector: Ramiro Noriega
Vicerrectora Académica: María Paulina Soto
Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo

ISSN 2477-9202

UARTES EDICIONES
Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti
Asistente editorial: Marcia Figueroa
Concepción gráfica: María Mercedes Salgado
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 4, Número 1. Enero, 2020
ISSN 2477-9202

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluída en la Hispanica American Periodicals Index (HAPI) de la Universidad de California (EEUU).

UArtes EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

MISCELÁNEA

Imagen de la proyección de *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016)

Actualidad y desplazamientos del cine expandido contemporáneo argentino

Pablo Boido
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
pablo.boido@gmail.com

TÍTULO: Actualidad y desplazamientos del cine expandido contemporáneo argentino
Resumen: El presente texto propone abordar un conjunto de artefactos fílmicos realizados y exhibidos en la Argentina entre 2010 y 2020. Se hará foco en una serie de trabajos de cineastas locales que conforman un campo que ha cobrado una mayor resonancia y vitalidad: el cine expandido. Estas obras han sido expuestas en diversos sitios como museos, galerías y espacios abiertos de la ciudad. Cada una de estas piezas posee una poética singular; sin embargo, desarrollan prácticas comunes en el uso del dispositivo cinematográfico y el trabajo sobre materiales de archivo. En un contexto cultural signado por los profundos cambios que trajo la convergencia digital, el paradigma de la imagen en movimiento que sostiene al cine se enfrenta, una vez más, a la profecía que aclama su fin. No obstante, se destacan estas propuestas artísticas que contradicen dicha sentencia, tomando diversos espacios expositivos donde se aglutinan nuevos espectadores. Procuraremos dar cuenta de los procedimientos formales de estas obras, abordándolas desde el trinomio: dispositivo, archivo y memorias.

Palabras claves: Cine expandido, archivo, memorias, dispositivo, instalación.

TITLE: Actuality and transfers of expanded contemporary Argentinian cinema
Abstract: The aim of this text is to consider a group of film artifacts made and exhibited in Argentina between 2010 and 2020. The focus will be on a series of local filmmakers' works that formed and area which has gained major resonance and vitality: expanded cinema. These works have been exhibited in different venues, such as museums, galleries and open spaces in town. Although each work has a singular poetics, they develop common practices in the use of the cinematic device and the operation on archive footage. In a cultural context where digital convergence is prominent, the paradigm of the moving image that holds cinema faces, once again, the prophecy that acclaims its end. However, artistic proposals contradicting that sentence stand

RECIBIDO: 10/10/2019 ACEPTADO: 20/11/2019

out, as long as they take up diverse exhibition spaces where new public is agglutinated. We will attempt to give an account of the formal procedures of these works from the approach given by the trinomial: device, archive and memories.
Keywords: Expanded cinema, archive, memory, installation, device.

1. Breve descripción de un fenómeno

El presente trabajo se propone una primera aproximación y recorrido sobre un fenómeno reciente en la Argentina: el cine expandido. Para esto haremos foco en una serie de producciones que en los últimos años han generado un campo con mayor resonancia y vitalidad. Trabajaremos a partir de un conjunto de piezas fílmicas realizadas y exhibidas en el país entre 2010 y 2020. Los creadores de las mismas se destacan por haber reactualizado las prácticas de este tipo de cine volcando sus producciones hacia espacios de exhibición no convencionales, generando diversos artefactos fílmicos instalados en museos, galerías y hasta espacios abiertos en la ciudad y alrededores. A su vez, en este conglomerado de obras[1] se pueden observar diversos usos del archivo fílmico en un claro interés por formular nuevas narrativas sobre el pasado reciente.

En un contexto cultural signado por los profundos cambios que trajo la convergencia digital, el paradigma de la imagen en movimiento que sostiene al cine se enfrenta (una vez más) a la profecía que aclama su fin. Sin embargo, se destacan estas propuestas artísticas que contradicen la sentencia, tomando el museo como un espacio privilegiado para presentar sus obras, entre otros lugares donde se aglutinan espectadores con estos artefactos expositivos. Estas producciones experimentan nuevos recorridos por fuera de la industria audiovisual y los canales tradicionales asignados al cine. El objetivo de este análisis es amplio, dada la cantidad de elementos que confluyen en este fenómeno. Intentaremos dar cuenta de los diversos aspectos que consideramos relevantes; estos van desde la experimentación con el soporte cinematográfico hasta la incorporación de nuevas tecnologías, como también un diálogo y disputa en torno a las memorias a través del remontaje de material de archivo(s). Dentro de este complejo entramado se ubican estas iniciativas en un tiempo signado por la transformación radical del régimen visual.

1 El corpus de obras analizado está compuesto por: *327 cuadernos* (Andrés Di Tella, 2018), *Algunas formas de lo posible* (Antonio Zucherino, 2018), *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016), *Cine puro* (Albertina Carri, 2015), *Cine Luciérnaga* (Nicolás Testoni, Christian Delgado, Toia Bonino, 2018), *El intersticio en el espejo* (Catalina Sosa, 2016), *Éramos esperados Súper 8* (Andrés Denegri, 2012), *Éramos esperados, plomo y palo* (Andrés Denegri, 2013) *Éramos esperados, hierro y tierra* (Andrés Denegri, 2013) Flâneur de Orione (Toia Bonino, 2018), *Informe del aire* (Julian D'Angiolillo, 2018), Investigación del cuatrerismo (Albertina Carri, 2015), *La habitación infinita* (Nicolás Testoni, 2010), *La última película* (Federico León, 2018), *Lugar fósil* (Florencia Levy, 2018), *Mecanismos del olvido* (Andrés Denegri, 2017), *Memoria en llamas* (Andrés Denegri, 2017), *Orione* (Toia Bonino, 2017), *Restos* (Albertina Carri, 2010).

2. Inicio del recorrido

En los últimos años el cine expandido volvió a ocupar un lugar destacado dentro del campo artístico contemporáneo. Tanto en la escena global como en los países como la Argentina se desarrollan este tipo de producciones que lograron instalarse en diversos espacios de exhibición. La categoría de cine expandido tiene ya un largo recorrido: fue empleada por primera vez en la década del 60 y con el paso del tiempo hasta la actualidad ha sufrido diversas interpretaciones. Por distintas razones, esta noción ha vuelto a ser productiva tanto en el campo teórico como también en el curatorial y el de la práctica artística. Como bien mencionan Massara, Sabeckis y Vallazza, la propuesta de un cine que expanda sus límites y se integre a otras artes no es nuevo:

> El cineasta experimental norteamericano Stan Van Der Beek fue quien acuñó el término en 1966, para denominar aquellas producciones donde se multiplicaban las pantallas de proyección y se transformaba el lugar de exposición, fusionando el cine con otras artes, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico.[2]

Posteriormente fue el crítico norteamericano Gene Youngblood quien popularizó el término a partir de la edición de su libro *Expanded cinema* (1970). En este texto el autor sitúa aún más lejos las primeras experiencias de este tipo, brindando datos de obras realizadas en la década de los 50 dentro del incipiente movimiento *underground* del cine norteamericano. El término aparece en sus escritos para definir el fenómeno de transformación que sufría el cine en un contexto de fuerte expansión tecnológica. Son reflexiones signadas por la urgencia de dar testimonio en un ámbito prolífero que está dando lugar a nuevas formas de artes mediales. Este libro fue traducido y publicado en el 2012 en la Argentina, dando cuenta del renovado interés por esta temática. La edición local cuenta con el prólogo de Emilio Bernini en donde contextualiza:

> Youngblood se ocupa tanto del cine como de la tecnología y de los progresos científicos que ella implica y, en este punto, aquello que el autor nombra "cine expandido" se refiere más a esa expansión de la tecnología (incluido el cine) y, consecuentemente, al modo en que ello puede influir sobre la percepción y la conciencia, que al cine propiamente dicho.[3]

A lo largo de los capítulos que componen el libro se puede leer más de una vez la proclama por una expansión de la conciencia con un claro tono de manifiesto. Esto

2 Massara Gisela, Sabeckis Camila y Vallazza Eleonora, *Tendencias en el cine expandido contemporáneo*. (Buenos Aires: Cuaderno 66 Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2018): 158.

3 Youngblood Gene, *Cine expandido*. (Buenos Aires: Uduntref, 2012): 22.

es central para comprender la época en la cual es concebido, como también dónde está anclada su escritura y el movimiento al cual adscribe el crítico. Youngblood releva las diferentes producciones del cine experimental de aquel momento, poniendo acento en las que considera que crean una nueva percepción. Hay un rastreo y valoración positiva por los nuevos procedimientos experimentales que se imponían desde la instalación, la proyección de varias pantallas, la incorporación de superficies que no sean planas, siempre guiadas por una profunda curiosidad por atravesar los espacios expositivos dedicados al cine. Por otro lado, no descuida en su reflexión el análisis de una nueva e inmensa red de medios que está naciendo, de la cual este tipo de obras son parte. Estas son responsables de ampliar el horizonte tecnológico y de construir otro tipo de comunicación en la sociedad moderna.

Posteriormente, la categoría 'expandido' se hizo habitual a la hora de pensar diversos fenómenos del arte de esa época, y comenzó una deriva propia por fuera de estos primeros escritos. En este caso la tomaremos por considerarla productiva para pensar los artefactos cinematográficos que habitan las galerías y museos actuales. Lo hacemos reconociendo que estamos ante un fenómeno que se caracteriza por su imprecisión y es complejo fijar sus límites por su carácter híbrido, donde se entrecruzan diversas concepciones. El autor argentino Jorge La Ferla ha dedicado gran parte de sus trabajos de investigación a analizar los cambios dentro del campo audiovisual actual. Una de las mayores modificaciones que se puede constatar es el traspaso de una tecnología analógica a la digital:

> El cine se ha convertido en su totalidad en un proceso informático que lo ha desvinculado de la materialidad que le dio sustento ontológico. Este estado de crisis implica una pérdida irreparable, pero al mismo tiempo plantea desafíos en base a los nuevos parámetros que se establecen entre la tecnología y el imaginario.[4]

Este es tan solo uno más de los ejes desde el cual abordar las discusiones sobre el paradigma de la imagen. Según el autor, hoy se presenta la siguiente paradoja: quien asiste a la sala de cine mayormente se encuentra con una proyección digital, y son estas obras de 'cine de instalación' que nos ofrecen la vieja promesa de enfrentarnos al celuloide. En esa misma línea Ruiz de Samaniego (2016) suma la nomenclatura 'cine de exposición' para definir este tipo de prácticas audiovisuales que se dan al margen de las pantallas tradicionales en el medio de un cambio radical sobre las formas de consumo cinematográfico. Ya mencionamos que, en Latinoamérica y en Argentina, se desarrollan estas experiencias en consonancia con la escena global. Estamos asistiendo a un modo singular y novedoso de proceder donde, según el teórico francés Philippe Dubois, el arte contemporáneo internacional está invadido por lo que llama 'efecto de cine'. Un proceso que se inicia durante la década de los 90 en los principales espacios expositi-

4 Jorge La Ferla, "Estudios cinematográficos expandido", En *Arte, cinema e audiovisual*. Comp. Nara Cristina Santos (Santa Maria, PPGART, 2018), 8.

vos de los países centrales y que no cesa de crecer en forma multiforme. De este vasto fenómeno nos interesa hacer un recorte en función de dos características: el tránsito entre soportes y, por otro lado, el uso del material de archivo.

3. De la sala al museo y al revés

El primer aspecto que nos interesa analizar de este fenómeno es el desplazamiento entre los formatos de producción y exhibición. Es decir, cómo una misma pieza de instalación puede convertirse luego en un largometraje, o viceversa. Para poder observarlo planteamos el análisis de un corpus de obras que van desde el cine de ficción independiente o el documental, las artes visuales o el videoarte, hacia formatos de cine expandido. Nos interesa particularmente este ir y venir para pensar un campo híbrido, anfibio,[5] donde el objeto no es acabado sino que, por el contrario, se nos presenta como un filme que expone sus propias transformaciones. Aquí se ubican los recientes trabajos de Andrés Denegri, Albertina Carri, Toia Bonino, Nicolás Testoni y otros cineastas jóvenes con menor trayectoria, pero significativa. En estas prácticas artísticas, el artefacto cinematográfico desafía la articulación clásica que plantea la imagen fotográfica, la proyección y el espectador fijo. A su vez, y en consonancia con la crisis de los espacios expositivos tradicionales y la de las salas de cine, se han forjado un lugar privilegiado en ámbitos que antes les eran vedados. El resultado es un proceso novedoso en el desarrollo de las piezas audiovisuales y su exhibición. Una de las artistas que ha desarrollado un importante volumen de piezas de este tipo es Albertina Carri. En septiembre de 2015 inauguró su muestra *Operación Fracaso y el sonido recobrado* (2015) en el Museo del Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, su primera muestra en un espacio de esas características. Tal vez, hasta el momento, la exposición de mayor magnitud en donde se haya transformando todo el sitio en una gran instalación fílmica. Allí, en sintonía con sus trabajos anteriores, la artista despliega una serie de artefactos que se construyen a partir de archivos encontrados o *found footage*, intervenciones a diversos dispositivos de proyección junto a materiales como: cintas sonoras, celuloides desechados, cartas, recortes de periódicos y otros elementos. Con el objetivo explícito de romper los límites entre el público y la obra, se dispusieron diversos recorridos abiertos entre las salas del museo. Esos trayectos configuran otro modo de recepción de las obras y suponen nuevos desafíos para el espectador: ¿Cómo se organiza este visitante al museo frente a estas nuevas pantallas? ¿Qué queda del formato estructurante del cine tradicional? En principio, vemos que las propuestas instalativas han ido desarrollando un vínculo inestable con el espectador. Si la sala de cine durante el siglo XX conjuga ocio y disciplina para un observar inmóvil, aquí aparece un modo disgregado. En ese sentido, la artista y teórica Hito Steyerl afirma:

5 Cfr. Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: Literatura y desencanto* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009).

> El cine mismo estalla en una multiplicidad: en dispositivos espaciales multipantalla dispersos que no pueden ser contenidos en un solo punto de vista. El cuadro completo deja de estar disponible. Siempre se pierde algo: partes de la proyección, el sonido no funciona, la propia pantalla o algún punto de vista desde el que esta pueda ser mirada se pierden.[6]

El conjunto de piezas exhibidas por Carri plantea una poética que se basa en la manipulación de los materiales cinematográficos sin respetar los parámetros tradicionales del discurso fílmico. Este tipo de operación es común también en los otros artistas ya mencionados. Un procedimiento que se encuentra en constante reformulación y da cuenta de los modos de producción. En sus piezas hay un uso *sui generis* de los dispositivos audiovisuales, para precisamente reflexionar sobre el modo en que los relatos construyen sentido, sobre el soporte a nivel material como también en la producción y circulación de las imágenes. En este sentido, Carri continúa una línea de investigación sobre el dispositivo que ya había iniciado el artista Andrés Denegri. Aquí —a diferencia de su colega— la cineasta inicia un proceso que se vuelca también en un filme documental como es el caso de *Cuatreros* (2016). Este, primero fue parte de la muestra y luego convertido en un largometraje para ser proyectado en una sala. En esa línea de tránsitos incluimos el trabajo de Toia Bonino con su documental *Orione* (2018). Que, inversamente al caso anterior, luego de ser exhibido se convierte en una serie de festivales y salas regulares en una instalación donde el material se reordena y se expande.

Otra línea relevante de experimentación que mencionamos es la abierta por Andrés Denegri, que sostiene un diálogo entre los aparatos previos a la invención del cinematógrafo y las experiencias actuales de exhibición fílmica.[7] En sus obras se propone transformar viejos aparatos fílmicos de 16 mm o súper 8 en objetos instalados en la sala de la galería o museo. También aquí se desplaza el aparato de base cinematográfico hacia un nuevo territorio. Quien abre otra línea de trabajo es Nicolás Testoni. Su obra, *La habitación infinita* (2010), propone una singular salida del espacio de exhibición tradicional para los filmes; en este caso, el artista lleva sus películas fuera de la ciudad. Mediante la proyección a cielo abierto en el campo, tomando como superficie algunos animales o los escombros de alguna construcción. Estas acciones son registradas para convertirse nuevamente en una pieza audiovisual a ser exhibida. También ha desarrollado, junto a Christian Delgado y Toia Bonino, una obra abierta titulada *Cine lumbre*, en la que proyectan dentro de una vieja sala de cine, pero sin pantalla; la superficie donde se verán las imágenes son las manos de los espectadores. Estos deben entrar solos en plena oscuridad y allí el artista está presente guiando y manipulando los cuerpos que se sumergen en una experiencia única. En otro conjunto podemos sumar las propuestas de Florencia

6 Steyerl Hito, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014): 77.

7 Cfr. Elsaesser, Thomas. Cinema como *arqueologia das mídias* (São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018).

Levy, Julián D'Angililio y de Federico León, sus piezas se componen a través de una cartografía urbana utilizando diversos dispositivos fílmicos.

En otra propuesta divergente, Denegri concibe su instalación fílmica para la sala, pero puede mutar a una *performance* audiovisual efímera donde el celuloide se autodestruye literalmente; Bonino desarma y remonta su filme documental *Orione* en las salas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que lo acoge como nuevo espacio de exhibición; D'Angiolillo expone múltiples pantallas para un hábitat de imágenes espectrales en una sala en penumbras. Estas piezas reflexionan sobre el modo en que se exhibe el filme en el museo, a la vez que sus obras son concebidas para circular en dicho espacio. Por su carácter híbrido, estas propuestas mantienen un tono disruptivo en lo formal, pero que no implica necesariamente que adopten una perspectiva de crítica a las instituciones artísticas. No hay una impugnación a los espacios tradicionales de circulación para el arte, pero sí existen corrimientos, bordes que se habitan en un tránsito que afirma nuevamente sus modos anfibios. Cada artista propone diversas tácticas frente al momento de fuerte transformaciones del campo cinematográfico. Retomando nuevamente a Zunzunegui (2010), en línea con este planteamiento afirma que este tipo de cine desarrolla una alianza con los espacios museísticos, debido a la crisis que sufren los modos tradicionales de exposición. Allí, en medio de estas mutaciones, las obras de cine expandido han cobrado una presencia privilegiada.

4. Inventario sobre el archivo y la construcción de nuevas narrativas sobre el pasado reciente

Para desarrollar la otra característica mencionada en el inicio, el uso del archivo, tomaremos la noción de 'inventario' propuesta por Rancière, quien se ha ocupado de analizar la relación entre estética y política en la actualidad. Al sumergirse en la descripción de algunas propuestas artísticas contemporáneas, propone la categoría del inventario, una actividad realizada por los artistas que relevan materiales heterogéneos con el objetivo de:

> repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables. El ensamblaje de los materiales heterogéneos se convierte en un positivo resumen, bajo una doble forma. En primer lugar, es el inventario de las huellas de la historia: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y de un inundo comunes.[8]

A partir de este concepto podemos analizar la construcción de las piezas, compuestas por elementos disímiles. Estas presentan las huellas de la historia a partir

8 Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2005): 44.

de la inclusión de objetos, fotografías, listas de nombres, cartas que dan testimonio y buscan construir un universo compartido de referencia. Todos estos elementos son inventariados por una acción archivística. En el caso de Carri, esta acción crea una poética singular en la que el uso del archivo permite reflexionar sobre la memoria en un tono autobiográfico, mostrando también su inscripción dentro de un cuerpo social e histórico. Este tipo de procedimientos reactualizan una larga tradición en la historia del cine sobre el uso de materiales de archivo, que ahora se conjugan con nuevos formatos como instalaciones y artefactos fílmicos. Finalmente, a partir del uso de materiales de archivo de distinto tipo se producen nuevas narrativas sobre el pasado reciente. La publicación *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, compilada por Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo, constituye un importante antecedente en el estudio de esta temática, del cual tomaremos los aportes teóricos de Gonzalo Aguilar:

> Contra una concepción estructural de la memoria o cristalizada (el "todo armadito" al que hacía referencia Los rubios), una consideración física de la memoria y de la vida: ¿cómo es vivir en una casa de celuloide, ese material tan frágil que es la pesadilla de los archivistas? ¿Es nuestra memoria tan precaria como el celuloide y, como este material, está también destinada en un futuro a hacerse añicos? [...] Operación Fracaso no nos entrega una metáfora de la memoria sino su materialización. No se trata entonces de construir una memoria completa sino de tomar los trozos, los escombros, y en el presente reflexionar y actuar desde lo que nos separa y, en ese reconocimiento, nos une, nos conecta con el pasado.[9]

Siguiendo este análisis sobre Carri podemos afirmar que la cineasta utiliza los documentos y archivos para exponer una memoria colectiva que está signada por contradicciones. Así queda expuesto cómo los archivos son utilizados para reescribir e inscribir un relato sobre la memoria o bien desarrollar un cine-memoria,[10] entendiendo que estos relatos fragmentarios funcionan cuando cuestionan y contestan a una narrativa del pasado legítima, oficial o hegemónica. Como sugiere la teórica Jelin, partimos de una noción plural de las memorias; es decir, que estas están atravesadas en un devenir que implica cambios y elaboraciones en los sentidos que individuos y grupos específicos dan a esos pasados en conflicto. Esta artista considera al archivo fílmico como una parte de un fenómeno histórico, desde el cual se realiza un proceso tanto de reconstrucción de la identidad, como también de reflexión sobre el pasado.

---

9 Aguilar, Gonzalo, "El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación", en Rodríguez, Alejandra y Elizondo, Cecilia, *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2018): 33.

10 Cfr. Sosa, Catalina. "El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra El intersticio en el espejo". *Revista Arkadin*, n.° 5, (2016): 138-147.

5. Una poética singular construida sobre el trinomio: dispositivo, archivo y memorias

Hemos señalado algunos de los desplazamientos del dispositivo cinematográfico y quisiera profundizar en los realizados por Andrés Denegri. En sus diversas mutaciones fílmicas, su exposición *Pantallas alteradas* (2018) retomó la práctica de proyección en vivo, común hasta el día de hoy para exhibir los filmes experimentales. En el cierre de esta muestra sus dispositivos son intervenidos y viran hacia un acto performático donde el artista se coloca en escena y se encarga de manipularlos en vivo. Tomando tres proyectores de 16 mm, arma un espacio de proyección expandido donde él altera deliberadamente los carretes de celuloide que entran en el aparato; en este caso, la intervención consiste en quemar el fílmico con el calor de la lámpara del mismo proyector. Durante los treinta minutos de duración dialoga con el músico Ernesto Romeo, que compone en vivo una pieza sonora. Al trabajar con la manipulación en directo vemos cómo cada movimiento del proyectorista, devenido *performer*, afecta a la imagen mecánica. Los proyectores son abiertos y puestos en escena, vemos su mecanismo, cómo pasan los cuadros, cómo esa magia de la imagen en movimiento es realizada, vemos los errores involuntarios también convertirse en parte de la obra. Él y su ayudante —que lo asiste *in situ* para poder detener estos aparatos y reanimarlos— conforman un evento único. Las exposiciones del proceso de estos aparatos desnudan el artificio y rivalizan con la tendencia a la *cajanegrerización*[11] que ha perfeccionado el digital sobre los soportes audiovisuales. Este uso *sui generis* de la tecnología también incluye una apropiación particular de las posibilidades digitales, ya que su proceso de creación es ayudado por transferencias digitales y reimpresiones al celuloide a partir de materiales originalmente analógicos que luego serán destruidos y agujereados. Por otro lado, la situación donde vemos al proyectorista y lo proyectado como un evento en sí, nos ubica en un paradigma más cercano al modo de circulación de las imágenes en los inicios de este espectáculo, como las fantasmagorías o el teatro óptico de Reynaud.

Finalmente —y en un nuevo desplazamiento—abordaremos cómo se articulan el archivo y las memorias. Para esto propongo detenernos en su última muestra, *Máquinas sensibles* (2020), exhibida en la galería Rolf, ubicada en la ciudad de Buenos Aires. En la misma presenta obras nuevas junto a anteriores que son reformuladas especialmente para dicho espacio. Una de las que fue readaptada para la ocasión es *Mecanismos del Olvido* (2017). La misma se compone de un proyector de cine de 16 mm ubicado sobre un plinto. Este proyecta, hacia una pared lateral

11 El concepto *cajanegrarización* o *black boxing* fue introducido por Bruno Latour. Originalmente fue utilizado para explicar la paradoja del funcionamiento de la ciencia presente. Según él, la forma que adquiere el trabajo científico y técnico se vuelve invisible por su propio éxito. Cuando una máquina funciona de manera eficiente, cuando resuelve efectivamente una cuestión, uno solo necesita enfocarse en sus entradas (input) y salidas (output), y no en su complejidad interna. Así es que —paradójicamente— cuanto más éxito tiene la ciencia y la tecnología, más opacas y oscuras se vuelven esas máquinas.

de la galería, la primera filmación realizada por Eugenio Py, *La bandera argentina* (1897), un plano único del estandarte nacional flameando que fue considerado por mucho tiempo como el primer cortometraje en la historia del cine argentino. Aquí es reproducido en bucle, pero con la siguiente particularidad: el aparato está intervenido y posee un *timer* que lo detiene completamente cada una cantidad de minutos. Cuando el dispositivo se frena, el fotograma que queda fijo comienza a desintegrarse por el calor mismo de la lámpara. El espectador asiste al deterioro y destrucción *in situ* de este material, hasta que se inicia el movimiento nuevamente sin llegar a afectar toda la cinta, lo que permite seguir aún en ese estado de falla. Abajo del plinto, y cayendo de la parte posterior del proyector, vemos cómo se van acumulando los restos del filme con los fotogramas afectados. El resultado es un conjunto de imágenes emulsionadas que se han transformado, dando lugar a nuevas formas abstractas. La máquina autómata ha cumplido su operación: señalar y perforar el documento histórico. También, la inclusión del archivo erige un estamento del artista sobre su propia concepción de la historia del cine. Algo similar sucede con su obra *Éramos esperados, Súper 8* (2012), donde utiliza el cortometraje *La Sortie des usines Lumière* (1895) de Louis Lumière. En estos gestos hay una distancia de los relatos teleológicos o progresivos y un interés por adentrarse en nuevas lecturas sobre el pasado. Justamente en esta trama entre archivo y memorias es que podemos pensar nuevamente los aportes de Elizabeth Jelin sobre las tensiones en los modos de elaboración de discursos históricos:

> El pasado ya pasó es lago de-terminado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro. Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios [...].[12]

Según la autora este asunto encuentra a actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o ruptura. Esta preocupación también se repite en *Memorias en llamas* (2017), donde encontramos enlazada la idea de represión y autoritarismo —presente en más de una obra— anclada a la memoria oficial de las décadas más oscuras de la Argentina. Y en *Éramos esperados*, *Hierro y Tierra* (2013) se refrenda nuevamente una crítica sobre ciertos relatos fundantes del estado moderno argentino. Aquí combina fotografías extraídas del Archivo General de la Nación sobre La semana trágica como el Grito de Alcorta, las cuales fueron filmadas para darle movimiento, ya que los eventos que documentan en su momento solo tuvieron registro fotográfico. La elección de estos hechos de principios del siglo XX es explícitamente una relectura de la his-

12 Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 1998): 25.

toria moderna nacional en clave de conflicto. Una (re)vuelta sobre las protestas del movimiento obrero urbano y los trabajadores del campo que luego fueron borrados por muchas décadas en la historiografía oficial. El nombre del título de la obra que se convirtió en una serie más extensa, hace referencia directa a la II Tesis sobre la historia de Walter Benjamin:

> El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos ha rozado un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasada y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho [...].[13]

La cita al famoso texto, tal vez, para el artista consista en honrar la premisa benjaminiana de iluminar lo oscuro o ese amargo ser desconocido, un gesto que no es mera restitución del pasado sino también transformación activa del presente o como sugiere Löwy, «Nos aguardaban en la tierra para salvar del olvido a los vencidos, pero también para continuar y, de ser posible, consumar su combate emancipatorio».[14]

6. Algunas conclusiones provisorias

En este breve recorrido quisimos presentar cómo las actuales realizaciones de cine expandido tienen un carácter reflexivo sobre el dispositivo audiovisual, y participan de un proceso dentro del campo artístico y cinematográfico en donde se están redefiniendo las condiciones materiales de producción, distribución y exhibición. Durante los últimos años se han realizado numerosas investigaciones que tienden a pensar esta complejidad en las nuevas formas cinematográficas, fundamentalmente de aquellas experiencias que dieron inicio en los 60 y 70, pero también las que se ubican en el quiebre en la convergencia al digital en inicios del 2000. Sin embargo, observamos que aún quedan por indagar y analizar aquellos trabajos que suponen un quiebre al no poder ser ubicados dentro del binomio cine de sala/cine expandido. Este es el caso de los artistas contemporáneos que abordamos, interesados en fundar una poética basada en procedimientos formales que incluyen el trabajo sobre el archivo y las memorias individuales como también colectivas. Instaurando un universo de representación propio que no solo amplía las nociones del audiovisual, sino que forman parte de las disputas por las memorias.

13 Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: Lom ediciones, 1996): 39-40.

14 Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incendio* (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2002): 61.

En conclusión, ante la pregunta inicial de este momento de transformación radical podríamos —temporalmente— respondernos que: «La pregunta ya no es "¿qué es el cine?", sino "¿dónde está el cine?, y él está fuera de la sala, diluido en las múltiples pantallas».[15] Esperamos que estos primeros esbozos aporten a (re) descubrirlas.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Gonzalo. "El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación". En *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* Comp. Rodríguez, Alejandra. Elizondo, Cecilia, 21-35. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2018.

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Lom ediciones, 1996.

Bernini, Emilio. "Estallar el testimonio. Albertina Carri: el cine, la instalación, la performance y el porno". *Kilómetro 111*, n.º 14-15. (2019): 81-93.

Bruno, Latour. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo:* Edições Sesc *São Paulo, 2018.*

Da Silva Catela, Ludmila. "Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas". En *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur*. Compilación de Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel, 99-124. Buenos Aires: Prometeo / UNGS, 2011.

Dubois, Philippe. "Un efecto en el arte contemporáneo". *Clave* 019-97, n.º 4 (2011): 13-29.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 1998.

La Ferla, Jorge. *Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

—. *Cine expandido o el cine después del cine*. Montajes, n.º 4 (2016): 25-40.

—. "Estudios cinematográficos expandido". En *Arte, cinema e audiovisual* Comp. Nara Cristina Santos, 7-26. Santa Maria, PPGART, 2018. https://www.ufsm.br/editoras/ppgart/wp-content/uploads/sites/740/2019/01/ebook-arte-cinema-e-audiovisual-2018.pdf

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2002.

Massara Gisela, Sabeckis Camila y Vallazza Eleonora. "Tendencias en el cine expandido contemporáneo". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 66 (2018): 157-172.

15 Elsaesser, *Cinema como arqueologia das mídias*, 12.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d´art Contemporani de Barcelona, 2005.

Ruiz de Samaniego, Alberto. "¿Cine de exposición o exposición de cine?". *Secuencias*, n.º 32 (2010): 114-121.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Sosa, Catalina. "El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra El intersticio en el espejo". *Revista Arkadin*, n.º 5, (2016): 138-147.

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: Uduntref, 2012.

Zunzunegui Díez, Santos. "Alianza y condena. El cine y el museo". *Secuencias*, n.º 32 (2010): 75-88.

Fotograma de *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015)

Explotación de recursos, violencia contra los indígenas y dobles cronologías: *También la lluvia* (2010) y *El abrazo de la serpiente* (2015)

Miguel Dávila
Universidad Internacional de Andalucía
Sevilla, España
mdavilavm@gmail.com

TÍTULO: Explotación de recursos, violencia contra los indígenas y dobles cronologías: *También la lluvia* (2010) y *El abrazo de la serpiente* (2015)
Resumen: La explotación de recursos en áreas colonizadas genera violencia contra el entorno y contra sus pobladores. Estas prácticas seculares, que en el actual mundo globalizado adquieren nuevas formas y nuevos cauces, tienen a Latinoamérica como caso paradigmático, desde la colonización occidental a partir del siglo XV a las actuales fórmulas de explotación a través de grandes corporaciones transnacionales. Dos películas latinoamericanas se acercan a estos hechos con cronologías múltiples: *También la lluvia* (2010) y *El abrazo de la serpiente* (2015). El análisis de estos dos interesantes retratos de explotación y violencia en Latinoamérica muestra las graves consecuencias de estas prácticas negativas.
Palabras claves: Extractivismo, cine latinoamericano, El abrazo de la serpiente, cine colombiano.

TITLE: Exploitation of resources, violence against indigenous peoples and double chronologies: *También la lluvia* (2010) and *El abrazo de la serpiente* (2015)
Abstract: The exploitation of resources in colonized areas causes violence over the environment and against its inhabitants. These age-old practices, getting new shapes and ways in the current globalized world, watch Latin America as a paradigmatic case, since western colonization from 15th century to present exploitation formulas made by transnational companies. Two Latin American movies approach to these facts with multiple chronologies: *También la lluvia* (2010) and *El abrazo de la serpiente* (2015). The analysis of these interesting portraits of exploitation and violence in Latin America shows the serious consequences of these negative practices.
Keywords: Extractivism, Latinamerican cinema, El abrazo de la serpiente, Colombian cinema.

RECIBIDO: 08/11/2019 ACEPTADO: 01/12/2019

1. Introducción

También la lluvia y *El abrazo de la serpiente* son dos películas muy diferentes en sus créditos,[1] con ambientaciones geográficas y cronológicas distintas, con planteamientos estéticos y narrativos diversos. Pero si en la forma son muy dispares, en el fondo pueden encontrarse similitudes relacionadas con el uso de Latinoamérica como espacio de violencia.

Ambas son valiosos testimonios de la violencia contra las poblaciones autóctonas, de su explotación y de la esquilmación de recursos, y ambas recurren a dobles cronologías en su narración. Las dos reflejan también choques entre indígenas y occidentales, entre formas diferentes de entender la relación entre hombre y naturaleza, entre distintos planteamientos morales o religiosos... En definitiva, muestran escenarios múltiples de confrontación entre personas, testimonios de la violencia estructural que América Latina comenzó a sufrir a partir del siglo XV con la llegada de las potencias europeas y que aún se sostiene en nuestros días por condicionamientos económicos a escala mundial. Las dos películas nos hablan de lugares de violencia típicos (como escenarios de frontera o la infravivienda) y comportan narraciones que buscan la empatía del espectador al criticar de forma explícita las injusticias. Además, permiten que algunos de sus personajes completen un camino de expiación o redención moral.

En lo referente a las dobles cronologías, *También la lluvia* se ambienta en la región boliviana de Cochabamba en el año 2000, pero añade una interesante perspectiva de pasado al duplicar la narración en el mismo escenario mediante el rodaje de una película que recrea la colonización y conquista inicial de América por los españoles. Por su parte, *El abrazo de la serpiente* sitúa su acción en el Amazonas colombiano en dos momentos del siglo XX, a inicios de la centuria (hacia 1909) y a mediados de ella (hacia 1940).

En cuanto al retrato de la explotación y violencia contra los indígenas de América Latina, También la lluvia se centra en diferentes actitudes de desprecio o de superioridad racial-cultural de los occidentales hacia los nativos, además de plasmar episodios de violencia impune. *El abrazo de la serpiente* coincide en mostrar la superioridad moral occidental y añade la idea de la colonización como misión civilizadora de los habitantes de la Amazonía.

Por último, en lo referente a la esquilmación de recursos, *También la lluvia* habla del oro en la recreación de la conquista española y del agua explotada por empresas transnacionales en el presente. En *El abrazo de la serpiente* los exploradores occidentales ansían dos recursos: *la yakruna* para usos medicinales y el caucho para aplicaciones militares.

1 La única coincidencia es que en ambas participan productoras latinoamericanas.

2. *También la lluvia*

2.1. La película

Partiendo del género dramático y recreando dos realidades lejanas en espacio y tiempo, esta película reflexiona sobre la injusticia en Latinoamérica en el pasado y en el presente, sobre los discursos históricos y sobre diversos contenidos sociales. Coproducción entre España, México y Francia con estreno en 2010, forma parte del «*look* transnacional»,[2] una corriente del cine español en el nuevo milenio que busca financiación con productoras de otros países para realizar películas que aborden temas universales, y así llegar más fácilmente a cosechar éxitos en todo el mundo.

La cinta fue dirigida por la española Icíar Bollaín (Madrid, 1967), cuya carrera comenzó en los años 80 como actriz, pero que, al igual que hicieron otros intérpretes españoles en la década de 1990,[3] aprovechó su posición dentro de la industria para dar el salto a labores de dirección,[4] engrosando así la creciente lista de mujeres directoras del cine español desde finales del siglo pasado.[5] Su primer largometraje como directora, *Hola, ¿estás sola?* (1995), iniciaba una filmografía de calidad que le ha permitido ser reconocida como una de las cineastas más destacadas del cine español en las últimas décadas, llegando a un momento culminante con los siete Premios Goya de la Academia del Cine Español cosechados por su drama *Te doy mis ojos* (2003). *También la lluvia* fue su quinto largometraje como directora y un nuevo éxito, recibiendo tres Goya y multitud de reconocimientos internacionales, como el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor Película Iberoamericana o el Premio Panorama del Público a la Mejor Película de Ficción en el Festival de Berlín.

Paul Laverty, colaborador asiduo del director británico Ken Loach y pareja de Bollaín, es el autor de un guion comprometido que conecta tramas paralelas en dos cronologías distintas. Pasado y presente se unen para reivindicar la dignidad de los nativos oprimidos y oponerse a las injusticias ejercidas sobre ellos. La fotografía en color de Álex Catalán es otra de las grandes bazas de la película, aprovechando la belleza de las localizaciones en Bolivia para completar planos realmente impresionantes. Por su parte, un compositor experimentado en bandas sonoras dentro y fuera del cine español como Alberto Iglesias recibiría el Premio Goya a la Mejor Música Original por su trabajo en esta cinta. Otro Goya fue para Cristina Zumárraga por la Mejor Dirección de Producción, justificando el gran esfuerzo de coordina-

2 Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012): 428.

3 Esteve Riambau, «El período "socialista" (1982-1995)», en *Historia del cine español*. Edición de Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro [3ª ed.] (Madrid: Cátedra, 2000): 454.

4 Riambau, «El período "socialista"...», 452.

5 José María Caparrós Lera, *Historia del cine español* (Madrid: T & B, 2007): 217.

ción entre diversas productoras para una puesta en escena muy cuidada y variada por sus distintas localizaciones y la mencionada cronología doble. El tercer Goya recayó en el español Karra Elejalde como Mejor Actor de Reparto por su papel de Antón, pero igualmente hay otras actuaciones meritorias, como la del español Luis Tosar (Costa) o la del mexicano Gael García Bernal (Sebastián). Pero el caso más destacable del elenco artístico es el boliviano Juan Carlos Aduviri, cuyo sólido y naturalista papel del indígena Daniel vertebra la narración.

2.2. Sinopsis

En el año 2000 un equipo cinematográfico se traslada a la región boliviana de Cochabamba para realizar una película sobre los inicios de la conquista de América por los españoles. El *casting* de nativos se desarrolla a la vez que llegan allí tanto su productor (Costa) como su director (Sebastián). Los indígenas necesitan optar a ese trabajo para ayudar a sus maltrechas economías y demuestran su determinación protestando airadamente debido a la decisión de cerrar la selección cuando había mucha gente aún sin atender esperando durante largas horas. Sebastián pretende que la película sea fiel a la Historia y que los extras y los escenarios añadan todo el realismo posible, pero esas necesidades elevarían mucho los costes. Por ello, el pragmático Costa escoge Bolivia para aprovechar los menores costes y la disponibilidad de gran cantidad de extras indígenas, una decisión que antepone las necesidades económicas de la producción, por ejemplo, a las quejas de Sebastián sobre las diferencias físicas entre los quechuas de la zona y los taínos que Colón encontró en el Caribe.

Durante los ensayos o en los momentos de descanso surgen controversias éticas de algunos intérpretes respecto a los personajes que deben interpretar en la película. Se critica entonces la pretendida gloria en la que se sustenta el argumento de la película, que parece obviar las diversas tropelías de los conquistadores. Al mismo tiempo, el equipo extranjero constata la grave situación que sufren los indígenas contratados por una injusta ley que entrega la concesión pública del agua potable a una multinacional, haciendo inalcanzable su precio para las exiguas economías familiares, por lo que se producen reivindicaciones contra las autoridades implicadas. De hecho, Daniel, el boliviano seleccionado en el *casting* para interpretar al líder indígena Hatuey, es uno de los más activos protagonistas de las protestas. El propio Costa intenta convencerle para que no ponga en peligro su integridad en los altercados derivados y que así el rodaje continúe sin problemas.

La grave situación demuestra que el dinero del trabajo en la película es mucho menos prioritario para los indígenas que su básica necesidad de agua. Además, el rodaje de algunas escenas resulta bastante incómodo o denigrante para los bolivianos, puesto que la opresión hacia los indígenas recreada en la película comienza a parecerse demasiado a sus graves problemas en el presente. Y el equipo de la película se debate entre terminar el rodaje antes de que la situación se desmadre, huir

de la zona y ponerse a salvo o tomar partido por los indígenas ante la injusticia a la que están siendo sometidos.

2.3. Explotación y violencia contra los indígenas en el pasado y en el presente

También la lluvia basa su narración en la mezcla de realidades paralelas, haciendo que el rodaje de la película ficticia una el presente de Cochabamba en el año 2000 y el pasado de la conquista de América para retratar por duplicado la explotación de los indígenas y la violencia ejercida sobre ellos.

En el *casting* inicial encontramos la primera muestra de violencia hacia los indígenas cuando se les desprecia y subestima al intentar cerrar de repente la selección. Pero ellos protestan por una decisión que consideran injusta y desproporcionada, y Sebastián y Costa deciden aplacar los ánimos y ceden para que pueda continuar. La energía que demuestra Daniel iniciando la protesta llama la atención del equipo, siendo contratado para encarnar a Hatuey. Su presencia en el presente y en la recreación ficticia del pasado será el hilo conductor de la narración y de los distintos niveles de violencia y explotación ejercidos sobre los indígenas.

El choque de un equipo de producción formado por blancos con una mayoría de indígenas en la región de Cochabamba se traduce desde el principio en cierta superioridad de los extranjeros por su condición racial y diversos desprecios o desdén hacia los nativos. Por ejemplo, la intención de Sebastián de recrear fielmente a los taínos choca con la decisión económica de Costa de rodar en Bolivia con quechuas, que no ve ningún problema en ello y apela al gran ahorro de costes y a la posibilidad de ofrecer sueldos míseros a esos indígenas necesitados de dinero. De hecho, el desprecio a los trabajadores bolivianos se repite cuando Costa recibe una llamada telefónica de un financiador con Daniel presente. La conversación, mantenida en inglés, demuestra la superioridad que Costa siente respecto a los indígenas cuando refiere con sarcasmo que están aceptando una cantidad irrisoria por trabajar.[6] Pero su menosprecio de la formación intelectual de los indígenas se vuelve en su contra, ya que el boliviano ha entendido perfectamente la conversación y se lo reprocha de forma tajante al productor español.[7]

Los momentos previos al rodaje muestran otras desigualdades y controversias éticas y morales. Algunos miembros del equipo advierten que su cómoda realidad en hoteles y ensayos dista mucho de la pobreza y las dificultades de los habitantes de Cochabamba. El actor principal, Antón, pretende incomodar con sarcasmo a los jóvenes Juan y Alberto criticando las glorias del descubrimiento, la conquista y la colonización de América, cuyo esplendor aceptado tácitamente oculta muchas

6 «*Yeah! Two fucking dollars a day and they feel like kings*». («¡Sí! Dos jodidos dólares al día y se sienten como reyes»).

7 «*Fucking great, man*! Dos putos dólares, ¿no? Y ellos tan contentos. Yo he trabajado dos años como albañil en los Estados Unidos. Yo me conozco esta historia».

sombras de injusticias y atrocidades. Estos comentarios de los actores españoles critican la minimización de esa faceta negativa en la historiografía tradicional desde una doble cronología. El presente del 2000 se mezcla entonces con el pasado de la conquista, haciendo que el crítico Antón encarne a un Colón despiadado, cruel y avaricioso, mientras se retrata el maltrato que sufrieron los esclavos indígenas a su cargo. O que el joven Juan recurra en un ensayo de forma apasionada al sermón de su personaje de fray Antonio de Montesinos «*Ego sum clamantis in deserto*» («Yo soy el que clama en el desierto»), que denunciaba la crueldad y la tiranía de los españoles con los indígenas americanos. O que Alberto, encargado de emular a fray Bartolomé de las Casas, defienda sus enérgicas protestas contra las tropelías de los conquistadores, aunque Antón le hubiera reprochado contradicciones como la «conocida paradoja de que Las Casas, tan apasionado en la protección del indio, no sintiera la misma caridad hacia los negros, a los que consideraba dignos de la esclavitud sin el menor escrúpulo».[8]

El pasado de opresión y muerte salta a los ojos del presente incluso fuera del set de rodaje, como en una escena de persecución en la que uno de los perros de los conquistadores alcanza a una vieja que había desistido en su huida para no retrasar a su grupo de fugitivos indígenas; en ese momento la cámara vuelve súbitamente al presente para mostrar a Sebastián turbado y conmovido al haber evocado la escena antes de rodarla. Otra situación similar ocurre cuando Belén, la hija de Daniel (que también participa en la película), se sobresalta al verse en pantalla como una niña suplicando a los españoles que no le cercenen una mano a su padre, otro plano inteligentemente cortado de forma repentina para pasar desde la recreación del pasado al presente.

Dos secuencias concretas del rodaje de la película ficticia ejemplifican el paralelismo de opresión de los indígenas en la conquista de América y en la Cochabamba del presente. Una es la preparación de la sobrecogedora escena en la que unas madres indígenas deben ahogar a sus hijos en un río para que no caigan en manos de los españoles; a pesar de la simulación, incluidos unos muñecos en vez de los propios niños de las actrices, estas ven ilógico y denigrante semejante acto y finalmente se niegan a rodar, lo que causa la incomprensión de Sebastián, aunque Daniel le recuerde que «hay cosas más importantes que tu película».[9] La otra es la secuencia culminante de la ficción, la muerte en la hoguera de los líderes taínos, uno de los más inteligentes paralelismos derivados de la doble cronología. La acción recreada en el set comienza con la injusta condena y las rotundas palabras de protesta de Hatuey contra sus verdugos antes de morir.[10] Al finalizar la toma, Sebastián felicita a los participantes, pero entonces presente y pasado se unen de repente, puesto

8 Rafael de España, *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2002): 185.

9 Juan Pablo Serra, "También la lluvia. La tensión existencial entre arte y vida", *Filmhistoria online*, vol. XXI, n. 1 (2011). Disponible en: http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2011/filmhistoria/1/film2.html.

10 «Os desprecio. Desprecio a vuestro Dios. Desprecio vuestra codicia».

que las autoridades bolivianas arrestan a Daniel por su participación en protestas callejeras cuando aún está caracterizado como un indígena de cinco siglos atrás. Surge entonces la solidaridad de sus compañeros indígenas de rodaje, que reaccionan contra sus opresores (en este caso las autoridades bolivianas) y liberan a Daniel.

2.4. Esquilmación de recursos: del cascabel de oro a la Guerra del Agua

La doble cronología en *También la lluvia* muestra la explotación de los recursos americanos por motivos económicos, tanto en el pasado recreado como en el presente de Cochabamba. Las formas de explotación difieren según el escenario, pero coinciden en la desigualdad entre explotadores e indígenas y en la injusticia derivada de una esquilmación de recursos que no revierte de forma positiva en los habitantes de las zonas de explotación.

El escenario del pasado incide en el componente económico como una de las razones principales del sometimiento del territorio americano por los españoles. La opresión sufrida por los indígenas se refleja en una secuencia de la película ficticia en la que Colón, haciendo uso de la institución de la encomienda, domina a la población conquistada para enriquecerse. Su diálogo con Hatuey, para conminar a los nativos al pago de impuestos mediante un cascabel lleno de oro, incluye una ominosa amenaza en caso de incumplir su mandato que refleja la violencia ejercida en esos inicios de la dominación de América.[11] Precisamente la escena mencionada en la que unos españoles están a punto de cercenar la mano a un indígena muestra las nefastas consecuencias de no satisfacer ese tributo.

El desprecio del equipo cinematográfico hacia los indígenas desde una presunta posición de superioridad también puede entenderse como una explotación de recursos, en este caso humanos, puesto que Costa había decidido rodar en Bolivia para abaratar costes y ofrecer salarios muy bajos. Esta explotación económica tiene sus consecuencias en la mencionada conversación en inglés comprendida por Daniel, pero también en la recepción de las autoridades de Cochabamba al equipo, en la que Sebastián reconoce que esos dos dólares al día para cada extra responden a razones meramente económicas.[12]

El argumento de *También la lluvia* otorga un papel determinante a los acontecimientos a los que se enfrentan los habitantes de la región de Cochabamba en el presente y que repercuten en el rodaje de la producción ficticia. De hecho, abren un tercer punto de vista de la narración cuando María, la encargada del *making-of* de la película ficticia, pretende hacer un documental sobre la situación.[13] Se trata del

11 «Os haremos esclavos. Y dispondremos de vosotros a voluntad. Nos apropiaremos de vuestras posesiones. Y os causaremos tanto dolor como podamos».

12 «Sí, pero nosotros tenemos un presupuesto muy muy ajustado».

13 Katarzyna Paszkiewicz, «Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín», *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 18 (2012): 235-236. Disponible en: http://hdl.handle.net/2445/107069.

caso real de la Guerra del Agua, surgido tras la polémica privatización del servicio de abastecimiento de agua potable en Cochabamba:

> En 1999, el Banco Mundial recomendó la privatización de la compañía de aguas municipal de Cochabamba, el Servicio Municipal de Agua Potable y Alcantarillado (SEMAPA), mediante la concesión a la empresa International Water, una filial de Bechtel. Siguiendo las recomendaciones del Banco, en octubre de 1999 se aprobó la Ley de Agua Potable y Saneamiento Básico, que ponía fin a las subvenciones del gobierno, abriendo las puertas al proceso privatizador.[14]

Esta decisión de poner en manos privadas y extranjeras un recurso de primera necesidad repercutió de forma negativa en las reducidas economías familiares locales y se refleja de varias formas en la película. El incremento en las facturas era insostenible para los indígenas, tal como comenta Sebastián frente a las autoridades,[15] e incluso los intentos de crear infraestructuras de abastecimiento cooperativas al margen del sistema público son reprimidos por las autoridades. Una injusticia de tales dimensiones se refleja en la película mediante protestas, primero como manifestaciones y finalmente como una batalla campal urbana. El guion de Laverty sitúa a Daniel como uno de los cabecillas de las acciones de la «alianza ciudadana denominada Coordinadora de Defensa del Agua y de la Vida»,[16] y en una de sus arengas resume la imposibilidad de pagar y autoabastecerse con una frase de la cual precisamente proviene el título de la película de Icíar Bollaín: «Nos niegan el agua, también la lluvia».

La secuencia del encuentro de las autoridades locales con el equipo de rodaje explica de forma somera la tensa situación. Las protestas de los indígenas son visibles desde las ventanas del salón de la recepción, lo que turba a los miembros del equipo y preocupa a Costa por si la situación les obliga a abandonar la zona.[17] El personaje del prefecto local, a pesar de su efímera aparición, protagoniza unas líneas de diálogo sin desperdicio y clarificadoras acerca de la explotación de los recursos o del desprecio hacia los indígenas. Por ejemplo, justifica la decisión de la privatización del agua[18] y le añade motivos de progreso y modernidad frente al atraso de la sociedad indígena.[19] Además, es un fiel reflejo de la superioridad racial

14 Vandana Shiva, *Las guerras del agua. Contaminación, provatización y negocio* (Barcelona: Icaria, 2002): 118.

15 «A mí me parece que una persona que gana dos dólares al día no puede soportar un incremento en el precio del agua del 300 %, ¿no?».

16 Shiva, *Las guerras del agua*, 118.

17 «Le voy a ser sincero. Estamos muy preocupados por los rumores. Lo de la pelea del agua... No sé, quizás se salga de madre y nos impida rodar. No sé si usted podría hacer algo al respecto. Me refiero... Imagino que están intentando llegar a un acuerdo».

18 «Somos un país con escasos recursos. Nos es muy difícil mantener un servicio de abastecimiento de agua sin una fuerte inversión extranjera».

19 «En este mundo globalizado los indios se dedican a quemar los recibos del agua y a lanzar piedras a la Policía. Es el victimismo contra la modernidad».

de las clases dirigentes, puesto que es blanco y habla con absoluto desprecio de los indígenas de forma harto incomprensiva.[20]

3. *El abrazo de la serpiente*

3.1. La película

Esta coproducción entre Colombia, Venezuela y Argentina retrata la relación de los indígenas de la selva amazónica colombiana en torno al río Vaupés con dos exploradores occidentales en la primera mitad del siglo XX. La narración se desarrolla en dos cronologías que se conectan mediante avances y *flashbacks* y muestra de forma constante la injusticia hacia los indígenas y la explotación del territorio. Los saltos temporales, resueltos en ocasiones por inteligentes maniobras de montaje, refuerzan la idea de continuidad en la injusticia, a pesar de la distancia de unos 30 años entre ambas realidades.

La película, estrenada en 2015 y con numerosos premios obtenidos,[21] es el tercer largometraje dirigido por el colombiano Ciro Guerra (Río de Oro, 1981), que también firma junto a Jacques Toulemonde Vidal un guion inspirado en los diarios de viaje por la Amazonía de dos exploradores occidentales: el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) y el botánico estadounidense Richard Evans Schultes (1915-2001). Antes de los créditos finales, diversas fotografías extraídas de los diarios de estos exploradores refrendan el respeto de la película por sus testimonios sobre la zona amazónica. El chamán indígena ficticio Karamakate protagoniza la trama en ambas cronologías, relacionándose con dos occidentales basados en los mencionados exploradores: Theodor von Martius en 1909 y Evan en 1940.

El rodaje en localizaciones de los departamentos amazónicos colombianos de Vaupés y Guainía se vería plasmado en una excelente fotografía en blanco y negro[22] firmada por David Gallego, que maximiza la belleza de los escenarios naturales selváticos. En el reparto hay que aplaudir la gran naturalidad de los dos actores

20 «Lo que pasa con esta gente es que piensa que el dinero del gobierno crece en los árboles. Y, dada su larga historia de explotación, los indios llevan la desconfianza en los genes. Se hace muy difícil razonar con ellos, cuando además son analfabetos. [...] Si cedemos un centímetro, estos indios nos llevarán de nuevo a la Edad de Piedra».

21 Nominada al Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa en 2016; Premio CICAE y Premio ArtCinema (Quincena de Realizadores) en Cannes 2015; Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guion, Mejor Música Original, Mejor Montaje, Mejor Dirección de Arte, Mejor Fotografía y Mejor Sonido en los Premios Macondo de la Academia Colombiana de Cine de 2015; Mejor Director, Mejor Fotografía, Mejor Diseño de Arte, Mejor Música y Mejor Diseño de Sonido en los Premios Fénix del Cine Iberoamericano 2015; Mención especial del jurado en el Festival de Odessa 2015; Mejor película internacional en el Festival de Munich 2015...

22 La única excepción sucede al final del metraje, durante la secuencia de la ensoñación psicotrópica del personaje de Evan.

amateurs indígenas que realizaron el papel de Karamakate: Nilbio Torres de joven y Tafillama-Antonio Bolívar Salvador de anciano. Junto a ellos, el también nativo Miguel Dionisio Ramos (de nombre indígena Yauenku Miguee) igualmente aporta realismo en su papel de Manduca, mientras que los exploradores occidentales son interpretados de forma sólida y creíble por dos actores profesionales y experimentados, el belga Jan Bijvoet como Von Martius y el estadounidense Brionne Davis como Evan.

3.2. Sinopsis

La película se abre con un texto de Von Martius en 1909 sobre su experiencia vital en la fascinante selva amazónica.[23] El alemán aparece entonces junto a su ayudante nativo Manduca para buscar al chamán Karamakate y que este le cure de su extraña enfermedad relacionada con su incapacidad para soñar. Pronto se marcan diferencias raciales y étnicas entre el occidental Theodor y el indígena Karamakate, pero también entre los propios nativos, puesto que el chamán *cohiuano* reprocha a Manduca que sea miembro de la tribu bara,[24] entregada a los blancos sin resistencia. A pesar de las desconfianzas, los tres se ponen en marcha para buscar el remedio para el explorador, la planta de la *yakruna*, que solo el chamán conoce y que al parecer subsiste en el asentamiento de su tribu, lugar del que él huyó para vivir de forma tradicional y aislado en la selva.

En 1940 el explorador Evan sigue los diarios de Von Martius para comprobar si la *yakruna* existe realmente y si crece sobre árboles de caucho de gran pureza. El estadounidense localiza al ya anciano chamán Karamakate, que según él mismo es un *chullachaqui* o «cuerpo vacío», puesto que ha olvidado muchas cosas y ya no puede comunicarse con su entorno.

La película se convierte entonces en una fusión de los respectivos viajes de estos exploradores junto al chamán, en los que la bella e inabarcable selva parece regirse por unas normas implacables y peculiares. El hombre es un elemento extraño que solo sobrevive allí respetándola y con muchas dificultades, tal como comenta Karamakate en ocasiones con frases llenas de mística y ecologismo.[25] Las dos cronologías testimonian el choque entre etnias o culturas y entre formas distintas de entender la relación con la naturaleza. Aunque los dos occidentales que acompañan a Karamakate sean aparentemente exploradores experimentados, con conocimientos del entorno y de las lenguas indígenas, ambos están allí por intereses

23 «No me es posible saber si ya la infinita selva ha iniciado en mí el proceso que ha llevado a tantos otros a la locura total e irremediable. Si es el caso, sólo me queda disculparme y pedir tu comprensión, ya que el despliegue que presencié durante esas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo en un lenguaje que haga entender a otros su belleza y esplendor; sólo sé que cuando regresé, ya me había convertido en hombre».

24 Los *cohiuanos* son una tribu ficticia, no así los bara, una etnia de la región amazónica de Colombia.

25 «Esta selva es frágil, y si la atacas ella se defiende. La única manera de que nos deje viajar es respetando sus prohibiciones».

no necesariamente relacionados con el respeto a la selva, a sus habitantes o al frágil equilibrio entre ellos. Además, los propios actos de Von Martius y Evan generan violencia también por las razones de sus viajes. Uno quiere explorar y estudiar la selva para enseñársela a su manera a sus compañeros académicos alemanes, y el otro busca esquilmar un recurso para llevarlo a Estados Unidos.

3.3. Explotación de los indígenas, supremacismo, misión civilizadora

El abrazo de la serpiente no retrata solo el choque entre humano y naturaleza, sino también entre seres humanos, en especial entre occidentales e indígenas. Las consecuencias negativas de estas tensas interacciones para los indígenas son plasmadas con mucho naturalismo en las dos cronologías en las que se desarrolla la narración. Por ejemplo, en 1909, cuando el joven Karamakate, Von Martius y Manduca interactúan con una tribu que sí ha tenido contacto con occidentales, el robo de la brújula del alemán provoca un momento de gran tensión. Theodor entra en cólera no por la sustracción en sí, sino por su particular respeto de la selva y sus habitantes, al hacer gala de su superioridad racial para decidir que el uso de su instrumento causaría la pérdida de conocimientos ancestrales de orientación por las estrellas y los vientos. La polémica se zanja cuando Karamakate censura la actitud violenta y egoísta del alemán con palabras de rechazo a esa supuesta superioridad de los blancos.[26]

Uno de los lugares en los que la narración deja muy clara la explotación de los indígenas es la misión católica de San Antonio de Padua en Vaupés. Cuando Von Martius, Manduca y Karamakate llegan allí en 1909, el monje español al cargo adopta una actitud extremadamente amenazante por miedo a posibles ataques de caucheros. El religioso finalmente permite a los tres pasar la noche allí y abastecerse, y les comenta que recogió a numerosos niños huérfanos de las caucheras para ponerles a salvo de la opresión y de la propia selva. La secuencia muestra contradicciones entre la supuesta motivación humanitaria de la misión religiosa y la posición de superioridad de los blancos respecto a los indígenas. Por ejemplo, paradójicamente allí hay una placa en la que se reconoce la valiosa labor de los caucheros que llegaron a la zona para sacar de la barbarie a los nativos y evangelizarles.[27] Incluso el monje español ejerce la superioridad racial oprimiendo él mismo a los niños mediante una férrea disciplina, que incluye la prohibición del uso de su lengua materna o de sus nombres originales, para que olviden su condición indígena. Esta opresión causa un profundo rechazo en Karamakate, cuyo conocimiento de textos religiosos en español da la impresión de que hubiera pa-

26 «No puedes impedir que aprendan. El conocimiento es de todos. Pero tú no lo puedes entender porque no eres más que un blanco».

27 «En reconocimiento del valor de los pioneros colombianos del caucho, quienes, arriesgando su vida y bienes, traen la civilización a tierras de caníbales y salvajes, mostrándoles el camino de nuestro Señor y su Santa Iglesia. Rafael Reyes, Presidente de Colombia, agosto 1907».

sado por algún contacto con misioneros en su infancia, quizá cuando su tribu tuvo que enfrentarse a la llegada de los occidentales. El chamán habla en privado y con franqueza con los niños para conminarles a que no olviden su cultura indígena o su relación tradicional con el entorno.[28] Es más, el monje lleva su disciplina también al extremo de severos castigos físicos, como se plasma en una estremecedora escena nocturna en la que fustiga a un niño atado a un árbol. Manduca reacciona de forma violenta derribando al español, pero entonces deben huir rápidamente al llegar unos caucheros al lugar, resignándose a no salvar a los huérfanos por no poder transportarlos ni alimentarlos.

Con una inteligente elipsis mediante reflejos en las mansas aguas del río, la narración pasa inmediatamente a 1940, con Evan y el anciano Karamakate llegando al mismo lugar. Pero la misión se ha convertido treinta años después en el dominio de un falso Mesías de raza blanca autoproclamado «Redentor de los indios». Su tiranía insana ha convertido el lugar en una especie de Infierno en la Tierra[29] con un ambiente casi irreal, tenso y terrorífico, que Karamakate capta como un grave error.[30] La misión es una desviación violenta de la dura disciplina de 30 años antes, pero ahora regida por ese blanco demente de origen brasileño o portugués, que subyuga a sus acólitos mediante violencia física y psíquica. Evan y Karamakate huyen de allí tras haber preparado el chamán una bebida psicotrópica que, en un momento de éxtasis colectivo, provoca el deseo del Mesías de que los indígenas literalmente coman su cuerpo, como si estuvieran en la Última Cena de la tradición cristiana.

El otro escenario que muestra los problemas de la aculturación es el asentamiento de la tribu de Karamakate, a la que este llega en 1909 junto a Theodor y Manduca. El chamán se avergüenza de sus antiguos congéneres alcoholizados, justificando plenamente su decisión de haber huido para aislarse. Además, el poblado posee defensas militares, constatando el miedo de los indígenas a ser atacados, tal como ocurre finalmente, causando la huida de Theodor y Manduca, mientras Karamakate simplemente desaparece.

3.4. Esquilmación de recursos: del brebaje psicotrópico al caucho

En *El abrazo de la serpiente* la explotación de los recursos naturales es otra prueba del contacto violento de los occidentales con los indígenas amazónicos. En esta

28 «No les crean a estos curas locos que se comen el cuerpo de sus dioses. Ellos les dan comida, pero no respetan las prohibiciones. Un día van a acabar con la selva. Ustedes son pequeños y la selva les perdonará. El maestro *caapi* será su guía. Todas las plantas, todos los árboles, todas las flores, están llenos de sabiduría. Nunca olviden quiénes son, ni de dónde vienen. No permitan que nuestra canción se extinga».

29 Similar al creado por Joseph Conrad en su novela *Heart of darkness* (*El corazón de las tinieblas*, 1899), adaptada por Francis Ford Coppola en su excelente película *Apocalypse Now* (1979).

30 «Algo salió mal. Ahora son lo peor de los dos mundos».

ocasión se manifiesta a través de dos productos: la planta *yakruna* para preparar brebajes psicotrópicos y el caucho como material con múltiples aplicaciones, en esta ocasión preferentemente militar.

En la película, Karamakate es el último chamán indígena que conoce la planta de la *yakruna*:

> Un nombre similar tiene un componente del yagé, una mítica bebida utilizada por los pueblos indígenas amazónicos elaborada a partir de la combinación de la enredadera de ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y un arbusto llamado chacruna (*Psychotria viridis*), que contiene el alucinógeno dimetiltriptamina (DMT). Se lo utiliza con fines rituales y medicinales a través del acceso a estados modificados de conciencia.[31]

Karamakate es el único que sabe cómo usar ese recurso vegetal para crear pociones alucinógenas a partir de sus componentes psicoactivos:

> [...] una planta alucinógena (yackruna), componente de un brebaje consumido ancestralmente dentro de un contexto mágico religioso, conocido actualmente como Ayahuasca. Su preparación se hace usualmente con la corteza del yagé (*B. caapi*) pero en ocasiones son usados aditivos, como las hojas de chagropanga (*Diplopterys cabrerana*) y chacruma (*Psychotria viridis*), con el fin de cambiar los efectos psicoactivos y aumentar su potencia y la duración del trance.[32]

Von Martius busca en 1909 a Karamakate para poder «soñar» y superar su extraña enfermedad, pero, al final de su viaje, el chamán entiende que el extranjero no es una persona digna de recibir semejante regalo de los dioses,[33] por lo que decide incendiar las pocas plantas que quedaban en el poblado occidentalizado de su tribu.

Décadas después Evan localiza al viejo chamán para saber si la planta existe en realidad. Tras intentar convencerle con dinero para que le ayude a encontrarla, pone como excusa que él mismo necesita probar el «sueño» psicotrópico inducido por ella.[34] El chamán cree haber soñado con un explorador que mucho tiempo atrás quiso lo mismo y no lo consiguió, pero no es capaz de recordarlo por completo,[35] aunque finalmente accede a acompañar al oc-

31 Laura Moratal Ibáñez et al., "Las medicinas tradicionales y los conocimientos ancestrales. *El abrazo de la serpiente* (2015)", *Revista de Medicina y Cine / Journal of Medicine and Movies*, vol. 14, n.° 3 (2018): 174. Disponible en: http://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/19090.

32 Moratal Ibáñez et al., "Las medicinas tradicionales...", 178.

33 «¡Eres un blanco, traes el infierno a la Tierra!».

34 «Nunca he soñado. Ni dormido, ni despierto. Ni siquiera el *caapi* tiene efecto sobre mí. Los payés baras, tukanos y sirianos me dijeron que solo la *yakruna* puede ayudarme». En la región amazónica 'payé' es sinónimo de chamán.

35 «Una vez soñé con un espíritu blanco. Él estaba enfermo. Y solo podía salvarse si aprendía a soñar. Pero no pudo hacerlo».

cidental en su búsqueda. Su viaje termina en una región montañosa,[36] donde Karamakate localiza la última planta de *yakruna*. El chamán quiere regalársela a Evan, pero allí tiene lugar el último choque entre ellos y, por extensión, entre los indígenas y los occidentales, entre la selva y quienes vienen a esquilmarla. El estadounidense reconoce que no ha venido para conseguir la bebida psicotrópica, sino para comprobar si la *yakruna* crecía junto a caucho de alta pureza, teniendo en cuenta las demandas de este material por su país en la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial.[37] La inmediata reacción de Karamakate es de rechazo al militarismo y una declaración de respeto general a la naturaleza.[38]

Precisamente, la esquilmación de recursos naturales más patente en *El abrazo de la serpiente* es la de la industria cauchera, una auténtica trituradora de hombres que ofrece el preciado bien mediante una extrema opresión de los indígenas, sometidos a múltiples vejaciones y amenazas. Por ejemplo, el desplazamiento violento de tribus de zonas productoras se refleja en la película de varias formas, como el ataque de caucheros en la misión religiosa o el de «colombianos» en el poblado de los *cohiuanos*.

El ejemplo más claro del horror y el maltrato a los indígenas por la esquilmación del caucho es la secuencia de la llegada en 1909 de Theodor, Manduca y Karamakate a una explotación activa. Manduca ya había mostrado en la escena anterior su espalda con marcas de latigazos, un hecho advertido por el chamán[39] y que confirma que fue liberado en algún momento.[40] Al ver una realidad parecida a la que él sufrió, entra en cólera y tira por el suelo los cubos que recogen el látex hasta que aparece gritando un indígena mutilado: «Porque sabido es y documentado está que, a los nativos que no cumplían con las cuotas impuestas por los comerciantes de caucho, se les cortaba las manos, los brazos y hasta las piernas. Para que sirviera de escarmiento. Y de acicate».[41] Viendo los destrozos, el nativo pide desesperado que le maten y Manduca reconoce que eso evitaría que los caucheros le torturaran hasta la muerte si se percatan de las pérdidas.[42] Aunque coge un rifle, finalmente es incapaz de semejante acción, y entonces estallan los reproches del chamán a las armas de los occidentales y a su poco respeto a la

36 Con unos bellísimos planos rodados en los singulares Cerros de Mavecure, en la región colombiana de Guainía.

37 «No vine aquí para eso. [...] Hay una guerra allá afuera. Mi pueblo necesita de caucho puro para vencerla. Tengo que llevarla conmigo». El viaje de Evan se sitúa hacia 1940 y los Estados Unidos no entraron en la guerra hasta el 8 de diciembre de 1941, paro ya había demanda para fabricar material militar para los aliados.

38 «¿Me mentiste otra vez? ¿Quieres hacer armas y transformarla en muerte?».

39 «¿Los caucheros te marcaron?».

40 «Sí, pero ahora soy un hombre libre».

41 Jesús Lens. *Ríos de celuloide. Un viaje por ríos cinematográficos de todo el mundo* (Granada: Almed, 2018): 112.

42 «Si no lo hago, lo torturarán hasta matarlo. [...] Nadie merece este infierno».

naturaleza[43] e incluso a la occidentalización de Manduca,[44] otra muestra del choque entre culturas y de la necesidad de conservar las tradiciones indígenas frente a la aculturación provocada en la zona amazónica por la civilización occidental.

4. Occidental, indígena, violencia, conciencia. Consideraciones finales

Toda explotación tiene sus consecuencias violentas, pero todo contacto tiene sus contrapartidas. Ambas producciones finalizan con una concienciación positiva de un personaje extranjero, que se despoja de su condición de colonizador, conquistador, explorador o incluso explotador y se redime comprendiendo que es mucho mejor abandonar sus posiciones iniciales de pretendida superioridad o de desprecio hacia los indígenas.

En *También la lluvia* el contexto sociopolítico de Cochabamba va repercutiendo en el rodaje de la película ficticia y en el equipo de producción, llegando a una situación límite en la que deben decidir entre finalizar la producción,[45] abandonarla y ponerse a salvo o ayudar a los indígenas en sus legítimas reivindicaciones. En ese momento un occidental, quizá el más inesperado, el que había marcado más distancias frente a los indígenas, se redime y abandona su posición opresora. Costa deja atrás sus condicionantes morales y su lógica capitalista, y comprende que la situación en Cochabamba le obliga a convertirse en un improvisado voluntario de ayuda humanitaria. Poner a salvo a Belén, la hija de Daniel, le hace reconocer que derechos fáciles para un occidental como el agua potable o la propia vida requieren un esfuerzo enorme para los indígenas de la zona. En el desenlace se advierte el restablecimiento del servicio público de agua potable tras la victoria de los indígenas sobre la injusta lógica opresora del capitalismo más atroz:

> Al recuperar las aguas, arrebatándoselas al poder empresarial y al mercado, los ciudadanos de Bolivia han demostrado que la privatización no es algo inevitable y que la voluntad democrática de un pueblo puede evitar que las grandes compañías se apoderen de sus recursos vitales.[46]

Y Costa, a pesar no haber podido acabar la película de Sebastián, efectivamente se ha redimido y ha crecido como persona tras haber ayudado a los oprimidos.

En *El abrazo de la serpiente,* Von Martius fracasa en su búsqueda de la *yakruna* y se separa de forma negativa del chamán Karamakate. Pero Evan, a pesar

43 «No se puede confiar en los blancos. [...] ¿Ése es tu conocimiento? ¿Armas de fuego? Toda la ciencia de los blancos sólo conduce a eso. A la violencia, a la muerte. [...] ¿Qué más estás robando? ¿Coca? ¿Quina? ¿Caucho? ¿También quieres robar la *yakruna*? ¿Qué más convertirás en muerte?».

44 «¿Y tú? ¡Mira tus ropas de hombre blanco! ¿Cómo puedes dejar que cambien tu cultura? Piensas como ellos. No piensas en nada. ¿De qué lado estás? ¡Eres un mestizo!».

45 Sebastián llega a decir «Este conflicto pasará, pero nuestra película quedará para siempre».

46 Shiva, *Las guerras del agua*, 119.

de confesar sus motivaciones militares, consigue que su viaje junto al chamán le sirva de redención y comprende que sin su ayuda seguramente morirá. A pesar de la traición, Karamakate le despoja de todas sus posesiones y le convierte en un guerrero *cohiuano*, para finalmente ofrecerle el brebaje psicotrópico. Evan consigue «soñar», fundirse con la selva, entenderla desde dentro y completar así su viaje iniciático.

El abrazo de la serpiente justifica su intención de preservar el patrimonio cultural indígena con un texto justo antes de los títulos de crédito: «Estos diarios son lo único que hoy se conoce de una gran cantidad de culturas amazónicas. Esta película está dedicada a la memoria de los pueblos cuya canción nunca conoceremos». Por su parte, el tráiler internacional de *También la lluvia* toma una cita del historiador estadounidense Howard Zinn para reconocer el esfuerzo continuo de los oprimidos: «Los recuerdos de la gente oprimida son algo que no puede borrarse, y para las personas de este tipo, la revolución siempre está a flor de piel».[47] Esta frase se refería a las revueltas de negros en Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960,[48] pero puede extrapolarse a otros escenarios de injusticia por motivos raciales. Las dobles cronologías planteadas en ambas producciones coinciden en que los oprimidos son siempre los mismos, en 1500, 1909, 1940 o 2000. Por estas y muchas otras razones son un buen punto de partida para reflexionar desde un espíritu crítico sobre la violencia sufrida por los indígenas americanos.

Referencias bibliográficas

Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós. 2012.

Bollaín, Icíar. *También la lluvia*. Madrid: Paramount Home Entertainment (Spain), 2010, DVD, 99 min.

Caparrós Lera, José María. *Historia del cine español.* Madrid: T & B, 2007.

—. "Cine histórico español contemporáneo. De *El espíritu de la colmena* (1973) a *La voz dormida* (2011)". En *Hacer historia con imágenes*. Edición de Antonio Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez, 167-198. Madrid: Síntesis, 2014.

Cornellas, Pere. "«También la lluvia» *d'Icíar Bollaín". Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n.º 179 (2010): 46-49.

Cuéllar, Marcelino. "El abrazo de la serpiente: un nuevo capítulo en el cine colombiano". *Universo Cine* (2016). Disponible en: http://www.universocine.com/el-abrazo-de-la-serpiente-colombia/.

47 «The memory of oppressed people cannot be taken away, and for such people revolt is always an inch below the surface».

48 La cita completa es «Los recuerdos de la gente oprimida son algo que no puede borrarse, y para las personas que mantienen recuerdos de este tipo, la revolución siempre está a flor de piel». Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos* (desde 1492 hasta hoy) [3ª ed.] (Hondarribia: Hiru, 2005): 410.

Dávila Vargas-Machuca, Miguel. "Cine dentro del Cine, Historia dentro de la Historia: *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010)". *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n.º 31 (2017): 163-179.

España, Rafael de. *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2002.

Guerra, Ciro. *El abrazo de la serpiente*. Madrid: Karma Films, DVD, 112 min.

Lens, Jesús. *Ríos de celuloide. Un viaje por ríos cinematográficos de todo el mundo*. Granada: Almed, 2018.

Moratal Ibáñez, Laura, Analía Domínguez, Marina Wallinger y Pablo Rubino. "Las medicinas tradicionales y los conocimientos ancestrales. *El abrazo de la serpiente* (2015)". *Revista de Medicina y Cine / Journal of Medicine and Movies*, vol. 14, n. 3 (2018): 173-179. Disponible en: http://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/19090.

Paszkiewicz, Katarzyna. "Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín". *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 18 (2012): 227-240. Disponible en: http://hdl.handle.net/2445/107069.

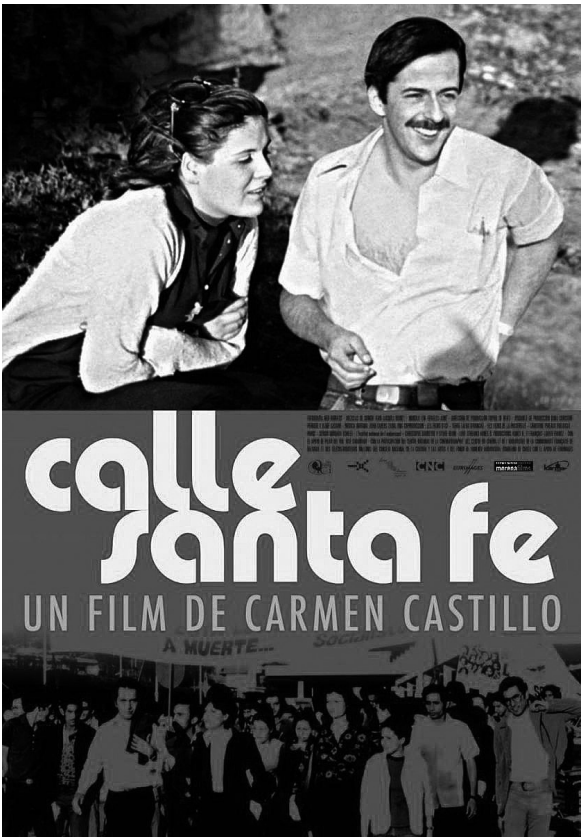
Riambau, Esteve. "El período «socialista» (1982-1995)". En *Historia del cine español*. Edición de Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro [3ª ed.]. Madrid: Cátedra, 2000: 399-454.

Rossell, Mariana. "Bollaín, Icíar, dir. (2010). *También la lluvia* [DVD, 103 min]. Espanha". *Panambí: revista de investigaciones artísticas*, n. 3 (2016): 243-247. Disponible en: https://doi.org/10.22370/panambi.2016.3.553.

Serra, Juan Pablo. "*También la lluvia*. La tensión existencial entre arte y vida". *Filmhistoria online*, vol. XXI, n.º 1 (2011). Disponible en: http://www.publicacions.ub.edu/biblioteca-digital/cinema/filmhistoria/2011/filmhistoria/1/film2.html.

Shiva, Vandana. *Las guerras del agua. Contaminación, provatización y negocio*. Barcelona: Icaria, 2002.

Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos* (*desde 1492 hasta hoy*) [3ª ed.]. Hondarribia: Hiru, 2005.



Afiche de *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007)

Gutiérrez, Jezabel y Macarro, Jordi. "Documental chileno y génesis fílmica de la violencia: de lo audible y lo visible".
Fuera de Campo, Vol. 4, No. 1 (enero 2020): 42-55

Documental chileno y génesis fílmica de la violencia: de lo audible y lo visible

Jezabel Gutiérrez y Jordi Macarro
Université de Bourgogne, Francia
Université de Lille, Francia
jezabel.gutierrez-pequeno@iut-dijon.u-bourgogne.fr
jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr

TÍTULO: Documental chileno y génesis fílmica de la violencia: de lo audible y lo visible
Resumen: El impacto de los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán violenta al espectador no solo a través de la imagen sino del uso de la narración en *off*. En el proceso de recuperación de la memoria individual y colectiva de Chile, las obras de estos dos cineastas, que comparten una misma memoria generacional, ahondan en una narrativa que explora, de maneras distintas pero a su vez con puntos de cohesión comunes, la memoria biográfica diseminada de la barbarie de la dictadura. Como objetos semióticos que son, los cuatro documentales analizados abordan, a través de estrategias discursivas opuestas y complementarias, un referente único, el de la construcción transgeneracional de la memoria chilena, convirtiéndose así en una herramienta que se sirve del elemento violento para revivificar la aceptación de la memoria histórica.
Palabras claves: Memoria histórica, violencia, documental chileno, Carmen Castillo, Patricio Guzmán.

TITLE: Chilean documentary and the filmic genesis of violence: the audible and the visible
Abstract: The impact of Carmen Castillo and Patricio Guzmán's documentaries agitates the viewer not only through the image, but also through the use of the voice-over. In this process of recovering Chile's individual and collective memory, the works by these two filmmakers, who share the same generational memory, delve into a narrative that explores, in different ways but at the same time with shared points of cohesion, the biographical memory disseminated by the barbarism of the dictatorship. Being semiotic objects, the four documentaries under analysis deal through opposed and complementary discursive strategies with a unique reference point; the point of the transgenerational construction of Chilean memory, and thus becoming a tool that uses violent elements to revivify the acceptance of historical memory.
Keywords: Historical memory, violence, Chilean documentary, Carmen Castillo, Patricio Guzmán.

RECIBIDO: 19/10/2019 ACEPTADO: 18/12/2019

1. Sobre las definiciones de violencia y su traslación al contexto fílmico

La Real Academia de la Lengua Española define 'violencia' como «cualidad de violento», añadiendo en su tercera y cuarta acepciones las definiciones de «acción violenta o contra el natural modo de proceder», así como «acción de violar a una persona». De estas acepciones, la primera de ellas resulta especialmente interesante para el estudio de la violencia en el cine, y del documental en particular. Entre las ocho acepciones del adjetivo 'violento', es pertinente que prestemos atención a la cuarta de ellas en la que 'violento' es aquello «que implica el uso de la fuerza, física o moral». Esta definición entronca directamente con el elemento visual y dialéctico del que se servirán los directores Carmen Castillo y Patricio Guzmán para realizar sus películas sobre la memoria histórica chilena. Ampliando el campo semántico para el estudio del componente violento en el cine de estos dos directores, reviste vital importancia atender a otra definición de la RAE, esta vez la que concierne al verbo 'violentar' como «aplicar medios violentos a cosas o personas para vencer su resistencia», definición explícita cuya imagen mental y visual se traduce con la mayor de las precisiones en los documentales que constituyen el corpus de este trabajo: *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, así como *Nostalgia de la Luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán.

Resultan cuando menos paradójicas las definiciones que el Diccionario de americanismos da de los términos 'violencia' y 'violento', alejadas todas ellas de las ya mencionadas y de las que el Consejo General del Poder Judicial, a través de la RAE propone en su Diccionario del español jurídico que, a partir de la entrada 'violencia'[1] establece, entre otras, las definiciones de 'violencia contra la población civil' como «modalidad de delito contra las leyes y usos de la guerra cometido por el militar que comete, contra las personas civiles de un país [...] deportaciones y traslados ilegales, detenciones ilegítimas, toma de rehenes, [...] o les priva de su derecho a ser juzgadas regular e imparcialmente». Una definición que no solo describe a la perfección los actos cometidos por el régimen dictatorial del general Augusto Pinochet en Chile (entre 1973 y 1990), sino que además se completa con la acepción del mismo diccionario concretizando la existencia de la 'violencia en el ejercicio de mando' como el «delito cometido por el militar que, en el ejercicio de sus funciones y sin causa justificada, emplea u ordena ejercer contra cualquier persona violencias innecesarias para la ejecución de un acto de servicio que deba realizar, u ordena, permite o hace uso ilícito de las armas». Con esta especificidad de las definiciones puede entenderse cómo la violencia, cuya presencia se manifiesta a través de múltiples acciones, se encuentra instalada en el seno de la sociedad chilena desde el mismo momento en que el uso y abuso de la fuerza

1 Definida como la fuerza física que aplica una persona sobre otra y que constituye el medio de comisión propio de algunos delitos, como el robo y los delitos contra la libertad sexual, entre otros.

son utilizados para imponerse frente a la población. Siguiendo esta línea discursiva, los directores chilenos Carmen Castillo y Patricio Guzmán hacen uso del elemento violento en sus documentales desde una perspectiva de reivindicación y de justicia histórica. Sus documentales se sirven de la violencia, visual y verbal, lo cual responde a una clara voluntad no solo de reivindicación o militantismo, sino de empatía emocional y posteriormente crítica, que incluye al espectador como parte activa de la narración. Puede así notarse como, gracias a las narraciones fílmicas de ambos directores, las aberraciones históricas (de un pasado no tan lejano) son condenadas no solamente por parte de los transmisores de la historia fílmica (directores y protagonistas de los filmes), sino también por parte del público receptor de la misma.[2]

En este sentido, es importante analizar en qué medida y con qué peso el ejercicio de la memoria hace hincapié en el uso de la violencia en la pantalla. En los cuatro documentales vamos a ser testigos de cómo los impactos visuales que violentan al espectador se corresponden, prácticamente en su totalidad, con las imágenes de archivo de las que ambos directores se sirven y que en muchos casos presentan temáticas coincidentes, cuya identificación con las definiciones anteriores es más que obvia, en particular con la vinculada a la violencia en el ejercicio de mando, pues serán constantes las escenas de militares robustamente armados, tanques en las calles, civiles retenidos en el suelo o en filas, abusos de poder y fuerza frente a la población indefensa, incluso quemas de libros. Cabe destacar también que estas no son las únicas imágenes con alto contenido de violencia o con un componente violento. La voluntad de demostrar la lucha del pueblo frente al abuso militar pasa también por el uso de la fuerza y de las armas, lo que puede apreciarse en ataques y lanzamiento de objetos como muestra de reivindicación política o incluso de la puesta en práctica de la misma acción que el ejército, con imágenes de civiles encapuchados y armados oponiéndose físicamente al poder militar.

2. Análisis fílmico

2.1 Historia y Memoria

El historiador francés Pierre Nora distinguía la Historia (escrita) de la Memoria (o historia viva), siendo la primera una construcción racional y objetivada del pasado y la segunda, testimonio de vivencias individuales únicas, interiorización y transfiguración de hechos objetivables. La Historia, como la memoria, «no es todo el pasado pero tampoco todo lo que queda del pasado»,[3] sino que es selección más o menos consciente, voluntaria, de hechos, momentos, espacios y personajes.

Memoria e historia son pues dos nociones interconectadas pero enfrentadas, conflicto que trata de resolver el concepto historiográfico de 'me-

2 Amanda Rueda, "Carmen Castillo et Catalina Villar: l'entre-deux du lieu d'énonciation du «latino-américain»". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº 92 (2009): 74.

3 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004): 66.

moria histórica', una forma colectiva de recordar que entronca el pasado vivido de los testigos encerrado en las memorias privadas con el relato de la historia nacional:

> Solo se recuerda en grupo y solo hay un grupo si su comunicación se consolida alrededor de una memoria colectiva. Recordar significa entonces también compartir puntos de referencia sociales que permitan coordinar las memorias en el tiempo y en el espacio.[4]

Toda comunidad humana busca construir y fijar una identidad colectiva tejida con los hilos de las identidades individuales; esta identidad común es el fundamento de su unidad, de su supervivencia y de su perennidad. Su historia, entendida como discurso sobre un discurrir compartido, carece de solidez si no la fija la memoria grupal. Mas cuando se producen experiencias traumáticas para algunos de los miembros de la comunidad, la memoria colectiva se fisura, se cuartela y hasta se desvanece, haciéndose indispensable su recuperación a través de un trabajo consciente por parte del grupo en cuestión.

2.1.1 Estados de la memoria

La consistencia de la memoria, es decir, la trabazón entre la vivencia y su impronta intelectualizada, varía en función de la distancia que separa la experiencia físico-emocional de su rememoración. Así podríamos decir que la memoria, como la materia, conoce tres estados consecutivos:

- un estado 'gaseoso', difuso, sin contornos definidos, volátil. Es el estado de la memoria individual no compartida, una memoria sensorial, irreflexiva;
- un estado 'líquido', movedizo pero denso. Es el estado de la memoria individual intelectualizada, hecha discurso o testimonio;
- un estado 'sólido', compacto, resistente al olvido. Es la memoria colectiva, los recuerdos conectados de un grupo de individuos y asumidos por el conjunto de la comunidad en tanto que recuerdos comunes.

Así es el proceso catártico que sigue la vivencia individual para incorporarse a la vivencia colectiva con el fin de atribuirle sentido y hacerla partícipe de la identidad común.

2.1.2. Memoria fílmica

Un individuo recuerda necesariamente dentro de un contexto social, en un marco espacio-temporal, *ítem est*, en un marco histórico de referencia. Cuando sus recuerdos conectan con acontecimientos o periodos de particular relevancia, el testigo se

4 Alejandro Baer, *El testimonio audiovisual: Historia y memoria del holocausto* (Madrid: CIS, 2005): 24.

convierte en individuo con valor histórico, cuya memoria, frágil y deformable archivo vivo, debe trascenderlo después de muerto.

Chile, como tantos otros países que han vivido épocas de gran violencia institucional, no ha saldado aún sus cuentas ni con la memoria ni con la historia. La recuperación de esa memoria individual para completar el relato nacional es la enconada misión que se han arrogado dos cineastas que comparten una misma memoria generacional, Carmen Castillo y Patricio Guzmán: sus documentales son una aporía narrativa que busca explorar la memoria diseminada en cientos de biografías de la barbarie de la dictadura de Augusto Pinochet.

Los cuatro documentales seleccionados, *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo y *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* de Patricio Guzmán, son objetos semióticos plurales que abordan un referente único pero a través de estrategias discursivas opuestas y a la vez complementarias en la construcción transgeneracional de la memoria chilena.

2.2. La Memoria politizada de Carmen Castillo: la voz bruta

Cineasta comprometida y visceral, luchadora y reivindicativa, Carmen Castillo se ha convertido en una de las creadoras chilenas de cine documental que mejor ha sabido retratar la lucha de la humanidad en el arduo proceso de recuperación de la memoria individual y colectiva: a la vez geografía física y espacio vivencial de difícil ubicación, oculto en el tiempo pero latente en la Historia, la memora traspasa las leyes espacio-temporales, rompiéndolas, para alcanzar la esencia del ser humano.[5] La propia Carmen Castillo reconoce cómo, para ella, alguien que viene «de la historia, de la investigación, de la enseñanza y de lo escrito», «el cine se convierte en un instrumento» a través del que se cristaliza su encuentro con el exilio, «con las ganas de contar historias», esas que va a contar gracias a la imagen y que van a materializarse en 1994 con *La flaca Alejandra*, punto de inflexión en su trayectoria vital a partir del cual va a comenzar a trabajar permanentemente hasta hoy.[6] Para la autora lo más importante a la hora de hacer una película es contar una historia, y esa historia tiene que ser para ella un viaje temporal, geográfico y emocional que va a realizar desde el presente hasta el pasado (que en muchos casos es el suyo propio), de modo que el relato surja de la voluntad presente para «traer del pasado esas historias lejanas al caudal de la acción, del pensamiento de los vivos», siendo fiel a su voluntad clara de reconstrucción de la memoria histórica.[7]

5 Rueda, "Carmen Castillo et Catalina Villar...», 72-73.

6 Jordi Macarro Fernández, "Entrevista a Carmen Castillo", *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n.° 31 (ene.-jun. 2017): 203-204. Disponible en: http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/10124.

7 Macarro Fernández, "Entrevista a Carmen Castillo", 204.

Decía Julio Aróstegui[8] que lo que diferencia la Memoria de la Historia es que la primera tiene un contenido político. Este es el credo que subyace en los documentales *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, construidos y realizados como un arma de rebelión contra la historia oficial y el olvido colectivo que caracterizó los totalitarismos latinoamericanos del siglo XX. En sus obras, la palabra de las víctimas es Verdad, intrínseca e irrefutablemente, tanto más cuanto que ella misma forma parte de las cohortes de represaliados de la dictadura que ponen su memoria a disposición del trabajo documental.

Desde el punto de vista de la narración, todo documental utiliza de manera sincrética distintos significantes (música, voz, texto, imágenes fijas o en movimiento) entre los que se va a establecer una relación dinámica de concomitancia de la que emergerá el objeto semiótico. En el caso de Carmen Castillo el vínculo entre significantes es convencional, transparente y universalmente inteligible: la cámara nos traslada, sin el menor artificio, a los escenarios donde se produjeron los hechos. Las imágenes, sin otro aporte informativo sobre lo sucedido que su localización geográfica, son sin embargo utilizadas como aval de los testimonios incluso si, y esta es la paradoja del documental de Carmen Castillo, no muestran absolutamente nada de lo que los testigos describen pues no se utilizan imágenes de archivo, tan solo son espacios, a menudo vacíos, en los que no queda huella de la barbarie institucional denunciada: se nos muestra, por ejemplo, la casa de la calle Santa Fe donde murió el cónyuge de Carmen Castillo y líder del MIR, Miguel Enríquez, en un tiroteo con las fuerzas armadas y donde ella resultó gravemente herida, hoy domicilio de una familia cualquiera; o los locales actualmente abandonados donde se torturó, entre otros opositores, a la flaca Alejandra. Son instantáneas de espacios fantasmagóricos, sin vida, «sin Historia», cuya relación con lo narrado es tan tenue y frágil como la memoria de las propias víctimas. Y, sin embargo, en la economía discursiva del documental, esos lugares apuntalan sólidamente la narración verbal por su carácter icónico, es decir, porque se nos presentan como los auténticos escenarios de la Historia descritos por los testigos, aportando ese «efecto de realidad» del que hablaba Roland Barthes e invitando al espectador a suspender toda incredulidad o desconfianza para con lo que se dice: si los lugares existen, son reales, ¿por qué no habrían de serlo también los hechos? Entre imágenes y discurso existe pues una relación directa de reciprocidad: las imágenes tienen sentido porque las convoca el discurso, y el discurso tiene la fuerza evocadora que le confiere la imagen.

Por consiguiente, en los dos documentales estudiados, lo visible y lo audible son discursivamente redundantes pues convocan significación en la misma dirección por medio de una relación de inmediatez; desde un punto de vista pragmático, esta asociación se sustenta en un pacto de verosimilitud y sinceridad[9] que, por extrapolación lógica, sería la manifestación de la Verdad.

---

8 Julio Aróstegui Sánchez, "Relatos de la memoria y trabajos de la historia", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 3, (2004): 6.

9 Sobre las máximas conversacionales, consultar el artículo de Oswald Ducrot, "Les lois du discours", *Langue Française*, n.° 42 (1979): 21-33.

Si las imágenes en las dos obras de Carmen Castillo no se sustentan solas y necesitan la memoria de los testigos para vincularlas a la Historia, la palabra se basta a sí misma para hacer Historia. Para la cineasta, la Historia ha de construirse con historias particulares, con experiencias individuales solidificadas en recuerdos: la memoria recuperada en sus documentales es la de hombres y mujeres con nombre y apellidos, que sitúan sus vivencias en un tiempo y en espacios concretos, identificables, y sus historias personales no serían sino la propia Historia de Chile.

La narración verbal va a revestir formas múltiples (texto, voz en *off* de un narrador homodiegético, testimonio de las víctimas...) pero siempre con un denominador común: el sufrimiento físico y su corolario, la muerte. Tomemos como ilustración dos ejemplos: la reseña periodística sobre el tiroteo en el que murió Miguel Enríquez que aparece en *Calle Santa Fe* y la voz en *off* de Carmen Castillo en *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe*. En la breve reseña se perfila claramente la isotopía de la muerte asociada a las fuerzas del orden a través de los siguientes ítems: «sangre, liquidado, tiroteo, rifle, desesperado, cayó-muerto, fuerte-contingente-policial». A esta categoría sémica dominante del dolor, le responde en contrapunto una categoría, ciertamente recesiva, pero también omnipresente e indispensable en la economía discursiva de Carmen Castillo, la de la supervivencia:[10] «se-salvará, embarazada». En el segundo ejemplo, la voz en *off* de Carmen Castillo elabora a lo largo de los dos documentales una especie de diccionario de atrocidades de la dictadura que irá desgranando en una interminable letanía del horror: «redadas-masivas, miles-de-prisioneros-amontonados, Estadio-nacional, tortura-sistemática, tortura-ordenada, persona-detenida, quebrar-los-cuerpos-la-esencia-humana...»

Este campo semántico es tanto más eficaz cuanto que corresponde a la imagen icónica del régimen de Pinochet cristalizada en la memoria colectiva, no solo chilena sino también internacional, con el ataque al palacio de la Moneda; existe pues una continuidad semántica entre los diferentes elementos discursivos de la memoria individual y grupal, nacional e internacional.

2.2.1 Ideologización de la víctima

El discurso de Carmen Castillo es profundamente disfórico y busca despertar en el espectador empatía y solidaridad con las víctimas, mas solo con aquellas que lo fueron hasta las últimas consecuencias, las que no se rindieron al dolor ni al miedo, las que aguantaron los embates de la tortura más salvaje o prefirieron la muerte a la delación. Las otras, las que flaquearon, las que traicionaron a sus compañeros reciben un tratamiento rudo, pues son tan culpables como el régimen ya que su debilidad le permitió a la dictadura cobrarse nuevas víctimas: «Si yo tuviera palabras

10 Dice Carmen Castillo en *Calle Santa Fe*: «Pasé de la vida a la existencia», haciendo hincapié en la diferencia entre la vida plena en libertad y la supervivencia de la clandestinidad y el exilio que le impuso el régimen.

para describir todo el horror que vivimos..., pero no las tengo porque creo que no existen», trata de justificarse, en vano, la flaca Alejandra. Ciertamente, desde su historia personal, a Carmen Castillo le cuesta perdonar a los que, doblegados por la tortura, antepusieron su integridad física a la defensa de su ideal político; sin embargo, en la recuperación de la memoria histórica, tienen cabida todas las voces, todas las memorias: las de los verdugos, las de los héroes y las de los traidores, todos son indispensables para completar el mosaico de los años Pinochet con todos sus matices, por eso Carmen Castillo consagra todo un documental a *La flaca Alejandra*, responsable con su cooperación con la DINA de la localización y posterior muerte del compañero sentimental de la cineasta.

El discurso de los documentales de Carmen Castillo es militante, político, un discurso de denuncia, sin ambages, pero en ningún caso un discurso derrotista, sino todo lo contrario: si alguien perdió la batalla fue la dictadura pues le sobrevivieron sus opositores y con ellos, fatídicamente, la memoria de aquellos años. El personaje de Gladys Díaz en *Calle Santa Fe* encarna precisamente esa victoria, en particular la del intelecto sobre el cuerpo, la de los ideales sobre el sufrimiento físico:

> En la víspera del anuncio de mi muerte las horas pasaban, y en la lucha interna entre la luz y la sombra, la luz se impuso. Ya no le tenía miedo a la muerte y supe, y esto para siempre, que ellos pueden encarcelarte, despedazarte, romperte los huesos, los tímpanos, abrirte la carne, electrocutarte, todo lo pueden pero no quitarte la libertad si así lo decides. Mía fue la libre decisión de cada acto, de cada gesto. Decidí libremente que no estaba derrotada y pude de esa manera tener un comportamiento victorioso.

Y al mismo tiempo la victoria de la memoria sobre el olvido, la violencia más brutal que pueda cometerse contra un individuo y contra un grupo, pues les priva de existencia histórica. Gladys Díaz intelectualiza la violencia institucional, transforma los recuerdos individuales, carnales, en recuerdos grupales, su combate individual contra el dolor en combate ideológico contra el totalitarismo, la 'irrealidad del mundo' del prisionero político en realidad histórica.

Carmen Castillo recupera las biografías individuales para ofrecérselas a Chile, «un país sin memoria», donde olvido forzoso e impunidad garantizaron, como en otras sociedades posdictatoriales, una frágil e injusta paz social a costa de la negación de unos cuantos. «La verdad tendrá que ser dicha una y otra vez», afirma la cineasta en *Calle Santa Fe*, pues recordar y decir la violencia de aquella época es una obligación y una *conditio sine qua non* para la plena existencia, la existencia histórica, de los individuos y del grupo.

2.3. Patricio Guzmán o la poesía visual de la posmemoria

Hablar de Patricio Guzmán es hablar de documental chileno. La simbiosis cineasta-obra que el documentalista ha sabido crear a través de un original imaginario

histórico-fílmico la encontramos desde su más temprana obra. *La batalla de Chile* (1973-1979) sienta las bases de lo que será un cine comprometido que se sirve de la imagen poética para denunciar con la más absoluta rotundidad el uso y abuso de la violencia por parte de la máquina del estado.[11] Puede observarse, a través de sus documentales, cómo ese lirismo fílmico ha experimentado un paulatino proceso de refinamiento a través del cual sus dos últimas obras, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), impactan de un modo brutal e hiriente en el espectador, utilizando para ello la mayor de las sutilezas visuales posibles: la imagen de una naturaleza pura y sin pervertir que alberga al hombre corrompido y agresor. Patricio Guzmán encarna la figura del cronista contemporáneo: un narrador en primera persona, comprometido, que busca despertar las sensibilidades más cutáneas del espectador ávido de conocer la Verdad.[12] Para ello el director recurre al concepto de 'memoria inmóvil', entendida como aquella memoria que parece haber entrado en estado de *shock* como resultado de los acontecimientos históricos vividos como consecuencia de la dictadura chilena.[13]

Si *El botón de nácar* abre la puerta al inconmensurable océano, espacio visual sin fin al servicio de la vida humana y a merced de la masacre militar, *Nostalgia de la luz* invita al espectador a entrar en el Universo, realizando un viaje hacia un pasado estelar que, desde la memoria histórica, no es otro que la dictadura chilena entre 1973 y 1990.

2.3.1 *Universalidad de la memoria histórica*

La preocupación creciente por los estudios sobre la memoria en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la esfera política como científica, dio origen a partir de los años 90 a una subcategoría aplicada al Holocausto pero hoy extensible a todos los episodios traumáticos de la historia del hombre, la posmemoria:[14]

> La especificidad de la posmemoria [...] reside [...] en la obligada mediación existente entre el hecho histórico en sí mismo y la re-presentación que de éste lleva a cabo el descendiente a través del relato de quien pudo sobrevivirlo.[15]

---

11 Jordi Macarro Fernández, "Santiago de Chile et la *Bonne vie* dans une ville divisée par la dictature", en *Divisions urbaines. Répresentations, memoires, réalités*, dir. de Irène Cagneau, Pierre-Jacques Olagnier y Stephanie Schwerter, (Stuttgart: Ibidem ed., 2017): 40-44.

12 Jordi Macarro Fernández, "Nostalgia de la luz (P. Guzmán, 2010). Poesía «histórico-astronómica» sobre la dictadura chilena", *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, nº 14 (abril 2014). Disponible en: http://www.metakinema.es/metakineman14s2a1_Jordi_Macarro_Fernandez_Nostalgia%20for%20the%20Light_Guzman.html.

13 Macarro Fernández, "Nostalgia de la luz...".

14 Término acuñado en 1992 por Marianne Hirsch en su artículo "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory", *Discourse Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 15, nº. 2 (1992): 3-29.

15 Laia Quílez Esteve, "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, nº. 7 (ene.-jun. 2014): 63. Disponible en: http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf.

El temprano exilio[16] de Patricio Guzmán en París hizo de él, en cierta manera, un cineasta de la posmemoria en tanto que 'nuevo testigo' o 'testigo distanciado' de los hechos: atrapado para siempre como un insecto en una gota de ámbar en una realidad que no vivió, necesita entroncar su historia individual con la del grupo, por lo que escribe obsesivamente sobre la tortura y las desapariciones en el Chile de Pinochet, ofreciéndonos una memoria mediada y afectiva a través de una re-presentación de los relatos de las 'víctimas del interior'. Sin embargo, la peculiaridad de los dos documentales seleccionados reside en que ese *leitmotiv* aparece siempre de manera sesgada, no como el eje de la narración sino como un episodio dramático, uno de tantos, en la vasta historia del país. Desde el punto de vista de la economía narrativa, el director parece huir también del convencional realismo del género para el tratamiento del tema, prefiriendo un universo referencial insólito para indagar en la memoria histórica: del desierto de Atacama a la Patagonia, de la materia estelar a las profundidades oceánicas, Patricio Guzmán filma la grandiosidad del territorio chileno, guardián de un terrible pasado. Sus documentales nos ofrecen un viaje de la memoria entre precisión científica y reflexión metafísica, en un desorientador contrapunto entre la vida y la muerte: si unos levantan la vista en busca de vida en el espacio, otros escarban la tierra en busca de los restos ínfimos —que no insignificantes— de los desaparecidos (*Nostalgia de la luz*); si el agua es el origen de la vida y de la nación chilena, también es una inmensa fosa común (*El botón de nácar*).[17] La materia inerte es el hilo conductor que lleva a la esencia de la memoria histórica, pues es su depositaria:

> El aire, transparente, delgado, nos permite leer en este gran libro abierto de la memoria, hoja por hoja [...] El suelo que tengo bajo mis pies es lo más parecido a ese mundo lejano; no hay nada: no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de Historia.[18]

Como en el caso de Carmen Castillo, los dos documentales de Patricio Guzmán son obras de combate contra el olvido y la amnesia colectiva, pero atípicas en su estética y en sus formas discursivas: por una parte, renuncia casi totalmente a la representación histórica a partir de imágenes de archivo, como si desconfiara de la capacidad rememorativa de un material sospechosamente existente, prefiriendo representaciones universales, desligadas del momento histórico, pero con una fuerte carga estética. El documental se convierte así en las 'nuevas imágenes de

16 Patricio Guzmán fue arrestado pocas semanas después del golpe de Estado y retenido en el Estadio Nacional de Santiago, de siniestra memoria. Con la ayuda de sus compañeros de la escuela de cine de Madrid, salió del país en noviembre del 73.

17 «En aquellos años de plomo, la corriente de Humboldt devolvió un cuerpo en la misma región donde desapareció mi amigo de infancia [...] La gente comenzó a sospechar que el océano era un cementerio», recuerda la voz en *off* de Guzmán.

18 *Nostalgia de la luz*.

archivo', en una herramienta de revivificación de la memoria histórica, aunque sin carácter probatorio y, por ende, de más fácil aceptación por parte de aquellos que eligieron anestesiarla. Paralelamente, su estrategia narrativa exige una fuerte implicación del espectador en la co-construcción del significado al distender el vínculo literal entre el discurrir de las imágenes y el discurso en *off*: lo visible y lo audible convocan universos referenciales distintos con lo que la correlación parece, a primera vista, defectuosa; sin embargo, ambos están sólidamente vinculados por un lenguaje simbólico de fácil lectura:

> La dictadura cayó sobre Chile y duró 16 años. Hubo 800 cárceles secretas con 3500 funcionarios, muchos de ellos torturadores. En algunas zonas los presos fueron descuartizados vivos. Las mujeres fueron violadas delante de sus maridos o hijos. Hombres y mujeres fueron colgados del techo, se les quemó la piel con ácido y cigarrillos. Se les aplicó electricidad en todo el cuerpo. Se les drogó. Se les degolló. Se les encerró en cajas de 1m^2. Generalmente la información que querían obtener ya la conocían: se torturaba para exterminar.

Si algo caracteriza ontológicamente a Patricio Guzmán es que siempre trabaja «desde el punto de vista de un poeta», pues de no ser así sus documentales serían, a su modo de ver, burdos panfletos; por eso considera indispensable darle también un tratamiento estético al discurso sobre la violencia, por muy brutal que este sea, y en esto difiere profundamente del planteamiento de Carmen Castillo, partidaria de un realismo crudo y sin concesiones: mientras en la banda sonora de *El botón de nácar* la voz de Patricio Guzmán desgrana, como una interminable letanía, los horrores del régimen, en la pantalla desfila una composición de instantáneas de una naturaleza muerta, deshumanizada, pero de una impactante y aterradora belleza: árboles caídos, retorcidos, enmarañados, que recuerdan los cuerpos amontonados en una fosa común. Lo narrado es lo suficientemente insoportable como para que Guzmán renuncie a sobrepujar visualmente y prefiere apaciguar al espectador con el lirismo de la metáfora. La tensión entre lo real del discurso y lo simbólico de las imágenes induce al placer estético del estupor, facilitando la recepción del mensaje y aumentando su inteligibilidad.

Sorprende en el trabajo documental de *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* la gran imprecisión en la localización del hecho histórico, cuando la vocación de todo documental es la fidelidad espacio-temporal con lo ocurrido: identificar rigurosamente individuos, lugares y fechas, utilizables como pruebas irrefutables de la existencia y de la veracidad de lo denunciado. Y es que Guzmán renuncia al referente icónico optando por el espacio único de todas las violencias, de todos los genocidios —ayer contra los militantes del MIR y antes contra los obreros de las minas de salitre y los indios selknam—:[19] Chile. Al ensanchar la perspectiva, su

19 «En Chile se acumuló una impunidad de siglos», denuncia Patricio Guzmán en *El botón de nácar*.

relato memorativo logra abolir las contingencias que diferencian unas víctimas de otras, reuniéndolas en una categoría universal, la de aquellos a los que se les negó hasta la existencia misma, seres hechos «del mismo calcio que tienen las estrellas pero, [que] al revés que ellas, no tienen nombre [...] son restos de restos».[20]

De lo infinitamente pequeño —un botón de nácar, un fragmento de hueso— a lo infinitamente grande, la cosmogonía de *Nostalgia de la luz* y de *El botón de nácar* es a la vez homenaje y memorial para todas las víctimas de la barbarie autoritaria. En su reflexión, a Patricio Guzmán le importan menos las exacciones del régimen de Pinochet que el olvido impuesto a sus víctimas, los verdugos menos que la interminable búsqueda de los familiares, y las pruebas menos que ese tiempo suspendido, ese ámbar en el que está atrapada la memoria histórica de los chilenos.

3. A modo de conclusión

Hablar de memoria es necesariamente hablar de un depósito de recuerdos de la experiencia tanto individual como colectiva; entre ambas debe existir un vínculo común relativo a una determinada experiencia. En el caso de los años de la dictadura de Pinochet hay ruptura de ese vínculo pues ciertas experiencias, las de las víctimas, han sido ocultadas voluntariamente a la hora de fijar la memoria grupal. Los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán nacen pues de la imperiosa necesidad de paliar esa ausencia, de completar la cartografía del pasado de Chile, dándole visibilidad a esos fragmentos de memoria a los que el discurso oficial negó existencia y, por ende, validez histórica.

El hombre es un producto histórico, un continuo entre pasado y presente que le permite proyectarse, como individualidad y como ser social, en el futuro; por eso desconectarlo de su propio pasado es comprometer y hasta suspender su existencia presente:

> Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente; los que no la tienen, no viven en ninguna parte.[21]

Con enfoques y estrategias estético-discursivas opuestas, los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán buscan reparar la memoria perforada de Chile para conectar definitivamente y sin temor el pasado de Chile con su presente y hacer de aquellos supervivientes de la dictadura seres plenamente, históricamente vivos.

20 *Nostalgia de la luz*.

21 Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*.

Referencias bibliográficas

Aróstegui Sánchez, Julio. "Relatos de la memoria y trabajos de la historia". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 3 (2004): 5-58.

Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual: Historia y memoria del holocausto*. Madrid: CIS, 2005.

Guichard, Eduardo y Henríquez, Guillermo. "Memoria histórica en Chile: una perspectiva intergeneracional desde Concepción". *Reis* n.º 135 (2011): 3-26. Disponible en: www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_135_011310381112359.pdf. [Acceso, 12 de abril de 2018].

Ducrot, Oswald. "Les lois du discours". *Langue Française*, n.º 42 (1979): 21-33.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture,* Vol. 15, n.º 2 (1992): 3-29.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Barcelona: Paidós, 1991.

Macarro Fernández, Jordi. "Nostalgia de la luz (P. Guzmán, 2010). Poesía «histórico-astronómica» sobre la dictadura chilena". *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, n.º 14 (2014). Disponible en: http://www.metakinema.es/metakineman14s2a1_Jordi_Macarro_Fernandez_Nostalgia%20for%20the%20Light_Guzman.html. [Acceso, 10 de octubre de 2018].

Macarro Fernández, Jordi. "Entrevista a Carmen Castillo". *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n.º 31 (ene.-jun. 2017): 202-209. Disponible en: http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/10124. [Acceso, 10 de octubre de 2018].

Macarro Fernández, Jordi. "Santiago de Chile et *la Bonne vie* dans une ville divisée par la dictature". En *Divisions urbaines. Répresentations, memoires, réalités*. Irène Cagneau, Pierre-Jacques Olagnier, Stephanie Schwerter (dir.), 39-54. Stuttgart: Ibidem (ed.), 2017.

Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de la mémoire*. Paris: Quarto Gallimard, 1997.

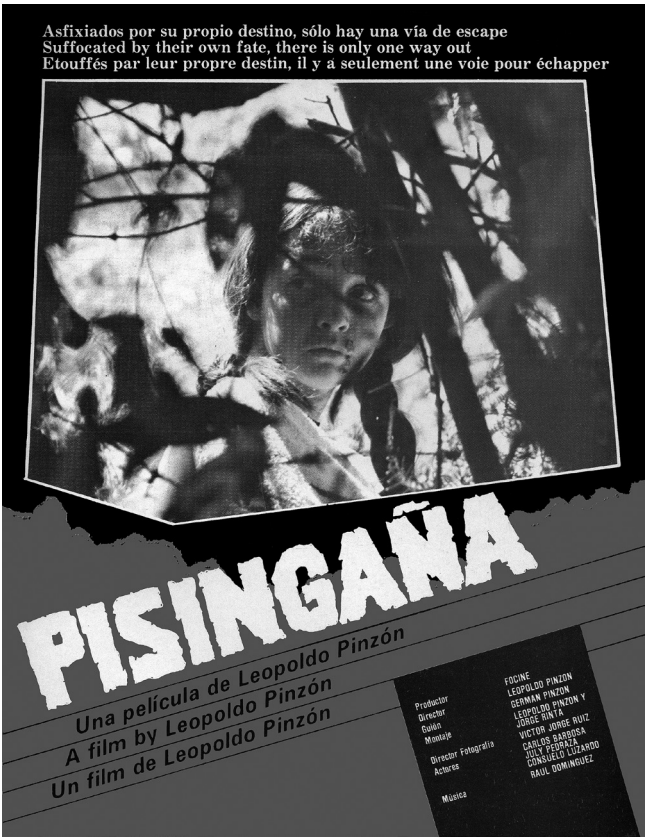
Quílez Esteve, Laia. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, n.º 7 (ene.-jun. 2014): 57-75. Disponible en : http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf. [Acceso, 6 de noviembre 2018].

Rueda, Amanda. "Carmen Castillo et Catalina Villar: l'entre-deux du lieu d'énonciation du «latino-américain»". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 92 (2009): 71-89.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. Disponible en: http://dle.rae.es/?id=brdBvt6. [Acceso, 11 de octubre de 2018].

Diccionario del español jurídico, Real Academia Española, Consejo General del Poder judicial. Disponible en: http://dej.rae.es/#/entry-id/E246350. [Acceso, 11 de octubre de 2018].

Diccionario de americanismos, Real Academia Española. Disponible en: http://lema.rae.es/damer/?key=violencia. [Acceso, 11 de octubre de 2018].



Afiche de *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985)

Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985

Daniel Monje
Universidad Manuela Beltrán
Bogotá, Colombia
daniel.monje@docentes.umb.edu.co

TÍTULO: Percepciones de la violencia en Colombia a partir de la película *Pisingaña* de 1985
Resumen: Se realizó un análisis semiológico de todos los aspectos visuales referentes a la normalización del conflicto armado colombiano presentes en la película colombiana *Pisingaña*. Esta cinta, estrenada en 1985, se presenta como síntoma del cambio de percepción del papel de la clase media colombiana en el conflicto armado que se vive en este país. A partir de este análisis se puede plantear que, para este periodo histórico, las personas encargadas de hacer el audiovisual colombiano comienzan a entender que la violencia es un aspecto integral y sistémico a la construcción de nación. En este análisis, *Pisingaña* se compara con otras seis películas colombianas que se estrenaron en la misma época y que presentan diferentes tratamientos al tema de la violencia.
Palabras Claves: Pisingaña, violencia colombiana, conflicto armado, semiótica del cine.

TITLE: Perceptions of violence in Colombia in the film *Pisingaña* (1985)
Abstract: Semiological analysis of the *Pisingaña* film. It was carried out, putting special interest in all the visual aspects referring to the normalization of the Colombian armed conflict. This film, released in 1985, is presented as a symptom of the change in perception of the role of the Colombian middle class in the armed conflict that is taking place in this country. From this analysis it can be argued that, for this historical period, Colombian film directors begin to understand that violence is an integral and systemic aspect to the construction of this nation. In this analysis *Pisingaña* is compared with six other Colombian films that were released at the same time and that present different treatments on the subject of violence.
Keywords: Pisingaña, Colombian violence, armed conflict, film semiotics.

RECIBIDO:26/09/2019 ACEPTADO: 10/11/2019

Introducción

Si bien es cierto que a cada tiempo le corresponde su arte y a cada arte su libertad, nunca debemos olvidar que esta última se encuentra limitada por las circunstancias sociales y políticas, propias del contexto donde ocurre el hecho artístico. A esta categoría pertenece el grupo de factores más importante que los investigadores deben tener en cuenta al momento de analizar cualquier producto cultural. Tal es el caso de *Pisingaña*,[1] una película colombiana realizada por los hermanos Germán y Leopoldo Pinzón durante un periodo muy particular de la historia de este país. Comparada con otras obras cinematográficas colombianas de su tiempo, *Pisingaña* se destaca, no solamente por la forma en la que el guionista Germán Pinzón y el director Leopoldo Pinzón decidieron estructurar la narración, sino también por las diferentes historias que rodean la producción y distribución de la película finalizada. El fenómeno que los colombianos identifican como la violencia, «acontece desde hace décadas en las ciudades y municipios del país, así como en las zonas rurales, constituye uno de los principales elementos del imaginario de la población colombiana».[2] Casi la mitad de la historia de este joven país ha estado atravesada por fenómenos relacionados con las luchas armadas partidistas, la formación de varias guerrillas, el paramilitarismo y la inserción del narcotráfico en la sociedad. Todos estos fenómenos han «hecho de la violencia un referente obligado en la construcción de Nación»[3] y de los productos culturales que la han narrando. Aunque la palabra violencia sea la que los ciudadanos utilizan en la cotidianeidad para referirse a cualquiera de los fenómenos que han construido la convulsa historia de Colombia, los historiadores han convertido esta palabra en una unidad taxonómica para ordenar la historia del país. Sin embargo, «es pertinente anotar que la caracterización del conflicto armado en general es, aún hoy, fuente de debate prolongado y que al respecto no existe un consenso establecido».[4] Así como entre académicos e historiadores no ha sido posible acordar categorías taxonómicas para nombrar las particulares situaciones que acontecen en Colombia, gobernantes y ciudadanos nunca han estado de acuerdo en la denominación del conjunto de situaciones, ideologías y eventos que han marcado el desarrollo del país desde 1902. «Las nociones pasan por nombres como 'conflicto social armado', 'guerra civil' o 'guerra contra la insurgencia', entre muchos. La diversidad de nominaciones tiene estrecha relación con las explicaciones de las causas sobre el fenómeno».[5] De manera análoga, en las

1 Leopoldo Pinzón, *Pisingaña*, 35 mm, Drama (Focine, 1985).

2 Sara Rojas-Osorio, "Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana", *Revista Nodo* 5, No. 9 (julio de 2010): 60.

3 Rojas-Osorio, 60.

4 Catalina Cartagena, "Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología", *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 17, No. 1 (noviembre de 2015): 2. Disponible en: https://doi.org/10.15517/DRE.V17I1.18103.

5 Cartagena, 2.

diferentes representaciones del conflicto armado en el audiovisual también encontramos una disparidad de voces y opiniones, que reflejan la pluralidad de puntos de vista e intereses involucrados.

A mediados de la década de 1980, Colombia se encontraba en una situación muy particular. «La violencia e inseguridad en las zonas rurales ha forzado a miles de familias a desplazarse a los centros urbanos generando graves traumatismos sociales».[6] Este desplazamiento comienza a introducir nuevas problemáticas en los diferentes productos culturales colombianos, sobre todo aquellos que tratan de retratar este fenómeno en particular.

Pisingaña narra, en menos de una hora y media, una compleja historia alrededor de la normalización[7] de las diferentes formas que la violencia colombiana toma en la vida cotidiana de aquellas personas que viven en las ciudades, lejos del conflicto armado. Esta narración se ubica en un época que algunos historiadores denominan la 'tercera violencia', un periodo posterior a la creación de las guerrillas que «tiene sus raíces en los grandes desplazamientos de las poblaciones rurales ocasionados por la Violencia y su posterior transformación en lucha guerrillera y paramilitar».[8] Sin entrar en discursos partidistas o coyunturales, la película se propone develar al espectador que los habitantes de las grandes ciudades del país ignoran lo que sucede en el conflicto armado, sus agentes y sus víctimas. Además de esto, la película trata de demostrar que la gente en las ciudades también reproduce la violencia que ha venido afectando al país desde principios del siglo XX. Muestra algo que hasta ese momento permanecía desapercibido por la mayoría de los colombianos, que construyen sus vidas inmersos en una realidad repleta de agresividad, de la que ni siquiera los más ricos se pueden escapar.

La presente investigación y todos sus productos asociados parten de una hipótesis compartida por un sector importante de la comunidad académica: durante una gran parte de su historia «el cine colombiano no ha estado necesariamente marcado por historias violentas ni se ha limitado a contar las historias sangrientas y casi épicas del narcotráfico».[9] Esto no quiere decir, como se verá más adelante, que el tema no haya aparecido en las diferentes manifestaciones audiovisuales colombianas, sino que generalmente no se le identifica claramente o se le refiere directamente en pantalla.

Para llegar a esta hipótesis es necesario entender tres factores importantes en el cine colombiano. En primer lugar, la mayoría de las personas que trabajan, o

6 Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*., 1.a ed. (Bogotá: Uniandes, 2012): 435.

7 El proceso que se denomina normalización, en sociología, es aquel en el cual algunos comportamientos e ideas son considerados *normales*, gracias a la constante repetición, en las manifestaciones culturales, las narrativas identitarias y los medios de comunicación.

8 Geoffrey Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana», *Revista Iberoamericana* 74, No. 223 (junio de 2008): 457.

9 Kantaris, 457.

han trabajado, en el medio audiovisual colombiano manifiestan conocer la existencia de formas de censuras estatales y, sobre todo, represalias, que los realizadores que toquen determinados temas pueden recibir de las diferentes facciones en conflicto. El segundo factor tiene que ver con las altas inversiones necesarias para producir un largometraje de ficción. En un país donde la inversión en cinematografía es tan baja y los costos de producción tan altos, se tiende a la aparición de historias centradas en temáticas urbanas, escritas y dirigidas pensando en un público de clase media y media baja, de costumbres conservadoras. El último factor tiene que ver con que el «cine colombiano siempre había encontrado dificultades para competir con las películas norteamericanas y mexicanas que dominan el mercado desde los años treinta».[10] Esta situación hace que los productores tiendan a evitar los temas locales, a elegir historias y situaciones que puedan ser comprendidas en otras latitudes, inclusive por fuera de Latinoamérica. Estos tres factores hacen que el tema de la violencia, durante las primeras décadas de su historia, fuera prácticamente ignorado.

En la década de 1970, tras años de no apoyar al cine nacional, varios sectores del gobierno comienzan a ver las ventajas de fortalecer la producción. En 1971 se pone en marcha la ley de sobreprecios, una legislación que garantizaba la recaudación, por parte del Estado, de recursos que debían ser invertidos en la producción cinematográfica colombiana. En 1978 se pone en marcha la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE), encargada de organizar la distribución de estos recursos. Así aparece el llamado cine de sobreprecios, que en opinión de muchos cineastas colombianos era «el más organizado intento existente para crear un cine reaccionario colombiano».[11] Por tratarse de un campo muy pequeño, sin capital y centralizado en la ciudad de Bogotá, todos los directores, actores y demás profesionales cinematográficos debían trabajar tanto para el sector privado, en la televisión, como para las producciones 'artísticas' producidas con el apoyo de FOCINE. Esto produjo que durante la década de los setenta las posiciones ideológicas de los directores estuviesen bifurcadas: «unos intentan mostrar la realidad y otros la evadían».[12]

Para mediados de 1980, el cine de sobreprecios había alcanzado el nivel más alto al que podía llegar. Esta situación hace que, por primera vez, el tema de la violencia colombiana aparezca en pantalla, al principio muy tímidamente, pero a finales de esta década sería uno de los principales lugares de referencia del cine colombiano. Es posible afirmar que *Pisingaña* aparece en el punto de inflexión de esta tendencia, si se la compara con otras películas de su tiempo.

Sin tener en cuenta las producciones televisivas o las pocas cintas que se podían producir comercialmente sin el apoyo de FOCINE, una revisión analítica sistemática permite encontrar tres estrategias con las que los realizadores contem-

10 John King, *El Carrete Mágico*, 1.a ed. (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995): 291.

11 King, 297.

12 Luisa Acosta, "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958", *Signo Y Pensamiento* 17, No. 32 (1998): 34.

poráneos a *Pisingaña* representaban la violencia: la evasión total, la regularización y la presentación directa del conflicto.

La evasión total del tema implica la creación de universos diegéticos paralelos a la Colombia de los libros de historia. A pesar de que se muestra la idiosincrasia del colombiano promedio, sus preocupaciones y modos de vida, se deja intencionalmente por fuera el tema del conflicto armado y sus repercusiones. Tal es el caso de películas como el *Embajador de la India*[13] de Mario Ribero, o *La mansión de Araucaima*[14] de Carlos Mayolo, donde las menciones directas al conflicto, en el mejor de los casos, aparecen como figuras paralelas al desarrollo del argumento o los personajes en contextos lejanos. Prácticamente es como si el conflicto armado estuviera ocurriendo en otro país.

La segunda estrategia podemos llamarla de regularización de la violencia en la pantalla. Los directores y guionistas que utilizan esta estrategia, muchos de ellos pertenecientes a contextos urbanos, presentan el conflicto como algo inherente a la cultura del país. Es posible afirmar que, para ellos, se trata de una condición que es necesario retratar, pero que no requiere ser problematizada. Esta estrategia es fácilmente apreciable en cintas como *Visa USA*[15] de Lisandro Duque, o *Tiempo de morir*[16] de Jorge Alí Triana, donde el conflicto se ha convertido en una parte integral del escenario. Aunque la existencia de la violencia en Colombia forma parte de las figuras que constituyen el universo diegético donde se desarrollan estas historias y, al mismo tiempo, es utilizada para construir, y en ocasiones, justificar a los personajes, el conflicto armado no forma parte de la narración. En muchas de estas producciones el tema es tratado a través de alegorías y metáforas que no afectan el desarrollo de la historia y que aparecen en pantalla a causa de las afiliaciones políticas de los realizadores. En estas películas es posible ver que existe una tendencia hacia la representación del conflicto que, aunque no lo logre en su totalidad, permite percibir la actitud de la mayoría de los colombianos frente a la realidad histórica del país.

La tercera estrategia utilizada por los directores colombianos de mediados de la década de 1980 es la presentación directa del conflicto. En esta categoría tenemos historias como *Caín*[17] de Gustavo Nieto Roa, *Oro blanco droga maldita*[18] de Ramiro Meléndez o *Cóndores no entierran todos los días*[19] de Francisco Norden, donde la violencia, producto de los enfrentamientos entre diferentes sectores po-

13 Mario Ribero, *El embajador de la India*, Filme, Comedia (Focine, 1986).

14 Carlos Mayolo, *La mansión de Araucaima*, Filme, Gótico tropical (Focine, 1986).

15 Lisandro Duque, *Visa USA*, Filme, Drama (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)., 1986).

16 Jorge Alí Triana, *Tiempo de Morir*, Filme, Drama (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1985).

17 Gustavo Nieto-Roa, *Caín*, Filme, Drama (Focine, 1984).

18 Ramiro Meléndez, *Oro blanco droga maldita*, Filme, Policiaco (Producciones Ramal, 1985).

19 Francisco Norden, *Cóndores no entierran todos los días*, Filme, Drama (Procinor, 1984).

líticos y armados de la sociedad colombiana, forma parte estructural del desarrollo de la trama. Parte de la estrategia implica sacar las historias de los contextos urbanos y llevarlas al campo, porque los realizadores eran conscientes de que «la violencia rural fue la más cruel y resintió al mayor número de personas».[20] Por su origen campesino, para los protagonistas resulta inevitable involucrarse directamente en la violencia, y en muchas ocasiones, ser corrompidos por esta. En las elecciones particulares que utilizan para evidenciar en pantalla esta situación, se puede apreciar la desaprobación que sentían frente al accionar de los diferentes grupos armados en el país.

Los realizadores de *Pisingaña* no utilizan ninguna de estas tres estrategias. La película no intenta negar la realidad violenta de Colombia, todo lo contrario, el conflicto central de su argumento se basa en la denuncia de esta negación. De la misma manera, al construir la narración no utilizan al conflicto armado simplemente como un escenario, sino que las acciones de los grupos armados hacen que la trama avance y que la historia se desarrolle. De igual manera, no se puede decir que esta es una película sobre el conflicto armado; la narración no está focalizada en los agentes de la violencia, pero sí en aquella parte de la sociedad que la recibe, la acepta y la normaliza.

Análisis y resultados

Roland Barthes, uno de los semiólogos más importantes de la historia de esta joven ciencia, planteó un conjunto de herramientas metodológicas que pueden ser utilizadas para el análisis de productos culturales, como *Pisingaña*. Barthes propone que este conjunto tiene el objetivo de «reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos a la lengua»[21] para generar un mapa abstracto, un simulacro, como lo denomina el autor, de los objetos observados en la película y su relación analógica con los elementos de nuestra sociedad. En concordancia con este objetivo, en el desarrollo de este proyecto de investigación se diseñó un cuadro analítico relacional dividido en las siguientes categorías: programa narrativo, características actorales y funciones actanciales de los personajes, intercambios entre personajes, figuraciones de los personajes, figuraciones extradiegéticas, posibles connotaciones y denotaciones de cada figura (en relación con el conflicto armado).

El primer paso metodológico de toda investigación semiológica, como queda explicado en el libro de Barthes *Lo obvio y lo obtuso*,[22] consiste en dividir el texto base en sus sintagmas más evidentes. Estas fracciones, que en sí mismas continúan siendo unidades de sentido, constituyen programas narrativos menores su-

20 Acosta, "El Cine Colombiano Sobre La Violencia 1946-1958", 35.

21 Roland Barthes, *La aventura semiológica, 2*.a ed. (Barcelona: Paidós, 2003): 79.

22 Roland Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*, 1.a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009).

bordinados a la diégesis. Según Algirdas Greimas, estos programas existen gracias al «conjunto de acciones realizadas por el actante».[23] Estos pequeños programas son susceptibles de ser identificados por cualquier analista gracias a la estructura actancial de los mismos. Cada programa comienza en el momento en que se abre la posibilidad de que exista un proceso donde los personajes deben actuar. En el medio del programa se desarrollan las acciones que los personajes toman a causa de la virtualización abierta en el primer momento. Finalmente, en un último momento del programa narrativo, se produce un acontecimiento que concluye el programa.[24]

En el análisis que se realizó de *Pisingaña* se contaron 46 programas, que posteriormente fueron bautizados y codificados de acuerdo a las categorías de investigación previamente enunciadas. Partiendo de este primer ejercicio es posible resumir la fábula, es decir, la historia que es narrada en la película. Así:

Graciela, uno de los personajes principales, es una niña campesina de 13 años que vive con su padre en algún lugar de Colombia. El señor debe ir al pueblo a comprar el vestido que la niña necesita para la primera comunión y la deja sola en casa. En su ausencia, el ejército llega a la vereda donde queda la casa y la niña, y al notar la presencia militar, guarda todo y huye al monte. Cuando cree que el peligro ha pasado, vuelve a casa solamente para encontrar a su padre decapitado, los que lo mataron lo dejaron sobre el burro que usaba como transporte. En ese momento llegan los soldados, unos 20, y la violan. La niña, al igual que otros campesinos, es obligada a salir de su tierra por los actores armados del conflicto —en la película no se especifica quiénes—. Llega como desplazada a Bogotá y comienza a trabajar de empleada doméstica en casa de Jorge y Helena, un matrimonio de clase media con tres hijos. Constantemente, Jorge siente que hay temblores de tierra y Helena tiene sueños surrealistas que no puede explicar, esto se menciona varias veces en el transcurso de la historia. La vida urbana resulta muy difícil para Graciela, quien debe aprender todo mientras trabaja haciendo el oficio doméstico. Su ignorancia es aprovechada por Helena, quien le paga menos de la mitad del salario que cobran otras empleadas por el mismo trabajo. Jorge trabaja en una empresa grande. Todos en la compañía lo quieren mucho, menos el dueño. Jorge tiene tres amigos con quienes gusta de ir a beber en un bar cercano a la oficina, y salir a la calle a 'mirar mujeres', que es un eufemismo que usan para describir el acoso callejero. En el bar siempre hay un hombre no identificado que los mira mientras bebe solo frente a un tablero de ajedrez, más adelante nos van a indicar que es el esposo de la secretaria del dueño de la empresa donde trabaja Jorge. Ella se llama Meme. Jorge siempre está coqueteándole y un día logra seducirla, pero ella, además de estar casada, le cuenta que tiene cáncer y no se vuelven a ver. Jorge comienza a mostrar interés sexual por Graciela. Ella, por su parte, va sintiendo atracción romántica por Jorge. Un día, mientras Helena va al médico con su hijo menor y la casa queda sola, Jorge trata de

23 Barthes, *La aventura semiológica*, 79.

24 Paolo Bertetti, *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*, 1.a ed., Comunicación (Barcelona: Editorial UOC, 2015): 63.

besar a Graciela. Ella reacciona violentamente amenazando con suicidarse y así él descubre que ella guarda un gran trauma causado por la violación. Paralelo a estos acontecimientos, en diferentes momentos de la vida cotidiana, los personajes secundarios rememoran verbalmente la historia de las violencias colombianas. De la misma manera se muestra cómo la mamá de Jorge abusa cotidianamente de su empleada del servicio. Una noche Jorge descubre que su hijo estaba intentando entrar al cuarto de Graciela, y aunque él pensaba hacer lo mismo, regaña al muchacho fuertemente. Tiempo después, Jorge regresa un poco tomado y decide entrar en el cuarto de Graciela. Tienen relaciones sexuales. Helena entra al cuarto y los descubre, pero no hace ningún escándalo que puedan escuchar los vecinos. Al otro día Helena despide a Graciela y ella debe irse de la casa. Jorge habla con su mamá, la que abusaba del servicio doméstico, y la convence de quedarse en casa con su familia. Esa noche Jorge se encuentra en el bar con el esposo de Meme y descubre que ella ya murió. El extraño hombre confiesa haberla golpeado varias veces, pero se justifica con el amor que le tenía. Al otro día Jorge es trasladado de su puesto a un empleo menos importante, el dueño de la empresa lo regaña y lo trata de la misma manera que Helena trataba a Graciela. Dos años después, mientras desayunan, Jorge y Helena leen en el periódico la noticia de que Graciela ha muerto. El artículo dice que se suicidó bebiendo raticida. En ese momento hay un temblor de tierra, pero Jorge no lo siente.

Los programas narrativos de Pisingaña

La focalización, vista desde la narratología, es un concepto que «indica la perspectiva desde la que es vista la historia».[25] En otras palabras, permite al analista identificar el lugar desde donde se está narrando la historia. Normalmente es posible identificar tres tipos de focalización: historias no focalizadas, historias con focalización externa, e historias con focalización interna. En una narración compleja, como *Pisingaña*, que está narrada desde varias perspectivas internas, el cambio de focalización se convierte en un síntoma que requiere ser analizado.

A partir de la descripción de la fábula hecha en el numeral anterior, es posible pensar que la historia está focalizada en el personaje de Graciela; sin embargo, el eje de focalización siempre tiende hacia la esfera de Jorge, inclusive en escenas en las que él no aparece físicamente. En la estructuración de la trama todas las connotaciones de los elementos diegéticos y visuales están centrados en este personaje. Esta situación se ve reforzada por la aparición de múltiples narradores en el transcurso de la película; no obstante, no se tiene en cuenta la identidad de estos narradores para el desarrollo del análisis, ya que siempre se encuentran relacionados con la esfera del personaje de Jorge.

Gracias a la organización de datos en el cuadro analítico relacional, se identificó que, de 42 programas encontrados en la cinta, Jorge aparece como el

25 Bertetti, 124.

focalizador en 26. En contraste, solamente se identifican 11 programas focalizados en el personaje de Graciela. De las focalizaciones restantes, 15 en total, se puede apreciar que 13 están relacionadas con personajes de la esfera de Jorge y solamente 2 pertenecen a la esfera de Graciela. Con base en esta información es posible establecer que tanto el guion como la película finalizada pretenden contar la historia desde los hechos, acciones y consecuencias de Jorge.

Funciones actanciales de los personajes

En semiología, principalmente en teoría narratológica, además del concepto de personajes, autores como Algirdas Greimas presentan la dualidad actante/actor, que permite analizar las funciones que cada individuo tiene en el desarrollo de la trama. Es acertado afirmar, entonces, que cualquier personaje en una obra literaria o cinematográfica puede ser analizado como un ente que es a la vez actante y actor. Los actantes son «las entidades narrativas abstractas, que se definen por su valor narrativo»,[26] es decir, son la parte del personaje que permite avanzar la trama. Su contraparte, los actores, «son sus logros en las entidades específicas y concretas, dotados de propiedades y atributos figurativos»,[27] es decir, son la concretización de la existencia del personaje, la forma en la que el lector o el espectador lo conocen. La habilidad de dividir a los personajes entre la función que se cumple en el programa narrativo y la manifestación figurativa de esta función, «presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro».[28] Es muy importante destacar que, en el modelo de Greimas, «el eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo».[29]

Utilizando esta herramienta es posible corroborar que solamente en 3 programas narrativos Graciela se posiciona como el sujeto activo que tiene un deseo propio. Esto es fácilmente comparable con las otras 16 ocasiones en las que este personaje funciona como objeto, ya sea en programas narrativos donde Jorge es el sujeto, o en los que personajes de la esfera de Jorge se constituyen como sujetos. Una situación similar la podemos encontrar en Helena, quien es el objeto en 5 programas y sujeto en ninguno, o en el caso de la mamá de Jorge, quien solo aparece como objeto, inclusive cuando ella misma es la narradora y focalizadora; otros personajes femeninos aparecen en pocos programas, como la secretaria de gerencia, Meme.

La situación es construida de manera contraria en los personajes masculinos: el papá de Graciela, el esposo de Meme, el guardaespaldas, el jefe de Jorge. Los

26 Bertetti, 56.
27 Bertetti, 54.
28 Ligia Saniz Balderrama, "El esquema actancial explicado", *Punto Cero* 13, No. 16 (2008): 92.
29 Saniz Balderrama, 96.

amigos de Jorge, y el mismo Jorge, tienden a cumplir la función del sujeto activo en la mayoría de programas donde aparecen. En el caso de esta película en particular, es evidente que los autores construyeron la narración de esta manera con la intención de evidenciar el machismo estructural que pocas personas reconocen en la cultura colombiana.

Figuraciones y figuras

En la semiología del audiovisual, las figuras son entendidas como los «elementos concretos (personas, cosas, lugares...) que pertenecen a lo que Greimas llama 'mundo natural', es decir, el mundo de la realidad que cae bajo nuestros sentidos».[30] En *Pisingaña* es posible identificar varias figuras que intencionalmente pretenden generar alegorías y metáforas extradiegéticas (exterior a la historia). Figuras que refieran a la realidad política extradiegética que está siendo contada son extrañas en películas de este periodo; sin embargo, en la década de 1990 se harán más regulares, sobre todo en las obras de directores jóvenes como Carlos Duplat y Víctor Gaviria.[31]

En la obra de Roland Barthes hay niveles de interpretación que aplican a estas figuras y que pueden ser utilizados como parte de un análisis narrativo. El autor identifica un primer nivel comunicacional donde la imagen cumple con su función comunicativa dentro de la historia; un segundo nivel donde la imagen es asociada con unos contenidos simbólicos propuestos por el creador visual, a este lo llama lo obvio. También hay un nivel que llama obtuso, un nivel esquivo donde no existe un marco de referencia, un código o sentido, y que obliga a preguntarnos por el significante.[32]

Se analizaron independientemente 150 figuras, siendo la gran mayoría objetos que solamente colaboran con el desarrollo de la trama y que no merecen la pena ser mencionadas en este artículo. No obstante, algunas de las figuras están en *Pisingaña* con un claro objetivo ideológico, no diegético. Algunos de los ejemplos más evidentes de esta situación son los siguientes:

Las botas rojas. En general, en la película se usa el calzado para identificar el lugar que ocupan los personajes en la sociedad. El director hace especial énfasis a través de planos insertos denotativos de las botas militares, negras y grandes, que usan los hombres que violaron a Graciela, y las botas rojas, usadas pero bonitas, que Helena le regala. Resulta evidente, de acuerdo con la intención del autor, que en pantalla se están señalando estos signos como alegorías a la realidad colombiana. Las botas, las negras y las rojas, hacen referencia tanto al papel del Estado en el conflicto armado como a la actitud ignorante de las clases media y baja que simplemente continúan viviendo sin entender que están replicando los patrones de violencia. Igualmente, profundi-

30 Bertetti, *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*, 73.
31 King, *El Carrete Mágico*, 302.
32 Barthes, *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*, 55.

zando el análisis, es importante anotar que, según la forma en la que están presentadas las botas, es posible establecer relaciones entre esta figura y otras similares, como aquella que aparece en el cuento de *Las zapatillas rojas*,[33] escrito por Hans Christian Andersen en 1845. En esta historia aparece otro calzado rojo, que en los primeros párrafos de la narración parece fascinante, pero al final se convierte una maldición para la protagonista, Karen. Este tipo de calzados, los que están cargados de trágicos destinos, aparecen recursivamente en narraciones de todo el mundo, como si fuera posible extrapolar la conclusión, que todo lo que pueda ser fascinante en la vida de una mujer acabará siendo una maldición.

El Jardín de las delicias. Las múltiples connotaciones atribuibles a la figura de las botas rojas se ven reforzadas por la aparición, en una escena destinada a comprender cómo piensa el personaje de Graciela, de una fotografía en un libro de *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch. Esta imagen aparece a todo color y en un libro de gran formato. La niña se ve interesada en la pintura y con la cámara se hace énfasis en esto. En el contexto de la historia del personaje, la pintura aparece para demostrar que Graciela se está adentrando en el mundo de la vida urbana occidental, el cual puede resultar tan confuso e infernal como esta pintura. Esta pintura, en un nivel más profundo de análisis, permite recordar que *Pisingaña*, al igual que la obra maestra de El Bosco, nunca tuvo la intención de ser una fábula moral clara, sino que, por el contrario, busca presentarse como abierta a múltiples interpretaciones. Al fin y al cabo, los teóricos del arte no se cansan de afirmar que, en lo referente a la pintura de El Bosco: «De hecho, llevamos quinientos años discutiendo sobre su significado, y no parece que haya nada parecido a un consenso».[34]

Los hijos de Jorge y Helena. Esta pareja tiene dos hijos, uno que está en la universidad y otro que es un niño de entre 7 y 10 años. El primero actúa como un personaje de la esfera de Jorge. Este personaje es usado por el director para presentar a esa gran cantidad de colombianos que dicen apoyar las luchas obreras y campesinas, pero que en su cotidianidad reproducen los comportamientos opresivos de los que tanto se quejan.

El menor de los hijos es más interesante. En la película está enfermo todo el tiempo y no es posible saber qué le pasa. El director aprovecha esta situación para proponerlo al espectador como una metonimia del pueblo colombiano. Esto es evidente en varias escenas donde Jorge se dirige al niño, hablándole como si fuéramos todos nosotros los colombianos. Es de suponer que si se tratara de un niño real las enseñanzas de su padre le resultarían incomprensibles, pero en su papel metafórico no. Esta no es la primera vez que un autor hace esto, pues escritores como Jonathan Swift y Miguel de Cervantes Saavedra, por ejemplo, ya lo habían hecho en el siglo XV, y en el cine directores como D. W. Griffith y Sergei Eisenstein han recurrido al

33 Andersen, "Los Zapatos Rojos - Hans Christian Andersen - Ciudad Seva - Luis López Nieves", accedido 1 de abril de 2020. Disponible en: https://ciudadseva.com/texto/los-zapatos-rojos/.

34 José Luis López Calle, "Una propuesta de lectura a Izquierdas y Protocubista de *El Jardín de Las Delicias*, de El Bosco", *Trama y Fondo: Revista de Cultura* 46 (enero de 2019): 39.

mismo tropo para representar a toda una nación. El niño, como el abnegado pueblo colombiano, nunca dice o hace nada a pesar de sus dolencias, simplemente está en escena esperando pacientemente el curso de los acontecimientos, mientras que son otras personas quienes toman las decisiones sobre su vida. El personaje del niño, en su trasegar por la historia, puede ser fácilmente asociable a esos personajes menores de Kafka sobre quienes el destino decide todas sus interacciones con el mundo y a ellos parece no importarles. Inclusive se puede asociar con personajes más centrales a la obra de este autor, como por ejemplo Josef K. en *El proceso*.[35] Este niño está atravesando un proceso que no tiene sentido, con un médico que no existe, y con unos padres que están más preocupados de sus sueños que de la realidad física de la enfermedad.

Los temblores de tierra. Desde el principio de la película Jorge dice sentir que la tierra está temblando, aunque esto nunca sucede. Hacia el final de la última secuencia de la película, cuando Jorge se entera de que Graciela se ha suicidado, comienza un temblor de tierra que es visible para el espectador y todos lo sienten menos él. Lo más interesante del temblor es la forma en la que Jorge lo describe: «No fue sino un temblorcito de mierda». Con este parlamento, dicho directamente a la cámara, el personaje nos está mostrando que la historia de Graciela no fue realmente importante para nadie. Esto refuerza la visión de los realizadores de esta cinta en la que el sufrimiento individual es intrascendente en el contexto nacional. Ese dolor, esos pequeños temblores de tierra, esparcidos durante largos periodos de tiempo, parece que nunca va a cambiar nada, y que lo único que podría generar algo real en Colombia es un terremoto. Es posible, desde esta metáfora que plantea la película entre lo geológico y lo humano, establecer un paralelo con la famosa frase de José Arcadio Buendía describiendo el amor a su hermano: «Es como un temblor de tierra».[36] En ambas metáforas, el motivo del temblor tiene un accionar pasivo sobre la persona que lo sufre, como la naturaleza sobre los humanos, que la usan, la usurpan y la sufren.

Además de estos ejemplos que se han mencionado anteriormente, durante el análisis aparecieron decenas de figuras que, articuladas a la narración de la película, permiten establecer una proyección del modelo de mundo que percibieron el guionista, el director y todas las personas que apoyaron la creación de esta cinta.

Igualmente, existen otras figuras destacables que no están directamente asociadas a los personajes de Graciela o Jorge, sino a las esferas de los personajes relacionadas con estos. Algunos de los ejemplos más destacables pertenecen a los personajes asociados con Jorge: Helena y la mamá de Jorge participan de una larga escena donde recuerdan que en cada estado de excepción que ha vivido Colombia ellas han estado embarazadas, e intuyen una conexión entre estos dos hechos. De la misma manera, los amigos de Jorge hablan en varias ocasiones de recuerdos de infancia mar-

35 Franz Kafka, *El Proceso*, 1.a ed. (Madrid: Valdemar, 2016).

36 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 2.a ed. (Bogotá: Circulo de Lectores, 1973): 47.

cados por experiencias de desplazamiento y violencia. El extraño antagonista de Jorge, el esposo de Meme, cita las cartas de Jack el destripador como si se tratase de las palabras de un hombre ilustre. Todos estos personajes, en sus respectivas figuras, reflejan las problemáticas normalmente invisibles que tanto preocupan a los realizadores. En el mismo sentido, los personajes de la esfera de Graciela, los más pobres y que conviven con la violencia, existen ante una ausencia de símbolos. Esto puede ser interpretado como un intento de los realizadores por presentarlos como seres unidimensionales, como si fueran solamente objetos para construir la trama. Resulta evidente que la película tiene la intención de demostrar que, para quienes escriben la historia de los países, estos personajes solamente cuentan como cuerpos y estadísticas. Esto se enfatiza desde los diálogos escritos en el guion, donde varios de los personajes, usando el lenguaje hablado, despersonalizan a Graciela y su familia, como si se tratasen de seres sin voluntad propia, que sufren la vida a merced de las circunstancias, sin que esto pueda ser evitado.

Conclusión

Para finalizar es necesario aclarar que el personaje de Jorge logra agenciar las figuras de toda su familia en un solo significante. Él es quien permite al guion agrupar la violencia social que ejercen su madre y su jefe sobre sus subalternos, la violencia de género que sus compañeros de trabajo ejercen sobre las mujeres que están a su alrededor, la violencia que el ejército ejerció sobre Graciela y su familia, y finalmente, la violencia que él mismo ejerció al aprovecharse de Graciela.

Si bien en la mayoría de investigaciones colombianas *Pisingaña* es presentada como «un largometraje que se acerca a las secuelas socioeconómicas de la violencia»,[37] una de las principales conclusiones del presente análisis es que los directores de esta cinta comprendían la violencia como un problema que se reproduce modularmente en todas las personas e instituciones de Colombia. Es decir, que los hermanos Pinzón produjeron una narración fílmica en la que retratan al conflicto armado colombiano como una realidad sistémica y normalizada en todas las capas de la sociedad urbana y rural. Esto queda claro a través del análisis de las esferas de acción de los personajes y las relaciones de poder que se establecen entre ellos, que se pueden corroborar con contenido simbólico intra y extradiegético. Gracias a esta característica de la cinta, y a la comparación hecha en el transcurso de este análisis con otras películas de su tiempo, es posible intuir su influencia en el medio cinematográfico colombiano. Esto puede explicar la evidente influencia que la película ejerció sobre los directores del *boom* del cine realista colombiano que vendría en la década siguiente.

Teniendo en cuenta que la cinta fue escrita y dirigida por artistas colombianos, y aprobada por FOCINE para su producción (pero no para su distribución),

37 Acosta, "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958", 35.

podemos apreciar que, como producto cultural proveniente de un grupo cerrado sobre sí mismo inserto en un contexto social y económico, *Pisingaña* se presenta como evidencia de un momento pivotal, donde las representaciones del conflicto armado comienzan a alejarse del discurso oficialista. En esta época, por primera vez en la historia, los directores de cine y las autoridades colombianas comienzan a reconocer algo que hoy en día, en el medio audiovisual, es un lugar común: que la violencia no es nunca una causa en sí misma, sino un síntoma, y que esta «es tanto un efecto de la representación como un sistema de representación de por sí».[38] Si bien es cierto que la «sociedad colombiana históricamente ha alimentado las expresiones violentas de dominación, bajo un fuerte dominio ideológico de los poderes en conflicto»,[39] es necesario enfatizar que el reconocimiento de la humanidad de la víctima, del victimario y todos los actores del conflicto se ha convertido en algo que no es común encontrar en la gran mayoría de cintas colombianas que abordan este problema a mediados de la década de 1980.

Este tipo de problematización, que hoy en día puede parecer común en gran parte de las narraciones que completan la cinematografía colombiana, hace 35 años, cuando se estrenó *Pisingaña* no era tenido en cuenta por los realizadores colombianos. Esto es lo que hace a este largometraje de ficción colombiano un documento extraordinario, un retrato sistémico de la percepción que los intelectuales colombianos estaban comenzando a tener de las diferentes formas que toma la violencia en la sociedad colombiana.

Referencias bibliográficas

Acosta, Luisa. "El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958". *Signo Y Pensamiento* 17, n.º 32 (1998).

Andersen. "Los zapatos rojos - Hans Christian Andersen - Ciudad Seva - Luis López Nieves". Accedido 1 de abril de 2020. Disponible en: https://ciudadseva.com/texto/los-zapatos-rojos/.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. 2.ª ed. Barcelona: Paidós, 2003.

—. *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*. 1.ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

Bertetti, Paolo. *La historia audiovisual Las teorías y herramientas semióticas*. 1.ª ed. Comunicación. Barcelona: Editorial UOC, 2015.

Cartagena, Catalina. "Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología". *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 17, n.º 1 (noviembre de 2015). Disponible en: https://doi.org/10.15517/DRE.V17I1.18103.

38 Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana», 456.

39 Oscar Martínez, "Desde los imaginarios de la violencia, hacia la exclusión o legitimación del conflicto armado en Colombia», *Revista zona* 11 (2011): 74.

Duque, Lisandro. *Visa USA*. Filme, Drama. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1986.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 2.ª ed. Bogotá: Círculo de Lectores, 1973.

Kafka, Franz. *El Proceso*. 1.ª ed. Madrid: Valdemar, 2016.

Kantaris, Geoffrey. "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". *Revista Iberoamericana* 74, n.º 223 (junio de 2008): 455-70.

King, John. *El Carrete Mágico*. 1.ª ed. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

López Calle, José Luis. "Una propuesta de lectura a Izquierdas y Protocubista de *El Jardín de Las Delicias*, de El Bosco". *Trama y Fondo: Revista de Cultura* 46 (enero de 2019): 33-52.

Martínez, Oscar. "Desde los imaginarios de la violencia, hacia la exclusión o legitimación del conflicto armado en Colombia". *Revista zona* 11 (2011).

Mayolo, Carlos. *La mansión de Araucaima*. Filme, Gótico tropical. Focine, 1986.

Meléndez, Ramiro. *Oro blanco droga maldita*. Filme, Policiaco. Producciones Ramal, 1985.

Nieto-Roa, Gustavo. *Caín*. Filme, Drama. Focine, 1984.

Norden, Francisco. *Cóndores no entierran todos los días*. Filme, Drama. Procinor, 1984.

Palacios, Marco, y Frank Safford. *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. 1.ª ed. Bogotá: Uniandes, 2012.

Pinzón, Leopoldo. *Pisingaña*. 35 mm, Drama. Focine, 1985.

Ribero, Mario. *El embajador de la India*. Filme, Comedia. Focine, 1986.

Rojas-Osorio, Sara. "Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana". *Revista Nodo* 5, n.º 9 (julio de 2010): 59-78.

Saniz Balderrama, Ligia. "El esquema actancial explicado". *Punto Cero* 13, n.º 16 (2008): 91-97.

Triana, Jorge Alí. *Tiempo de morir*. Filme, Drama. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1985

Gills, Libertad; Acebo, María Belén y Palacio, Joaquín "Cinegrafías II".
Fuera de Campo, Vol. 4, No. 1 (enero 2020): 75-80

Cinegrafías II

Libertad Gills
Docente de la cátedra de Crítica cinematográfica
libertad.gills@uartes.edu.ec

Introducción

Libertad Gills

En la presente publicación de *Cinegrafías* —sección de la revista donde compartimos trabajos realizados por alumnos de la cátedra de Crítica cinematográfica de la Universidad de las Artes— presentamos dos ensayos, el primero de María Belén Acebo, sobre el documental chileno *Los Reyes* de Bettina Pertut e Iván Osnovikoff, y el segundo de Joaquín Palacio, sobre el documental ecuatoriano *Sacachún* de Gabriel Páez Hernández. Ambos documentales fueron exhibidos en la última edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) en la ciudad de Guayaquil.

Estos ensayos comparten la característica de analizar una película proyectada en una sala con presencia de los realizadores y de un público atento. Comparten también el deseo de entender el cine a través de la teoría de la fotografía, la imagen y el aparato cinematográfico. En ambos textos, los autores intentan aprehender y mirar la película a través de un marco teórico particular. Acebo retorna a las ideas del cineasta y teórico soviético Dziga Vertov para examinar el empleo de las ópticas macro y del sonido fragmentado en *Los Reyes*, mientras que Palacio disecciona el realismo mágico de *Sacachún* a través de los conceptos de aura y de retrato desarrollados por el filósofo y crítico cultural Walter Benjamin.

Contrario de lo que se suele imaginar, el trabajo del crítico no radica en decir si una película es buena o no; tampoco en resumir y describir la trama al lector. La crítica cinematográfica puede ser un diálogo entre el espectador/escritor y el film; y, como queda demostrado en estos dos ensayos, el diálogo puede ser potenciado y enriquecido por la teoría. Les invitamos a leerlos.

Gills, Libertad; Acebo, María Belén y Palacio, Joaquín "Cinegrafías II".
Fuera de Campo, Vol. 4, No. 1 (enero 2020): 75-80

Los Reyes, una mirada ampliada de la realidad

María Belén Acebo

> Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.
>
> Dziga Vertov

Sabemos que la fotografía fue concebida bajo ciertas funciones del ojo humano. La retina es un sensor y el cristalino, un sistema de enfoque. Aunque el ojo esté diseñado para captar la mayor cantidad de las formas con las que interactuamos, se le escapa toda una realidad minúscula, microscópica. Si el cine documental está llamado a mirar la realidad, bien podría retratar aquello más allá de la vista humana.

Los Reyes (Perut y Osnovikoff, 2018) se vale de la fotografía macro para experimentar visualmente con un mundo de insectos en movimiento y anatomías caninas. Bajar la cámara a su nivel es ya manifestar la relevancia de los animales en un entorno comúnmente dominado por la figura humana. La óptica a nivel de los dos protagonistas, los perros Fútbol y Chola, llenando el cuadro, en distintos ángulos, es como un estudio biológico de sus cuerpos, de sus jadeos y sus patas en acción.

¿Por qué nos causa admiración observar las formas ampliadas de lo minúsculo? Quizás porque, como no estamos familiarizados con ellas, nuestra imaginación puede darle el sentido que quiera. Las texturas del pelo de un perro o las arrugas en las almohadillas de sus patas se presentan ante nosotros de manera plástica, sin referencia a su ubicación, solo sabemos que son de un perro porque nos lo han mostrado en un plano anterior. Funcionan como una pintura abstracta, donde los colores y su geometría nos mueven sensorialmente.

Los Reyes, como documental observacional, permite a sus realizadores observar las acciones de dos perros sin involucrarse en una argumentación distinta de lo que a ciencia cierta vemos; es decir, no expone la problemática de los perros callejeros en una gran urbe, ni la historia de cómo llegaron allí, ni quien los alimenta. En cambio, observamos unos perros y sus partes, diseccionando metafóricamente el animal, estudiando sus elementos, para así lograr un retrato de ellos. Inicialmente no sabemos por qué sería valioso retratarlos, a simple vista son como cualquier perro de los cientos en situación de calle, pero después de mirar el documental tenemos una idea acerca de ellos, como si los directo-

res y la audiencia hubieran logrado hacer un análisis y una síntesis. Análisis, al separar las partes del perro en planos detalles y síntesis, al reunirlas en un todo viendo la película.

En ocasiones, se relaciona a la realización del cine documental con la precariedad, con escasos recursos técnicos; sin embargo, *Los Reyes* evidencia que una técnica específica de fotografía puede potenciar la narrativa y la construcción de los personajes. En la secuencia que expone el arco dramático del documental, gracias al montaje y a planos macro, observamos en detalle las moscas en las orejas del perro más anciano y sus heridas abiertas magnificadas, acentuando así la decadencia del can. Sin la técnica de las ópticas macro, que ya había sido explorada en trabajos anteriores de estos directores, como es el caso del documental del 2015, *Surire*,[1] no hubiera sido posible adentrarnos al universo de los animales que habitan ese parque. El ojo mecánico de Vertov reveló lo invisible.

Por otro lado, como Vertov no alcanzó al desarrollo pleno del cine sonoro, no existe una teoría del cine-oído, que podría ser una particular manera de mostrar auditivamente el mundo. Perut y Osnovikoff trabajaron la banda de sonido de su documental en una capa distinta a la de la imagen. Si bien se escuchan los ladridos frenéticos de Chola y los casi apagados del anciano Fútbol, en muchas escenas aparecen las voces, fuera de campo, de un grupo de jóvenes chilenos que pasan sus tardes haciendo *skate*, en el que podría ser cualquier parque latinoamericano. Sus acentos son marcados, su jerga en ocasiones difícil de entender, pero sus relaciones de amistad y sus preocupaciones por el futuro son como las del adolescente promedio. No es necesario conocerlos mediante sus cuerpos; como en el caso de los perros, sus voces son su identidad.

Para registrar estas conversaciones no se empleó una técnica sofisticada y, sin embargo, el mérito de los realizadores fue obtener conversaciones desenvueltas y con detalles. El mismo Osnovikoff asegura que esto responde a la decisión de no fotografiar sus rostros, logrando así conversaciones más íntimas debido a su anonimidad.[2] Similar al proceso de análisis y síntesis que se accionaba en las imágenes de los perros, oímos solo fragmentos de conversaciones que aparecen eventualmente y después somos capaces de reconstruirlas para retratar a cada uno de estos jóvenes.

De esta forma, Perut y Osnovikoff nos muestran un retazo del mundo de aquel parque, como solo ellos pudieron verlo y escucharlo.

---

1 El director de fotografía Pablo Valdés de *Surire* (Perut y Osnovikoff, 2015) fotografió a los animales del salar de Surire, de cerca y al mismo nivel que la cámara.

2 En el conversatorio, luego de la proyección en el Festival Internacional de Cine Documental EDOC, Osnovikoff comentó que el documental inició como un proyecto sobre los *skaters* del parque, lo que incluía filmarlos en entrevistas, pero que cuando dejaron de filmar sus rostros, sus conversaciones se volvieron más potentes.

Sacachún: Un retrato mágico y político

Joaquín Palacio

Sacachún (Gabriel Páez Hernández, 2018) es un retrato propiamente fantástico que nace de las necesidades pulsativas de una comunidad y de los realizadores de contar, mediante el retrato documental y formas de ficción, la memoria de un pueblo ancestral de la cordillera Chongón —Colonche en Ecuador— que se halla en peligro de extinción. Los planos detalles de las conchas del mar, del monolito milenario San Biritute, de los pocos ancianos del pueblo Sacachún y de sus miradas y arrugas, de las ventanas, de las salas, de las construcciones, de los hornos de leña, del fuego, de los animales, de los retratos con elaborados marcos en sus paredes, de la tierra seca, nos ubican en medio del lugar. Planos fijos cerrados y angulares, desde detalle a general, nos pintan un espacio-tiempo único que nos cuenta también el pasar del tiempo. Escuchamos y conocemos la historia del pueblo a través de la voz de sus habitantes mayores y a partir de un formato visual de entrevistas-retratos. Lo sucedido, que vemos paulatinamente relatarse en el montaje de fragmentos audiovisuales, es que el monolito ancestral y milagroso, San Biritute, intrínseco a su cultura ancestral, había sido tomado por militares décadas atrás por decisiones eclesiásticas y estatales, causando una decadencia en Sacachún. Dejó de llover por décadas y hubo desolación por la juventud y la sequía. En imágenes y en voces con nostalgia y alegría, vemos un retrato del pueblo y su memoria, resistiendo y viviendo. Para así, luego presenciar el regreso del monolito (una lucha de la comunidad de más de una década) y consecuente, la magia o «coincidencia meteorológica»[3] de la lluvia, devolviendo al pueblo sus motivos de fe y de unión, con una fiesta, el regreso de sus migrantes, la juventud, reabriendo la escuela de Justin. Lo retratado y narrado con la oralidad aporta al factor político de presentar lo inexplicable y el poder de un pueblo único.

El dispositivo sonoro sostiene el orden narrativo de los planos en *Sacachún* hacia una experiencia de suspensión del tiempo o mundo onírico. El diseño sonoro parcializado de cosas puntuales del lugar, como las voces de los ancianos, el canto de gallos, la leña quemándose, el viento, hace de lo visual una experiencia sonora semejante a lo surreal, a un tiempo-espacio más lento (similar al efecto empleado en las decisiones sonoras de David Lynch). Esto

3 https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/a-sacachun-regresan-la-fertilidad-y-abundancia

simula lo que sentimos en nuestra percepción de sucesos inexplicables en la vida, como los sueños, coincidencias, sincronicidades o milagros. Dentro de lo narrado, existe un personaje, el último niño que hay en el pueblo, llamado Justin. Le acompaña una música particular, alegre y vibrante, que reaparece cada vez que vemos al niño curioso e inquieto, contrastando con su entorno. Este entorno decadente es acentuado por un retrato sonoro de particulares sonidos directos en contraste con sonidos musicales extradiegéticos a lo largo del dispositivo. Son composiciones musicales elaboradas para lograr un ritmo en el dispositivo audiovisual, matizando con el silencio, el vacío y los sonidos del espacio. El vacío también coincide con la profundidad de campo en la cámara tratada, volviendo a lo visual, resaltando los cuerpos en foco frente un entorno natural y amplio, desenfocado y abandonado. Este contraste en la composición de las formas puede aludir a la tensión de la autonomía del pueblo y las imposiciones sobre su espacio.

Lo que alguna vez parecía mágico o de brujería, como las tradiciones de San Biritute o como la invención de la fotografía, surgen y funcionan como un medio de expresión y ritual frente al miedo a la muerte y la 'impermanencia' de individuos o colectivos. Por ello, todo esto responde a la realidad que retratamos. Según Walter Benjamin:

> No es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura.[4]

La memoria resiste al olvido en las historias de antes, en las de ahora, propagándose en el cine, en *Sacachún* y sus habitantes, en cantos, letras, registros, la oralidad, en la fe y en las infinitas tradiciones de las culturas del mundo, haciendo sinapsis a través del tiempo, de pueblo en pueblo, generación en generación. Todo aquello que contrasta, que tensiona, permite el movimiento. La tensión de las cosas las propulsa. La 'impermanencia' y el olvido surgen de la concepción de la muerte, pero sobre todo en el accionar político sobre el espacio y los cuerpos a través del tiempo. La fabricación de la realidad a través de la imaginación y el arte hacen de este retrato un símbolo de lo extraordinario que también es parte de la vida. Lo fantástico tiene un carácter político y liberador junto al retrato, ya que el fragmento de un todo alude a la

4 Benjamin, Walter. "Obras I, 2" en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 1ª ed. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2019 (Libro digital, EPUB): 21.

subjetividad del ser y la paradoja de que uno es todo y viceversa. Esta política que sucede entre los humanos y su entorno se puede referir a la dialéctica que encontramos en la naturaleza, las relaciones entre los fragmentos distintos que la componen, persistiendo a través de la memoria colectiva. Así, con todo lo que puede ser sentido o compartido en unidad para los humanos, en lo común, lo popular, lo colectivo en el tiempo, hace del cine una de las artes más política y comunicativas. Su eficacia está cuando el objetivo es ver más allá de la realidad perceptible y buscar qué es pertenecer, sentir, ser y coexistir en la infinidad de posibilidades del acontecer y su memoria en nosotros como individuos únicos en un planeta compartido.

Narváez, Geovanny. "Festival de Cannes 2019: Exploración e inmersión crítica".
Fuera de Campo, Vol. 4, No. 1 (enero 2020): 81-88

FESTIVAL DE CANNES 2019: EXPLORACIÓN E INMERSIÓN CRÍTICA

Geovanny Narváez
Docente de la Facultad de Artes
Universidad de Cuenca
geonarvaez@yahoo.fr

En la última edición del festival de Cannes del 2019, mi interés fue aplicar una mirada crítica desde otro ángulo. En primer lugar, hablaré de un experimento sociológico que toma la forma de exploración e inmersión en un grupo de festivaleros profesionales y semiprofesionales, durante cuatro días: un crítico, un cronista y dos programadores. En este sentido, este texto asume una tradición implantada por la crítica y la sociología sobre este mismo festival hacia 1955: por un lado, André Bazin y, por el otro, Edgar Morin. Se trata de un equilibrio de miradas —cinematográfica y sociológica—, optando por una reactualización en la línea de la teoría del campo artístico y los estudios de los festivales de cine (Pierre Bourdieu, Marijke de Valck, Cindy Wong, etc.). Es así que esta exploración e inmersión, apegada a una suerte de etnografía entre observación participante e intersubjetiva, tanto del grupo, del observador como del evento, es el eje que rige este texto.

Compuesto por tres bloques, esta reseña abre con la parte del crítico y del cronista para dar paso a la de los programadores. En los dos primeros bloques se aporta una breve descripción de las trayectorias individuales y grupales y del ritmo del festival. Al igual que los espectadores y cinéfilos en general, este grupo denota una hibridación e impureza en cuanto a la relación y expectativa respecto del cine presente en Cannes. De hecho, este grupo, cuyas edades oscilan entre 30 y 50 años, estuvo conformado por académicos, profesores e investigadores de universidades francesas especializados en el área audiovisual hispánica y latinoamericana, pero que desempeñan de forma paralela las actividades de cronistas, críticos y programadores. Por ello, y a modo de transición con el tercer bloque, se incorpora un apartado sobre gustos y criterios, acceso y restricción. En el tercer bloque entra en escena mi experiencia y mirada, en tanto observador y partícipe del festival, para intentar comprender algunos aspectos del mundo del festival de cine. Por esta razón emitiré comentarios sobre algunos eventos y películas. En suma, este análisis tiene por objetivo comprender una

parte de la energía social, de los entes, agentes y productos, que dan vida al festival y su evento espacio-temporal.

La parte del crítico y del cronista

El dúo de amigos, el crítico y el cronista, trabaja para un periódico y una revista mexicanos. Es por ese medio que pueden obtener la acreditación para la prensa que otorga Cannes. Utilizaré a continuación, y en los apartados siguientes, las iniciales en lugar de los nombres. Al preguntarles cómo se autoidentifican, en sus propias palabras, S. se identifica como crítico y C. como cronista. Estas aseveraciones se confirman en los textos que aparecen en el sitio web y en la columna del medio para el cual colaboran. Además, se autoidentifican más como académicos que parte de la prensa y crítica especializada; sin embargo, tienen ya una experiencia significativa en lo que concierne al orden temporal: el cronista participa desde hace ocho años y el crítico, desde hace cuatro años.

Como muchos festivaleros, críticos y periodistas, S. y C. en la noche preparan la jornada del día siguiente, apuntando algunas posibilidades en forma de planes A y B. Yo mismo suelo hacer esta planificación. Temprano en la mañana se aprestan al intenso ritmo del festival. Deben enviar un texto o una nota de mil palabras diariamente al periódico, esto es la contraparte con el medio de comunicación. La decisión sobre el tema de la nota —crónica, crítica— recae, en primera instancia, en los gustos personales; no obstante, deben enfocarse en la medida de lo posible en los eventos importantes y pomposos. Entre una película y otra se dan tiempo para hacer apuntes o para tipear en los ordenadores dispuestos en la sala de prensa dentro del Palacio. Una cosecha de cuatro películas por día, una entrevista, un coctel/fiesta privada organizada por una casa productora, revista, etc., es en cierto sentido un buen día de festival.

El festival es un momento importante en la cadena de producción cinematográfica, pues hay una división de trabajo que debe ser analizada con mayor atención. La clasificación en Cannes es directa; los colores de las credenciales delatan el nivel de jerarquía y acceso a las salas. El cronista, debido a su experiencia, tiene una acreditación importante (color rosa), lo que le permite ingresar con mayor facilidad a las selecciones oficiales del Gran Teatro Lumière y del teatro Debussy para las proyecciones de Competición y *Un certain regard* respectivamente. El crítico con una credencial media en jerarquía debe confrontarse a un acceso limitado; por ende, el ingreso a las proyecciones de las selecciones oficiales no es automático ni está garantizado. Ambos, en cambio, pueden participar en entrevistas y conferencias de prensa por medio de contacto directo con las agentes de venta y productores, una agenda de contactos de difusión y marketing que manejan los productores directos. La selección de tal o cual entrevista la ejecutan de acuerdo a sus intereses temáticos y estéticos y, sobre todo, a la disponibilidad de los entrevistados. Tanto el cronista como el crítico, a pesar de poseer una acreditación para la prensa, deben costearse una parte del gasto que genera el evento festival; en otros términos,

se trata de un trabajo casi gratuito. Aparece así una forma de desinterés económico que desvela una forma de amor por el cine, una inversión de capital económico a cambio de capital cultural y simbólico que ofrece el campo artístico configurado en el festival.

La parte de los programadores

Con una relación menos estrecha con el festival para el cual colaboran actualmente, un festival temático emplazado en Europa destinado al cine hispánico, los programadores M. y L. no se sienten en la obligación de responder o guiar la jornada en Cannes como otrora lo hacían cuando eran enviados y costeados directamente por aquel festival. Ellos obtienen la acreditación 'festival' gracias al vínculo con el festival temático que representan, a pesar de la tenue relación actual. Esta acreditación es un tanto restringida en comparación con la de la prensa. En otras palabras, los dos programadores —que además conforman una pareja sentimental— tienen que costearse el viaje y esperar más tiempo en fila para intentar ver tal o cual película, con la contingencia de no ingresar a una determinada sala. En suma, la estancia en Cannes durante el festival se ha convertido, como manifiesta uno de ellos, en una tradición, una forma de vacaciones profesionales en un ambiente peculiar. Efectivamente, Cannes configura el traspaso o la coalescencia del *homo aestheticus* al *homo festivus*.

En esa configuración, Cannes también es un monstruo con sus más de cien películas en las secciones principales y paralelas: en Competición, *Un certain regard*, la *Semaine de la critique* y la *Quinzaine de réalisateurs*. Sin contar con un número mucho mayor de filmes en la Asociación de Cine Independiente para su Difusión (ACID, por sus siglas en francés) y las proyecciones para el *Marché du film* (mercado del cine). Es fácil perderse en esta maraña de sesiones, de proyecciones. Es por ello que algunos festivaleros fijan en su objetivo una sección o películas en particular. En este contexto, con un ritmo menos intenso que el crítico y el cronista, los programadores M. y L. echaban las cartas disponibles el día anterior para el juego, ya sea intentando ingresar al teatro *Lumière*, *Debussy*, *Croisette* —donde se proyecta la *Quinzaine*— o el espacio Miramar —donde se muestra la *Semaine*—, dependiendo eso sí, en primer lugar, de una decisión o gustos personales. Al inicio y al final del juego, les quedaba conformarse con el fausto destino de ingresar o no, aferrarse al plan B o desistir de ver por esta vez cine. Dura realidad pero verdadera para todos aquellos que juegan en esta condición. De cualquier manera, del puñado de filmes que logran visionar, los programadores seleccionan ciertas películas bajo criterios por ellos considerados como pertinentes y aplicables, para su festival de cine hispánico.

Gustos y criterios: accesibilidad y restricción

Tarde en la noche nos reuníamos todos para discutir la jornada individual. Cinco personas, cinco personalidades cuyo punto en común es el cine, el festival y el lugar de hospedaje. Lo interesante de estas reuniones es que se destilaban gustos y criterios diferentes. Abastecidos de vinos, gines y

unos cuantos alimentos sobre la mesa de nuestra terraza con vista al mar, se encendía la discusión. Cuando se lograba coincidir con una película en particular, la discusión se tornaba intensa, porque cada uno tiene un programa individual y sobre todo carga un bagaje cultural; además solo en pocas ocasiones se lograba ver las mismas películas. Mientras que el cronista y el crítico apuntaban a las secciones oficiales en Competición y *Un certain regard,* los programadores asistían a las secciones paralelas de la *Semaine de la critique* y la *Quinzaine de réalisateurs*. Esta decisión se debe, como mencionamos antes, sobre todo al valor de la acreditación más que a otro criterio. Es bastante probable que todos los profesionales (cronistas, críticos, periodistas, especialistas, etc.) deseen asistir a las selecciones oficiales con sus actos inaugurales de alfombras y flashes, sus pompas espectaculares que se celebra en Competición y en *Un certain regard*.

Como se ha insinuado en el apartado anterior, muchas de las veces cientos de festivaleros profesionales no pueden ingresar a ver películas programadas en sus agendas, quedando unos cuantos fuera de la sala y algunos mirando contrariados su plan B. Para la prensa y crítica reputada hay sin embargo sesiones exclusivas de visionado en redifusión para ciertas películas, especialmente de las secciones oficiales en Competición y *Un certain regard*, obviamente ya sin la parte festiva y glamurosa. De tal manera, ellos pueden ver tal o cual película en otra fecha, en otro horario y en otra sala, como en la sala *Soixaintaine* dentro del Palacio. Incluso hay la posibilidad, gracias al mundo digital, de ver ciertas películas en línea, en el sillón del hotel o del hostal, pero de forma restringida, cuyo acceso lo definen los distribuidores y productores para ciertos críticos y periodistas en momentos específicos. Si bien el gusto determina una programación individual, el criterio de accesibilidad (hora, lugar, disponibilidad) es definitivo.

En una breve conjetura, si el festival dura alrededor de once días se podría ver, en teoría, cerca de cuarenta y cuatro películas, situación que no ocurre porque, entre otras cosas, hay que alimentarse y disfrutar de la estancia. Entonces, un buen festival para un festivalero acérrimo se realizaría con alrededor de treinta películas, es decir, un régimen de tres películas por jornada: mañana, tarde y noche. En ese esfuerzo por maximizar el tiempo viendo películas, se suspenden tiempos de reposo, comidas con largas discusiones; es decir, se pone en pausa la vida a favor de la celebración del arte cinematográfico. Esta apreciación no corresponde con los profesionales de la profesión (productores, agentes, directores, actores) que llevan otra cadencia festivalera. En ese cálculo temporal y de energía, en mi caso particular, conectado con el festival por cuatro días, pude mirar once filmes. En principio, mi objetivo fue concentrarme en la *Semaine de la critique* y la *Quinzaine de réalisateurs*. La cosecha fue, digamos, satisfactoria porque, a modo de digresión, me inclino hacia la reflexión pausada y no hacia la crítica coyuntural. Esta última no es mi pasión ni profesión.

La parte del observador

A esta altura, puedo señalar que, al igual que los colegas que participaron en mi ensayo en forma exploratoria seudoetnográfica, habiendo yo participado de forma no regular en estas áreas del cine, me considero más un académico —especialista— que un crítico o programador, si bien me he inmergido de manera espontánea en esas apasionantes actividades. Para esta edición de fin de década, por cuestiones de organización y otras responsabilidades, no solicité ninguna acreditación y decidí ir tan solo unos pocos días. Las veces anteriores obtuve una acreditación por mi condición de investigador de cine dentro de un programa doctoral que versaba precisamente sobre el cine de festival. De aquella experiencia tracé mi ritual y reglas de no esperar más de treinta minutos en una fila para ver una película. Ahora, en esta edición me sigue pareciendo inaudito que ciertos festivaleros tengan que esperar hasta dos horas para ver una película, bajo sol o lluvia. ¿Vale la pena esperar en esas condiciones o es una obligación laboral? ¿Cinefilia libre o cinefilia remunerada?¿Pasión y/o profesión? Sin duda, en esta discusión entra en juego la noción de *avant-premier*: Si las películas seleccionadas en este festival son privilegiadas, en cierto sentido el público que observa por primera vez la copia original proyectada durante ese festival también lo es; esto, más allá de otros intereses personales o profesionales en juego o la figura que encarne tal o cual persona (crítico, programador, cinéfilo, productor, etc.).

Por otra parte, siguiendo mi experiencia previa, supe que es posible asistir al festival y ver unas cuantas películas sin estar acreditado, por ejemplo, en las salas destinadas a los cinéfilos (La Licorne, Studio 13, Raimu, Alexandre III), salas situadas en los alrededores de Cannes; y también mediante tickets gratuitos de la *Semaine de la critique* o mediante la compra directa para la *Quinzaine*. En esta edición, sin la acreditación que colgar en mi cuello, me apresté a una observación participante e intersubjetiva en este festival.

Entre otras impresiones, anoto la siguiente. Evento inaudito el que se produjo en esta edición en la *Quinzaine*, sección no competitiva que se presenta en el teatro de la *Croisette*, y quizá de ahora en adelante devenga una condición reglamentaria. Fue la prioridad que se otorgaba a quienes compraban tickets o el *pass*. Los acreditados —prensa, festival, mercado— debían entonces esperar el ingreso del público que paga. Unos periodistas y críticos con rostros perplejos exigían explicaciones del porqué no pudieron entrar a una sesión determinada, puesto que al completarse el aforo de la sala, ellos quedaron fuera, atónitos. Lo que parece evidente es que desde esta edición la *Quinzaine* tiene un afán de recolectar fondos económicos o bien intenta dar prioridad a otros públicos. Es decir, están cambiando mecanismos y privilegios sobre un público especializado hacia otro público, aquel que paga por ver. Aquí es pertinente anotar que la acreditación 'mercado del cine' es una con un valor económico, distinta a las de

la prensa, festival y cinéfilo, que son hasta ahora gratuitas. De cualquier manera, es muy temprano ahora mismo saber cómo evolucionará esa situación.

Once filmes y una muestra de cortometrajes fue entonces mi cosecha en Cannes. Sin entrar en detalles, diré que el festival se mantiene fiel a sus principios estéticos y a la coexistencia de los mismos. Como han manifestado sus propios responsables, historiadores, delegados, Cannes alberga un «cine de autor inteligente y popular» (Pierre Billard) o «cine de autor gran público» (Thierry Frémaux). Pero esta designación, donde resuena con insistencia la etiqueta cine de autor, parece más bien una caja de herramientas sobre la cual hay que aplicar una observación detenida y con un espíritu clasificatorio menos subjetivo y más riguroso. Concretamente, nuestro ojo crítico distingue tres tipos de películas, tres esferas estéticas y sus intersticios, a las cuales he denominado de la siguiente manera: un cine de arte comercial, un cine de arte medio y un cine de arte de festival (Narváez, 2019). A continuación, colocaremos estrellas para valorar las películas según nuestro juicio, percepción y apreciación estética, a la manera la prensa y crítica especializada: una estrella (*poco interesante), dos estrellas (**interesante), tres estrellas (***muy interesante). Además, incorporamos las iniciales de los países productores y de la sección donde fue presentada (QR *Quizaine de réalisateurs*, SC *Semaine de la critique*, ACID Asociación de Cine Independiente para su Difusión).

Por el primero, cine de arte comercial, entiendo el tipo de cine asequible a un público masivo, el cual está representado por películas cuyos guiones se estructuran generalmente bajo narrativas canónicas clásicas: una técnica correcta y a la vez acelerada, planos, ángulos y movimientos de cámara provenientes del cine clásico y actualizados con el cine posclásico o posmoderno a través de la rapidez y lo espectacular: actuación profesional, edición continua y a veces vertiginosa, diálogos en planos y contraplanos, etc: *Perdrix* ** (QR, FR, Erwan Le Duc), *L'angle mort* * (ACID, FR, Patrick-Mario Bernard y Pierre Trividic). En el cine de arte medio se hallan películas de corte realista cuyas historias, locaciones y personajes provenientes precisamente de una determinada realidad son extraídos y representados de una forma que se apega al realismo: *Oleg* *** (QR, LET/LIT/BELG/FR, Juris Kursietis), *Tu mérites un amour* * (SC, FR, Hafsia Herzi), *Mickey and the bear* ** (ACID, EE. UU., Annabelle Attanasio). El cine de arte de festival comprende una estética compleja en el que la abstracción, la reflexividad e incluso la ambigüedad de las historias, personajes y lugares son los parámetros importantes. Así, por ejemplo, hay un privilegio por la sobriedad (tomas de larga duración, sin música): *Kongo* *** (ACID, FR, Hadiren La Vapeur y Corto Vaclav), *Ceniza negra* * (SC, COSTA RICA/ARG/CHIL/FR, Sofía Quiroz); o por el contrario, el exceso que atañe a lo barroco: *To live to sing* *** (QZ, CHIN/FR/CANADA, Johnny Ma), *The orphanage* *** (QR, DIN/LUX/FR/ALEM/AFG, Shahrbano Sadat), *Le miracle du saint inconnu* ** (SC, MARR/FR/CATAR, Alaa Eddine Aljem), *Por el*

Dinero ***(QZ, ARG, Alejo Moguillansky). Se debe resaltar que estas no son formas puras, es decir, no se trata de estéticas inamovibles, sino más bien contienen cierta gradación e intercambio de elementos temáticos y estilísticos que caracterizan una determinada película.

El interés dentro de nuestra área de estudio nos invita a revisar sucintamente dos películas latinoamericanas: *Ceniza negra y Por el dinero*. *Ceniza negra* es, en efecto, una película que se ubica en un intersticio, entre el cine de arte de festival y el cine realista. *Ceniza negra* explora meandros invisibles (abstracción de la adolescente protagonista) pero despliega al mismo tiempo una estética realista, incluso miserabilista (la familia de escasos recursos que vive en una cabaña). Hay una pretensión de abstracción que recae en el lado de lo exótico, una exigencia implícita de un cierto paladar europeo. (Nótese la presencia francesa en la producción material de este conjunto de películas). En *Por el dinero* lo absurdo, la parodia, el humor, el sinsentido se alza como bandera; con un estilo y una estética recargada, barroca, cercano a la carnavalización, presenta un coctel donde sugiere una búsqueda de lecturas e interpretaciones, sobre todo dentro de una metapoética, el acto de crear y el beneficio que se obtiene. Esta película, de forma estratégica, utiliza un personaje-narrador francés que solo puede funcionar con mayor eficacia, por la no traducción, en el ámbito francés. *Por el dinero* se exhibe como una película independiente, que emerge de hecho de una productora independiente (El Pampero), pero al mismo tiempo coquetea con el evento cinematográfico más importante del mundo del cine donde las películas son bienes audiovisuales considerados, no solo para un valor de uso estético, sino también para el intercambio (económico, social, simbólico): en la costa mediterránea francesa, durante los días del festival, se asienta el mercado más grande del cine. Este breve comentario es el resultado de mi percepción y apreciación, de mi competencia e interés sobre el cine. No es entonces una verdad absoluta, creo que nada en la crítica cinematográfica lo es, en ella se ocultan otras intenciones e intereses, encubre incluso cierta ignorancia. Sin embargo, creo que una verdadera crítica encara y defiende una posición, una actitud estética en un equilibrio entre razón y emoción.

Todas estas proyecciones, al final y ahora a distancia, resuenan a una degustación del cine actual, a una experiencia individual junto a un público heterogéneo, y allí es precisamente donde reside la importancia y la esencia del mundo festival. En otras palabras, este abanico de filmes, esta paleta de temas, de estilos, de directores y productores trazan una parte del panorama actualizado del cine desde Cannes.

Apuntes finales

Se ha sostenido que lo más importante de los festivales de cine es la celebración del cine. El cine es el centro de atención, punto desde el cual, de manera centrífuga y centrípeta, mercantes, políticos y corporativismos aprovechan para incluir

sus nobles y oscuros deseos. Sabemos que el cine y el festival, siguiendo a Bazin, necesita de esas pompas espectaculares, de esa liturgia dorada (alfombra roja, *stars*, etc.), pero la mirada crítica debe apuntar al cine en su aspecto visible e invisible: la forma, el contenido, la estética y la manera en que se produce y reproduce material y simbólicamente.

En otra instancia, tomando una perspectiva académica, este estudio se relaciona con la taxonomía de públicos de festival propuesta por Marijke de Valck en *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), una investigación empírica realizada en el Festival de Rotterdam. Con esta taxonomía en mente, nuestro texto nos ha puesto frente a los cinéfilos de películas (*film cinephiles*) y no frente a los cinéfilos de festivales (*festival cinephiles*): cinéfilos de películas porque son visitantes experimentados. Efectivamente, dentro de esta interesante taxonomía y sus seis arquetipos, sin duda, el cronista y el crítico, los programadores, e incluso quien escribe esta líneas, nos apegamos a los cinéfilos de películas: allí está el seleccionador solitario (*the lone list-maker*) que prepara su visita y de acuerdo a su gusto selecciona películas; o el buscador destacado (*the highlight seeker*) que del mismo modo prepara su visita, pero escucha consejos y asiste a lo más destacado del festival, y, finalmente, el especialista (*the specialist*) quien se centra en un programa o sección específicos. Aquí no estamos frente a los cinéfilos de festivales, es decir, el visitante de ocio (*the leisure visitor*), el turista social (*the social tourist*) y el voluntario (*the volunteer*).

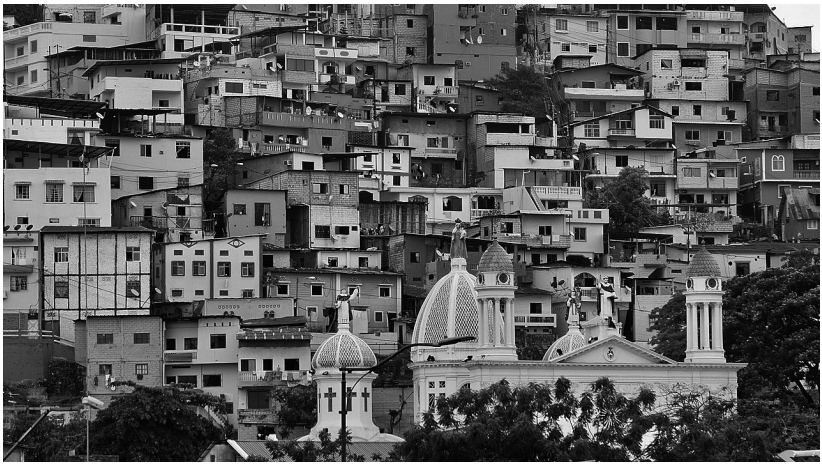
En esta exploración de un público especializado, o si se quiere de cinéfilos de festival, hay que insistir que el centro del evento son las películas, el cine, pero como se ha observado en su alrededor surgen una serie de factores, manifestaciones y fenómenos sociales, económicos, etc., que ayudan a una comprensión más amplia y profunda del mundo del cine y del cine en el mundo. En efecto, la asistencia al evento y, por ende, el discurso sobre ciertas películas son momentos clave de la cadena de producción cinematográfica. Emerge entonces un detalle y una diferencia importantes: no estamos frente a los productores directos sino frente a personas o agentes que coadyuvan a la producción y circulación del cine en su espectro material y simbólico. Es el caso de la energía social, la interacción humana, los intereses personales y profesionales en juego que emergen de críticos, programadores y especialistas; en suma, un público especializado que asiste al festival para nutrirlo y nutrirse. Queda claro entonces que el cine en un festival es el centro de la celebración, pero para comprender este fenómeno resulta propicio ampliar la mirada y al mismo tiempo tomar una aproximación y una distancia prudentes sobre el campo cinematográfico y sus distintas implicaciones (artísticas, económicas, simbólicas, sociales), implica-ciones que a veces en apariencia son visibles e invisibles.

Cannes-Cuenca,
mayo-diciembre 2019

GUAYAQUIL... ES

INTRODUCCIÓN A LA INTERVENCIÓN DE LA CHARLA, *EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN EN EL CONTEXTO ACTUAL DE COLOMBIA*, DURANTE LA VISITA A LA ESCUELA DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR, ENERO DE 2020

Diego García Moreno



Nací en Medellín. En el Medellín de mi infancia, en una clase media, entre 'gente de bien' como diría un cineasta colombiano, había una palabra peligrosa: Guayaquil. Guayaquil era el barrio popular más cercano al centro de la ciudad. Era el barrio donde se encontraba la antigua estación del tren y, por supuesto, estaban esos hoteluchos de paso que rodeaban esta especie de puerto urbano, y los restaurantes baratos con olor a arepa y a caldo preparado con una presa de pollo, cebolla frita, una pizca de comino y sobredosis de cilantro. Enfrente, cruzando la calle San Juan, estaba la plaza de mercado. Una grande y desordenada plaza repleta de maravillosos productos, que eran expuestos en improvisados tenderetes que parecían más bien tugurios, viviendas de invasión, de familias campesinas espantadas que llegaron huyéndole al

terror del campo. A lo mejor no, pero yo sí tenía esa duda, porque en mi niñez los campos de Colombia estaban viviendo una etapa tan negra que quedó para la eternidad con el sugestivo nombre de «la violencia». A lo mejor me equivocaba, pues se trataba de simples legumbreros de origen campesino que, como al terminar la jornada laboral no podían regresar a sus casas porque tenían que recibir los productos en la noche, instalaban a sus niños a dormir sobre esteras en la bodega improvisada detrás de los bultos de papa y zanahoria y cebolla, más allá de las jaulas con gallinas criollas que temprano en la mañana irían al degolladero de cualquier casa de familia para caer definitivamente en la olla del sancocho.

El Guayaquil de día era un espacio de extrema agitación, una Calcuta cercana, gente, mercado, movimiento desaforado de transeúntes, compradores, carretas, señoras emperifolladas con canastas de mimbre o fibras vegetales cuyo nombre no conozco , empleados-obreros-peones que cargaban bultos de fique en la espalda, los hombros o la cabeza; humanos pobres, mendigos que extendían la mano pidiendo una limosna o escarbaban en las basuras para extraer un mango, una guayaba, bananos, guanábanas, frutas que eran botadas porque empezaban su proceso de descomposición y eran el festín de las moscas de clima templado, las grandes, las obsesivas, las tercas y fastidiosas moscas negras. Algún caballo encadenado a sus carreta orinaba a plenitud sobre el olor de su urea de ayer, de antier, de todos los días y esperaba el primer fuetazo de su amo para recomenzar el trayecto con la pesada carga hasta Boston, Buenos Aires o Laureles.

Pero la descomposición que asustaba a la venerable y conservadora élite de la ciudad era la de la noche. Al caer la tarde sonaban los tangos. En Guayaquil el pulido castellano paisa cambiaba de tono,

se transmutaba en un vozarrón huérfano que buscaba desesperadamente el acompañamiento de un bandoneón, se abrían los telones de la noche y el espectáculo asumía el lenguaje de sus entrañas: el lunfardo. La muerte de Gardel dejó su voz como un fantasma errante por todos los rincones de Guayaquil. Las mujeres de la noche se instalaban en las esquinas y en las puertas de los hoteles, los varones en sus atuendos de combate nocturno buscaban los bares, el aroma a aguardiente perfumaba el reflejo de las lámparas del alumbrado público si es que lo había. Las moscas se acostaban al caer la tarde y en su ausencia salían a desfilar las ratas y las cucarachas. No seas tan exagerado. ¿Por qué dices eso?, diría mi madre, que en paz descanse. Seguramente no eran esas luces las que iluminaban a los señores camuflados entre obreros y malandrines, a los prófugos del cotidiano, a los escapados de la paz dulce e hipócrita de sus casas, a los que buscaban las putas, el placer que podía comprarse con solo sacar un billete arrugado del bolsillo. Guayaquil, espacio prohibido. El que los niños no podíamos frecuentar.

Hoy que estoy en Guayaquil, el verdadero, el original, el de Guayas, el del río y el malecón y los bancos y esa extraña presencia helénica en sus construcciones de principio de siglo, cómo no recordar a mi Guayaquil temido. El que ahora solo persiste con el nombre de El Hueco, el gran centro comercial del contrabando. El gran hueco, en el que encuentras cuanta herramienta informática requieras para tu negocio, o cuanta baratija, prenda de vestir, o mercancía porquería, fabricada por el milagro chino se te antoje con o sin razón. Guayaquil y su plaza de mercado desaparecieron. El arrume inmenso de víveres se convirtió en el Parque de la Luz, y la estación de tren en una pieza de museo que sirve de acceso a La Alpujarra, el conglomerado de edificios administrativos, gobernación, alcal-

día y hasta de estudio de televisión de Tele-Antioquia. La periferia occidental de la plaza, donde había el enorme letrero de la farmacia Pasteur, que parecía jugar un papel de desinfectante colectivo, fue devorado por la moderna biblioteca de Empresas Públicas de Medellín. Y en el oriente perduran, aseaditos, restaurados, como tratando de borrar la culpa de una ciudad que no quiso convivir con el pasado, unos edificios de ladrillo construidos por un arquitecto francés que entendía de oficios religiosos y necesidades gastronómicas humanas. Homenaje a Monsieur Carré, quien a finales del siglo XIX diseñó la plaza de Cisneros mientras levantaba en el corazón de la ciudad la catedral de ladrillo más grande del mundo, proporcional a la beatitud del pueblo que la costeaba. Adiós recuerdos vivos. El metro arrasó con el resto, un tajo enorme para que el gran viaducto con sus enormes columnas de cemento sostengan los rieles del tren de la modernidad. Los bares desaparecieron, esos bares acuarios, donde nadaban los deseos. Las decoraciones de sirenas y tiburones se fueron seguramente al Guayaquil de verdad, el que inspiró su nombre. Y las putas cambiaron de barrio. Optaron por instalarse en el que fue el centro decente, allá cerca del Parque de Bolívar, a un paso de la catedral.

El desmonte de la palabra se instala en mi cabeza. Vamos, actualízate, dale sentido a tu librería de vocablos. Que la realidad se imponga. Guayaquil es una ciudad en el sur, cerca del mar Pacífico, en el vecino Ecuador. Es una ciudad del comienzo. Una ciudad generadora. No una mención que adquirió otro significado. Aquí estoy, en Guayaquil, la real y palpable, y mi obligación, mi misión, hoy es hablar del cine documental de creación en el contexto de la Colombia actual delante de ustedes. Tengo que hacer un monólogo. Una clase magistral. Vaya adjetivo. Vaya susto. Eso de magistral suena terrible.

Soy paranoico, me asusto. Pido, solicito, les ruego, interrúmpanme, pregúntenme, conversemos, sí, mejor conversemos. Hagamos un pacto. Yo recuerdo y deliro, a lo mejor aseguro o propongo algo, y a medida que mi incoherencia, mis lagunas, mis desvaríos generen la duda, lancen sus frases, sus opiniones salvavidas, adjetivos, preguntas … y así hacemos más ameno este encuentro.

Guayaquil, Universidad de las Artes, enero 16 de 2020. Salón: El Rectángulo, Escuela de Cine.

Datos de los autores de los artículos

Pablo Boido es licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires, en 2019 le fue otorgada una beca doctoral por dicha universidad. Su proyecto de investigación se centra en el cine expandido contemporáneo. Es adscripto a la materia Historia del Cine Universal en la carrera de Artes (UBA) e integra el Instituto Artes del Espectáculo. Ha sido docente de diversas instituciones como FLACSO Argentina, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Facultad de Ciencias Sociales, entre otras instituciones.

Miguel Dávila es doctor en Historia (Universidad de Granada, 2017), desarrolla su labor investigadora a través de múltiples líneas, sobre todo en las relaciones entre Historia y Cine. Pertenece al grupo de investigación HUM-1026 "Imagen y memoria: miradas transversales entre la Historia y los Medios audiovisuales" (Universidad de Cádiz) y ha publicado en diversas obras colectivas y revistas especializadas a nivel internacional. Participante en numerosos congresos, simposios, cursos, ciclos de cine y festivales en diversos países.

Jezabel Gutiérrez es doctora en Estudios hispánicos, especializada en genética textual. Es profesora titular de español y directora del Departamento de Información y comunicación del Instituto Universitario de Tecnología de la Universidad de Borgoña (Francia). Miembro del grupo de Investigación HUM-1026 "Imagen y Memoria: miradas transversales entre la Historia y los Medios audiovisuales" (Universidad de Cádiz). Sus investigaciones se centran en el estudio de los manuscritos y obras de Miguel Delibes desde perspectivas que aúnan el lenguaje y la imagen.

Jordi Macarro es doctor en Historia y cine, especialista en industrias culturales indias y latinoamericanas. Es profesor asociado de enseñanza e investigación en el Departamento de Estudios romances, eslavos y orientales de la Universidad de Lille (Francia). Miembro del *Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères* y del grupo de Investigación HUM-1026 "Imagen y Memoria: miradas transversales entre la Historia y los Medios audiovisuales" (Universidad de Cádiz). Entre sus líneas de investigación destaca la recuperación de la Memoria histórica a través del cine chileno, venezolano y español.

Daniel Monje es realizador de cine y televisión, Universidad Nacional de Colombia (UNAL); magíster en Artes plásticas y visuales (UNAL) y doctor en Imagen, arte, cultura y sociedad, por la Universidad Autónoma del estado de Morelos. Actualmente es docente investigador en la Universidad Manuela Beltrán. Ha sido profesor universitario por 19 años en Colombia y México. Publicaciones destacadas: *Mitologías y modos de existencia de los fotógrafos viajeros*; *Conversaciones sobre cine*; *Los investigadores y el cine y Abdú Eljaiek*, *Estilo y verdad*.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, "el cine no es más que recuerdos".[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea,* 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster Jophn Knoxx Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]* (Quentin Tarantino, 1995)

(Footnotes)
1 Sigfried Kracauer, De Caligari a Hitler (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, De Caligari a Hitler (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo **revistadecine@uartes.edu.ec**. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.1 En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.2
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en enero de 2020.
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Arturo Serrano
Director

Artes EDICIONES