

ISSN 2477-9202

2
NÚMERO

SEPTIEMBRE 2016

VOLUMEN 1

FUE RAD E CAMPO

REVISTA DE CINE

Artes
EDICIONES

PUBLICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 2

Septiembre, 2016

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 2

Septiembre, 2016

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Consejera de Investigación y Relaciones Internacionales, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, Teresa Gutiérrez

Vicerrector de Relaciones Internacionales y con la Comunidad, Andrey Astaiza

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen I, Número 2. Septiembre, 2016

ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Samanta Yépez (Editora Asociada)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)

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 Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

Artes
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

INTRODUCCIÓN	13
ARTÍCULOS	
Cine chicano, un panorama de su representación Karla Ballesteros	14
La trayectoria de Luis Sandrini como actor transnacional en el cine latinoamericano Fabio Fianza	28
En defensa del <i>voice over</i>: Caso <i>La Jetée</i> (1962) de Chris Marker Maryoly Ibarra	50
Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández Galo Torres	64
Análisis del guion literario de <i>Pulp Fiction</i>: Un ejercicio de interpretación de lo interpretado Mauricio Velásquez	76
MISCELÁNEA	
Jorge Suárez Ramírez y su historia del cine Guayaquileño Marcelo Báez	97
De las cabezas calientes a los cuerpos sudorosos: el cine de Mauricio Walerstein en Venezuela Pablo Gamba	102
“Nunca soñé que podría trabajar haciendo cine”: <i>Entrevista a Lynzee Klingman</i> Rafael Plaza	111
Biografía de los autores	117
Llamado para artículos	118
Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	119
Instrucciones para los autores	120
Declaración de ética y mala praxis	121

Introducción

Fuera de Campo llega a su segundo número. Como de costumbre, se hizo una convocatoria abierta y hemos recibido 16 manuscritos de los cuales fueron aceptados los cinco artículos que se incluyen en este volumen. De estos, tres son sobre cine latinoamericano, uno sobre cine norteamericano y uno sobre cine francés.

Karla Ballesteros toca un tema fundamental: el de las representaciones sociales y culturales en el cine chicano. El artículo de Fabio Fidanza nos complace especialmente, pues toca un área poco tratada en los estudios de cine: la actuación. En este caso Fidanza se ocupa de la trayectoria de Luis Sandrini, actor argentino, quien rompió fronteras y lograría la fama continental. Maryoly Ibarra hace una defensa del voice over usando como caso la película francesa *La Jetée*, dirigida por Chris Marker en 1962. Galo Torres nos lleva al norte para ocuparse del director más importante de la época de oro del cine mexicano: Emilio (El Indio) Fernández. Omar Velásquez se adentra en los tortuosos caminos narrativos de Pulp Fiction para estudiar el paso de la palabra escrita (guion) a la imagen (película).

13

En la sección de Miscelánea tenemos una reseña escrita por Marcelo Báez del libro *Cine mudo, ciudad parlante. Historia del cine guayaquileño* cuyo autor es Jorge Suárez Ramírez y que fue editado por la Municipalidad de Guayaquil. Además Pablo Gamba, miembro de nuestro Consejo Editorial, hace un recuento de la obra del director mexicano-venezolano recientemente fallecido Mauricio Walerstein. Termina este número 2 con una entrevista a la editora norteamericana Lynzee Klingman.

Para finalizar quisiera mencionar el hecho de que tendremos nuestro primer dossier en el próximo número el cual tendrá como tema “Pensar el cine en América Latina”. Al final de este ejemplar podrá conseguir el llamado para artículos correspondiente a ese número.

Arturo Serrano
Director



Fotograma de la *Bamba* (Luis Valdés, 1987)

Cine chicano, un panorama de su representación

Karla Ballesteros

Universidad Iberoamericana de México

México, México

karlabago@gmail.com

15

Resumen

TÍTULO: Cine chicano, un panorama de su representación

En el presente artículo se busca dar una revisión panorámica a la representación del chicano en el cine a través del cine hollywoodense, el cine mexicano y el cine hecho por chicanos. Se analizan películas sobresalientes desde la aparición del cine hasta el año 2013.

Palabras clave: Cine chicano. Representación chicana. Cine mexicano y Hollywood.

Abstract

TITLE: Chicano Cinema, a General View of its Representations

This article seeks to give an overview of Chicano's representations in Hollywood cinema, Mexican cinema and films made by Chicanos. The films are analyzed since the beginning of the cinema until 2013.

Keywords: Chicano movies. Chicano representations. Mexican movies and Hollywood.

Introducción

El cine chicano es aquel producido, dirigido, actuado o intervenido en alguna o varias fases por chicanos. El objetivo de este cine consiste en representar parte de la realidad de esta comunidad, anteriormente mal abordada, tanto en el cine de Estados Unidos como en el de México. Este movimiento migratorio siempre ha provocado controversia en ambos países desde distintas esferas: culturales, políticas, sociales y económicas.¹

El término "chicano" se emplea para denominar a las personas de origen mexicano que residen permanentemente en Estados Unidos sin problemas en su estatus migratorio, es decir que están nacionalizadas por nacimiento. Este término se empezó a usar a fines del siglo XIX para solidarizarse con los migrantes mexicanos que vivían indocumentadamente; y, en la década de los sesenta del siglo XX, se popularizó gracias a los movimientos activistas que, a causa de la discriminación que el migrante sufría, surgieron en su defensa. Estos convivían con otros movimientos como el de los *Black Panthers* o el feminismo.

16

El presente texto busca ofrecer un panorama sobre la representación del chicano en el cine, y dar a conocer la búsqueda de este personaje de su reconocimiento social. Con este fin, primero se hará una contextualización histórica, luego una revisión de la representación del chicano en el cine hollywoodense, en el cine mexicano y el cine chicano producido por chicanos, y finalmente se emitirá comentarios a manera de conclusiones.

Contexto histórico

La historia de la comunidad de origen mexicano al norte del río Bravo es destacable porque hasta antes de 1850 el norte de México no estaba muy poblado y eran tierras con poco uso agrario. Hacia 1854 esta zona, habitada por mestizos, españoles e indios, fue saqueada por los estadounidenses. Ese año el presidente de México, Antonio López de Santa Ana, vendió la región conocida como La Mesilla, la cual comprendía una región de 76.845 km,

¹ David Maciel. *El bandolero, el pocho y la raza Imágenes cinematográficas del chicano* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2000), 45-60.

ahora parte del actual sur de Arizona y el suroeste de Nuevo México.²

La apropiación de las tierras ocasionó un cambio sociocultural considerable: los mexicanos nacidos en ese territorio pasaron al olvido en los actuales estados de Texas, Arizona, California, Nuevo México, Colorado, Nevada y Utah, además de ser perseguidos, despojados y criminalizados por los estadounidenses invasores. Lo anterior originó una serie de estereotipos esencialmente negativos hacia esta población.³

De igual forma, los chicanos han estado relacionados con la migración mexicana, que desde 1940 ha crecido hacia Estados Unidos. Esta tuvo sus inicios en el programa "bracero"⁴, que motivó la búsqueda de trabajo en los hombres mexicanos después de la Segunda Guerra Mundial, y ha puesto en jaque la artificialidad de las fronteras políticas, pues forman parte del sistema económico regulado por la internacionalización del Estado. Del lado mexicano tampoco el chicano ha gozado de aceptación, los mexicanos, haciendo referencia a la mezcla de idiomas y cultura, llamaban "pochos" a los migrantes, pues pensaban que estaban incompletos o no tenían un verdadero origen.

Los migrantes mexicanos y los chicanos completan la fuerza de trabajo en Estados Unidos y han sido el gran sustento de la mano de obra calificada y no calificada en ese país. Aunque no podemos tratar a la migración como una mera transacción económica entre dos Estados, pues esto implica reducir la configuración de nuevos espacios de disputa y de construcción cultural migratoria.⁵

Otro de los estereotipos nace en el marco ideológico del protestantismo que prevalece en los estadounidenses, por cuanto deslegitima a la cultura católica, a la que se la considera una religión basada en el conformismo y que no tiene interés por la abundancia material; esto llama la atención debido a que el catolicismo ha sido la religión predominante en México tras la conquista.⁶

2 David Maciel. *El México olvidado, la historia del pueblo chicano* (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996), 69-78.

3 Agustín Cué. "El despojo de las tierras". En *El México Olvidado I*. (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996), 89-101.

4 El programa bracero fue una política de EE.UU. con México para permitir el trabajo de mexicanos en fábricas y en el campo por un determinado tiempo. Esto se dio entre 1942 y 1964.

5 David Maciel y María Herrera-Sobek. *Cultura al otro lado de la frontera: inmigración mexicana y cultura popular*. (Ciudad de México: Siglo XXI, 1999), 97-134.

6 Maciel y Herrera-Sobek, *Cultura al otro lado de la frontera...*, 255-279.

Los conflictos y actos racistas entre los anglosajones y los mexicano-estadounidenses han sido áreas de controversia social. La imagen negativa del migrante mexicano y del chicano en Estados Unidos se ha alimentado de sus representaciones en el cine. Incluso el cine ha alumbrado la unidimensionalidad del migrante, estereotipándolo como el mexicano que pertenece a una clase muy baja, es tramposo y se muestra negativo frente a la cultura estadounidense.

La mayoría de las temáticas abordadas en el cine aluden a la desigualdad del chicano, a la construcción de su identidad y a su convivencia con la cultura estadounidense. Desde muy temprano en el cine de ese país comenzamos a ver las diferentes formas de representación del chicano, en *westerns* o encasillados en los personajes del *greaser*⁷, al que se le atribuyen características negativas: delincuente, vividor o estafador. Por otro lado, la representación del chicano en el cine mexicano tampoco ha sido favorecedora, ya que se lo representa como a alguien que abandona su patria y desdeña la cultura mexicana, casi como a un traidor de tiempos de la conquista.

Para conocer un poco sobre la representación del chicano en el cine, empezaremos por cine hollywoodense, pasaremos después al cine mexicano y, por último, abordaremos el cine hecho por ellos mismos. Tras lo cual incluiremos comentarios a modo de conclusión.

18

El *greaser* en el cine de Hollywood

Tuvo como precursores a los estudios de Essanay entre 1908 y 1915, en los cuales se realizaron *westerns* con un personaje principal: Broncho Bill. En títulos como *Broncho Bill's Mexican Wife* (1912), *Broncho Bill and the greaser* (1914), *Broncho Bill's Greaser's deputy* (1915), *Guns and the greaser* (1918)...., se los muestra como bandidos y gánsters. En *The greaser's revenge* (1914), Dolly y Fred son una pareja estadounidense dueña de un rancho. Contratan a José, un chicano que trata de enamorar a Dolly. Cuando esto se descubre, es despedido, por lo que roba un caballo y huye. En esta historia se refuerza la idea de la vida tranquila y exitosa de los estadounidenses, violentada por chicanos movidos por el sexo y la violencia. Los *greasers* eran principalmente traicioneros, vengativos y lujuriosos. Dada que su entrada en los filmes fue exitosa, se volvió muy repetitivo su uso en personajes antagónicos.

7 Término traducido literalmente como "grasoso". Se usa despectivamente en EE.UU para designar al mexicano-chicano con rasgos indígenas o mestizos.

También contaron con la representación de las mujeres chicanas, a quienes se personificaba como mujeres que, buscando a toda costa liberarse de su ascendencia mexicana, se casaban con un anglosajón; y para lograrlo se valían de una serie de artimañas de "baja moral"; aparecían siempre en papeles secundarios. En 1915 se produjo la película de *The greaser*, en la que don Miguel, el protagonista, es un chicano de buenos sentimientos que se enamora de Miriam, la hija del patrón estadounidense. Aunque se muestra al chicano de manera diferente, como una persona noble, se enfatizan las "diferencias sociales" que existen entre anglosajones y mexicanos.

Esta imagen se repitió hasta la década de los veinte, y en la de los treinta el cambio no fue sustancial. El chicano se volvió un hombre de guerra y un bandido, cuya imagen eventualmente guardaba relación con la del mexicano de la Revolución. Tal es el caso de los filmes *Bad Man* (1938), *Arizona Wooing* (1920) y *Along the border* (1935).

Para la década de los cuarenta sí hubo un cambio, aunque la imagen del estadounidense se mantuvo como la de alguien superior; sin embargo, ahora se diferenciaba al chicano de los bandidos mexicanos. Lo anterior lo podemos ver en filmes como *Border G-man* (1938), *Durango Valley Raiders* (1940), *South of the Border* (1940), entre otros. En *Bordertown* (1935), el personaje principal es Johny Ramírez, quien trabaja de día y estudia Leyes por la noche. Logra ser abogado, pero la violencia parece formar parte de su herencia mexicana y no le permite introducirse por completo a la cultura estadounidense. La historia trata de reflejar la búsqueda, por parte de los chicanos, de integrarse a la nación, a través de la escolarización y el progreso, y de superar las distancias sociales que los separan de los anglosajones.

Para finales de los cuarenta e inicio de los cincuenta el cambio fue radical, ya que por intereses económicos el gobierno estadounidense pactó la política del buen vecino. Esto, por ende, produjo que se intentara no dar una mala imagen del mexicano ni del chicano. Tenemos así las películas *Right Cross* (1950) y *The Ring* (1952). En esta última, un joven chicano boxeador busca ser campeón, pero la discriminación le dificulta el camino. Nunca logra ganar el campeonato y abandona su carrera. Esta historia pone en evidencia los problemas sociales que sufrían los chicanos, por cuanto los coloca en la indecisión de asimilarse o no dentro del mundo anglosajón "superior". En muchas cintas se comenzó a insertar un mensaje de adoctrinamiento para que los chicanos adoptaran por completo la vida del país vecino.

En los setenta el cambio de imagen del chicano resultó útil para la

tendencia de violencia y sexo que se llevó a las pantallas. Por ello, encontramos películas como *The Alamo* (1960), *Gold of the Seven Saints* (1961), *A Time of Killing* (1967), en las cuales los chicanos representaban el pandillerismo y la prostitución, mientras que los blancos eran quienes combatían ese mal y lo eliminaban. Así llegó un nuevo y fructífero género para la industria: el de las "pandillas". En este, los grupos de chicanos se asociaban a la venta de drogas, la prostitución y la trata de personas. En *The pawnbroker* (1965), *The Warriors* (1970), *The Boadwalk* (1979) y *Colors* (1982), estas temáticas se hicieron evidentes. Mención aparte merece *Boulevard Nights* (1979), en este filme los protagonistas son chicanos y miembros de una pandilla en Los Ángeles y se estereotipa la vida de los barrios chicanos como nidos del crimen.

En la década de los ochenta y los noventa hubo un cambio en la representación de la mujer: esta se vuelve protagonista de cintas románticas y aparece un anglosajón como el príncipe azul. Tal es el caso de *Fool Rush in* (1997), de Andy Tennant. En esta cinta se brinda un panorama de las profundas diferencias sociales que hay entre los chicanos y los anglosajones.

20

También se produjeron algunas películas con mensajes hacia los chicanos, con miras progresistas, que buscaban la entrega del chicano hacia su nación, entre ellas tenemos: *The fighting Seabees* (1944), *The Story of GI Joe* (1945) y *Medal for Benny* (1945). En los años sesenta y setenta la representación del chicano en las cintas cambió, y este se convirtió en un ser violento movido por el machismo. Sobresale una estética de hombres musculosos, tatuados, vestidos con pantalones de mezclilla amplios, camisetitas blancas, camisas a cuadros, *paliacate*⁸ en la cabeza y joyas excéntricas. Además, estereotiparon la idea de que la única organización posible era a través de pandillas, que estaban involucradas en crímenes como robo, narcotráfico, asesinato y tráfico de personas; esto lo podemos ver en *Boulevard Nights* (1979), *Walk Proud* (1979), *Bad Boys* (1983) *Licence to Kill* (1989), *Bound by Honor* (1992), entre otras. En la última destaca la participación en el guion del poeta chicano Jimmy Santiago Baca.

8 El paliacate es una prenda de uso popular en México, es un cuadro de tela comúnmente rojo, que utilizan los campesinos para cubrir el cuello, también para cubrir el rostro en algunas ocasiones dejando solo los ojos descubiertos. Ahora se utiliza de diferentes formas.

El chicano en el cine mexicano

En el cine mexicano, el chicano ha aparecido en escasos filmes, pero ha sido relevante su representación. Desde la Segunda Guerra Mundial se dio una baja producción hollywoodense debido a la importante intervención de Estados Unidos, lo cual hizo que la industria mexicana comenzara a ser prolífica, incluso hubo directores de Hollywood en México. Las temáticas del cine de oro mexicano se enfocaron en la vida rural, el cine indigenista y la vida citadina en los barrios que se formaban por la migración a las ciudades. En estos temas prevalecía la representación de las diferencias socioeconómicas y culturales de México de mitad de siglo XX.⁹

En 1922 tenemos *Hombre sin patria*, producida, dirigida y protagonizada por Miguel Contreras Torres. Es la historia un joven mexicano de clase alta que se escapa de su casa y huye a Estados Unidos. Tras acabársele el dinero comienza a trabajar y a vivir como los migrantes; después de tener un altercado con su capataz, regresa a México a reencontrarse con su familia y enamorarse. Cabe destacar que antes de que existiera un cine chicano ya había referencias en el cine sobre la migración mexicana hacia Estados Unidos. El tema principal era la vida en la frontera, como en el caso de *China Hilaria* (1938), realizada por Roberto Curwood, o *Adiós a mi Chaparrita* (1939), de René Cardona. En ambas se cuenta cómo una pareja se separa porque el hombre se va para Estados Unidos y promete regresar, pero tras un largo tiempo las cosas se complican. La vida de la frontera alude a la vida en la ranchería y la agricultura industrial creciente del vecino país.¹⁰

Otro filme de temas migratorios en México es *Pito Pérez se va de bra-cero* (1947), una comedia en la que el personaje principal se va a Estados Unidos como parte de una aventura, pero es una representación que deja mucho que desear, pues no se trata el tema con respeto y cae en muchos estereotipos. No es hasta el filme *Espaldas mojadas* (1953), de Alejandro Galindo, que se evidencia una representación seria de la relación México-Estados Unidos en temas migratorios. En esta historia vemos a Rafael, un migrante que se enfrenta a coyotes y contratistas entre Ciudad Juárez y

9 Emilio García Riera. *Breve Historia del Cine Mexicano*. (Ciudad de México: Conaculta, Imcine, Canal 22, Universidad de Guadalajara y Ediciones MAPA, 1999), 210-231.

10 Javier González Rubio y Hugo Lara Chávez. *Cine antropológico mexicano*. (Ciudad de México: INAH, 2009), 46-50.

El Paso, Texas. Estos actúan coludidos para explotar a migrantes mexicanos. Aquí encontramos la representación de la mujer chicana, Mary, quien se enamora de Rafael, pero se avergüenza de ser chicana o *pocha*, por eso viaja con Rafael a México. Aquí se marcan fuertemente los sentidos nacionalistas y la idea del terruño. Por otro lado, en la película *¡Cómo México no hay dos!*, de Carlos Orellana, realizada en 1944, se hace referencia a un personaje llamado Ramón, quien viste como *pachuco*¹¹ y habla en inglés con sus paisanos en Estados Unidos y los trata mal. Se trata quizá una de las primeras apariciones de la imagen del chicano en el cine mexicano en una tradicional historia de amor en la frontera.

Posteriormente tendremos la cinta *Primero soy mexicano*, de Gregorio Walerstein, de 1950. La historia retrata el cambio cultural de Rafael, quien va a estudiar medicina a Estados Unidos, y que a su regreso a la hacienda de su padre en México reniega de toda la cultura de su pueblo, pues para él representa un atraso ante la modernidad que le ofreció el vecino país. Después de seducir a Lupe, la ahijada de su padre, viaja para la capital y tiene una vida de excesos y deudas; regresa y se hace cargo del hijo que tuvo con Lupe, de modo que se reivindica como un "macho mexicano".

22

Otro filme que llama la atención es *Los desarraigados* (1960), del director Gilberto Gazcón. El padre de familia es un solitario y nostálgico migrante mexicano que trabaja en un hotel de Estados Unidos, pero los problemas de adaptación a una nueva cultura son múltiples. Uno de los hijos en la familia lucha contra el alcoholismo, el otro ha optado por el tráfico de drogas y la hija quiere casarse con un anglosajón para salir de sus problemas económicos. De esta forma se representa a los chicanos con una carga negativa de hombres de vicio y mujeres con abnegación.

Para la Época de oro del cine mexicano, el cómico Tintán encarnaba la imagen del *pocho*: hombre urbano, una especie de *flaneur-pocho* que hablaba inglés y español mezclado y cuya vestimenta era muy particular: pantalón bombacho, un saco muy grande, tirantes, sombrero con pluma, zapatos de dos colores y un reloj de cadena que sobresalía del pantalón. Las películas de Tintán fomentaron una imagen burlesca del "pachuco", en las que se lo mostraba como un hombre inestable y sin arraigo.

Posteriormente, tenemos la cinta *Acá las tortas* (1951), la cual cuenta la historia de una familia que envía a sus hijos a estudiar a Estados Unidos.

¹¹ La etimología de la palabra pachuco proviene del náhuatl *pachoaacan* 'lugar donde se gobierna', quizá se refiera a que el pachuco gobierna algo: un burdel, un casino, su barrio.

Cuando los hijos regresan, han adquirido la mala influencia de los anglosajones, pero deciden cambiar y ayudar en el negocio de tortas de sus padres. Se evidencia la preocupación de la familia mexicana por oponerse a la cultura estadounidense, que está alejada de las tradiciones, en una lucha contra el desarraigo familiar ante la "modernidad" del vecino país.

El mejoramiento de la imagen del chicano fue muy tardía, en la mayoría de las veces era visto como el traidor, explotador o enganchador de los mexicanos, que la pasaban mal en la búsqueda del sueño americano. La excepción se da con el filme *El bracero del año* (1963), en el cual el protagonista, Eulalio González, el Piporro, es ayudado por un chicano en una travesía por Estados Unidos. Contrariamente *El Pocho* (1970), otro filme del mismo actor, narra la vida de un huérfano que crece en El Paso y de joven tiene una novia anglosajona, pero el hermano de ella no lo acepta y un día lo golpea, después de esto cruza al lado mexicano y conoce a una mexicana con quien tampoco puede tener una relación, porque no es un "mexicano auténtico". Podemos entender en esta representación la visión de ambos lados del chicano, como un "no integrado" en ninguna de las dos culturas. Asociaciones chicanas no permitieron su proyección. Las asociaciones chicanas no permitieron la proyección este filme por tener exceso de estereotipos y ser una apología de la discriminación racial. En *El chicano* (1975), de Jaime Casillas, el personaje principal está basado en la vida del activista Reies López Tijerina. La película cuenta de manera la historia de un movimiento chicano, liderado por Reies, que lucha por la recuperación de sus tierras. Este cae en prisión, es acosado por autoridades estadounidenses y finalmente puesto en libertad.

A México también fue útil la estigmatización de los chicanos como delincuentes y como mafiosos, tal es el caso de los filmes: *Jonhy chicano* (1980), *Contrabando humano* (1981), *Contacto chicano* (1981). Una trama diferente es *La jaula de oro* (1987), en la que dos hermanos migrantes y sus familias tienen ya años establecidos en Estados Unidos; uno de ellos busca legalizarse y el otro decide regresarse al anhelado México. Lo interesante de este filme es que deja ver los choques culturales y la forma en que las familias van incorporándose al "sueño americano".

Aunque en los noventa la temática chicana se abandonó, tenemos la película *Jardín del Edén* (1994), en la que una mujer chicana busca educar a su hija en una herencia cultural mexicana a partir de una vida binacional. Recientemente encontramos algunos tratamientos del tema chicano en

el cine mexicano. La cinta biográfica *César Chávez* (2013), de Diego Luna, es una referencia actual basada en la vida del líder chicano, que con manifestaciones pacíficas buscó validar constitucionalmente los derechos humanos básicos de los trabajadores agrícolas en California.

El cine chicano

Este cine tuvo su origen principalmente en los movimientos chicanos de la década de los sesenta en diferentes ciudades de Estados Unidos. Se buscaba una representación más apegada a la realidad de esta comunidad y la realizaron ellos mismos; los temas no corresponden a los intereses comerciales, pero son de importancia para la difusión de movimientos sociales.

Para entrar en el tema del cine chicano es importante destacar que esta cultura ha tenido un florecimiento muy importante en las artes como la literatura, la pintura y la música, de modo que ha logrado insertarse en los circuitos de Estados Unidos y hacia afuera.

La primera película realizada por chicanos se tituló *Salt of the Earth* (1954), en la que Michael Wilson fue el escritor; Herbert J. Biberman, el director; Paul Jarrico, el productor. En esta cinta podemos encontrar las primeras representaciones de los movimientos sociales obreros y feministas de los chicanos. El filme se centra en una larga huelga contra el Imperio Zinc Company en el condado de Grant, Nuevo México. La empresa se identifica como Delaware Zinc, y el entorno es Zinc Town, Nuevo México. Durante la producción de la película, el gobierno de Estados Unidos acosó a una de las protagonistas, y se dijo que el filme tenía contenido de propaganda comunista. Esta fue la primera cinta que buscó representar la realidad social y económica de los chicanos, ligada a las luchas y activismo en favor de los derechos civiles de la época.

El cine fue una de las herramientas principales de lucha para los chicanos; específicamente el documental ha tenido mayor auge desde los sesenta hasta nuestros días. Este se ha insertado en canales de televisión pública, sobre todo a partir de cortometrajes. Como ejemplos podemos citar: *Yo soy Joaquín* (1967), *Decision at Delano* (1967), *Chicano Moratorium* (1971), *Mexican Americans: Heritage and Destiny* (1971), *A la brava: Prison and beyond* (1973), *La onda chicana* (1981), *Los mineros* (1990), *My filmmaking, my life* (1990), *Perdidos* (1990), solo por mencionar algunos. Entre las temáticas principales encontramos la representación de la situación social

de los chicanos en Estados Unidos y la búsqueda de legitimación, a través de un movimiento social que tiene serios problemas internos. El documental ha formado parte de una autocrítica al machismo y a la discriminación que se da entre ellos mismos, y que se ha intentado erradicar.

La comunidad chicana ha sido consiente de la importancia que tiene su representación en los medios; por ello, uno de sus objetivos principales ha sido dignificarla e integrarse en los canales de televisión. Así han logrado tener un espacio importante con programas como: *Acción chicana* en 1972, *Impacto* y *Terminó la Siesta* en el mismo año, también *Realidades* y *Bienvenidos* en 1973.

Por el lado de largometrajes de ficción tenemos importantes filmes como *Don't bury me alive* (1976), de Efraín Gutiérrez, donde se narra la historia de un soldado chicano que regresa de la guerra de Vietnam; por otro lado tenemos *Once in a life time* (1977), *Raíces de sangre* (1976) y *Alambrista* (1979), con temas de gran profundidad e interés para la comunidad chicana, además con una calidad artística destacable.

Zoot Suite (1981) merece mención aparte por ser la primera película chicana hecha en Hollywood, con el guion y la producción de Luis Valdez. También fue una historia que tuvo una representación previa en teatro. Esta cinta es parte de un drama de la vida real ante una situación de desigualdad legal por parte de la justicia estadounidense hacia los chicanos.

También encontramos filmes de no menor importancia como *El Norte* (1983), que fue premiada en Montreal en 1984; *Born in East L.A.* (1985) y *La Bamba* (1987). Esta última fue muy taquillera en sus tiempos. El principal eje narrativo de la mayoría de los filmes chicanos es la reivindicación del chicano. Se destaca su importancia dentro de la cultura estadounidense, su contribución socioeconómica y su diferencia con la migración mexicana.

A manera de conclusión

La representación de la comunidad chicana tuvo una tardía dignificación, ya que el cine hollywoodense y el mexicano cayeron en estereotipos negativos. Además, ambas industrias muestran un alejamiento de las sociedades mexicanas y las anglosajonas con respecto a las chicanas, como si entre ellas no existiera una relación. El estereotipo de los chicanos ha sido desde las industrias cinematográficas una estrategia de venta, y denota el uso de personajes unidimensionales "sin criterio" para desarrollar historias. Esto pone

en evidencia la necesidad de medios alternativos e independientes para no caer en el "esencialismo", que las industrias han manejado a su beneficio.

No fue hasta que la comunidad chicana se hizo cargo de su representación que se renovó la mirada hacia ellos. Es interesante que el cine chicano también sea una herramienta de autocrítica y de posicionamiento político, esto es resultado de su contexto social y económico. Asimismo, el cine es una de las formas de difundir la cultura chicana y su importancia en Estados Unidos y en México, por tratarse de una cultura que forma parte de las relaciones entre ambos países, en la que existe aún una brecha socioeconómica.

El futuro del cine chicano se vislumbra positivo, ya que miembros de esta comunidad se han colocado en escuelas de cine desde hace muchas décadas atrás; a través del documental y la ficción utilizan el cine como un medio de visibilización y de reflexión, además de ser un referente de la realidad social de los chicanos.

Referencias Bibliográficas

- Cué, Agustín. (1996). "El despojo de las tierras". En *El México Olvidado I*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- García, Emilio Riera. *Breve Historia del Cine Mexicano*. Ciudad de México: Conaculta, Imcine, Canal 22, Universidad de Guadalajara y Ediciones MAPA, 1999.
- González Rubio, Javier y Lara Chávez, Hugo. *Cine antropológico mexicano*. Ciudad de México: INAH. 2009.
- Maciel, David. *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. Ciudad de México: Siglo XXI. 2000.
- El México olvidado, la historia del pueblo chicano*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 1996.
- Maciel, David y Herrera-Sobek, María. *Cultura al otro lado de la frontera: inmigración mexicana y cultura popular*. Ciudad de México: Siglo XXI. 1999.



Fotografía promocional de Luis Sandrini

La trayectoria de Luis Sandrini como actor transnacional en el cine latinoamericano. Su recorrido por las cinematografías chilena y mexicana

Fabio Fidanza

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

fabiofidanza@hotmail.com

29

Resumen

TÍTULO: La trayectoria de Luis Sandrini como actor transnacional en el cine latinoamericano. Su recorrido por las cinematografías chilena y mexicana

Desde los comienzos del sonoro, las industrias mexicana y argentina, lucharon por dominar el mercado cinematográfico de habla hispana. Al mismo tiempo que estas naciones se disputaban la plaza latinoamericana, otros países de la región, como Chile, se disponían a consolidar sus proyectos cinematográficos. Ambas industrias encontraron en, la Argentina, una cantera de talentos que fueron tentados con suculentos contratos. Entre quienes partieron al extranjero se encuentra Luis Sandrini. En este trabajo nos proponemos analizar los films protagonizados por Sandrini, para dar cuenta de cómo las diferentes industrias hispanoamericanas mencionadas desarrollaron una serie de films con un transnacionalismo marcado (Hjort, 2009), es decir, films en donde los elementos transnacionales están fuertemente destacados, con la intención de convocar al público más diverso posible de la región.

Palabras clave: Transnacionalismo. Luis Sandrini. Cine mexicano. Cine chileno.

Abstract

TITLE: Luis Sandrini's career as a transnational actor in Latin-American cinema. His work in Chilean and Mexican film industries. Since the beginning of the sound era, Mexican and Argentinian industries fought to conquer the Hispanic film market. In the forties the Mexican cinema achieved to win the market in the region, through the exploitation of new genres and through the appearance of new stars. While these two industries fought to impose themselves, other countries in the region such as Chile, intended to consolidate their film projects. Both the Mexican and Chilean industries found, in Argentina, a quarry of talents who were tempted with lucrative roles. Actor Luis Sandrini was among those who went abroad to work in Mexican and Chilean film business. The goal of this paper is to analyze the films featuring Sandrini to account how the mentioned Latin American industries developed a series of strongly transnational films (Hjort, 2009), films where transnational elements are strongly featured with the intention to reach the most diverse possible audience in the region.

Keywords: Transnacionalism. Luis Sandrini. Mexican cinema. Chilean cinema.

Introducción

30

A comienzos del sonoro, las nacientes industrias cinematográficas de América Latina necesitaron, para poder constituirse, de un capital con el que no contaban. Este capital humano, conformado por profesionales con experiencia en distintos rubros del quehacer cinematográfico, fue importado desde otros países en donde el cine ya se encontraba profesionalizado. Estos técnicos extranjeros, cuya *expertise* era requerida por los inversionistas locales, fueron los primeros en establecer rutas de contacto de una punta a la otra de América Latina, creando de esta manera un flujo de intercambios dentro del campo cinematográfico entre los distintos países de la región. La participación de estos profesionales fue fundamental para forjar las industrias latinoamericanas que, tomando como modelo a la de los países centrales, la adaptaron a sus necesidades nacionalizándolas.¹

Con el paso de los años, los dos países que lograron constituir una industria medianamente sólida, México y Argentina, comenzaron a competir por el mercado latinoamericano de habla hispana. Durante los años treinta, la penetración que había logrado el cine argentino en los mercados latinoamericanos era mayor que la producida por el cine mexicano, que hacia fines de

¹ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 20.

la década parecía entrar en un franco declive.² Sin embargo, para la década siguiente la situación se revierte y la producción mexicana logra renovarse por medio de la explotación de nuevos géneros y el lanzamiento de nuevas estrellas al mercado. El cine mexicano buscaba imponerse en el continente por medio de la internacionalización de los contenidos de sus films y por medio del uso de sus vinculaciones políticas y económicas con los Estados Unidos, país que los proveía de material virgen y los ayudaba en la distribución de las películas.³

Al mismo tiempo que estas dos industrias peleaban por imponerse en el mercado latinoamericano, otros países de la región, cuyos cines no se encontraban igual de desarrollados, se disponían a consolidar sus proyectos cinematográficos. Entre las naciones que se hallaban en dicho proceso, estaba Chile, que a mediados de la década del cuarenta, en coincidencia con las políticas que el Estado se encontraba llevando a cabo para desarrollar una industria nacional sólida, se propuso, teniendo como modelo a Hollywood, instalar sus propios estudios. Al igual que en el caso mexicano, los productores chilenos se dispusieron a contratar personal extranjero para poder dar forma a su proyecto. De esta manera es que ambas industrias encontraron, en la Argentina, una cantera de talentos que fueron tentados con suculentos contratos.

La búsqueda de nuevos rostros para la pantalla llevó a que la industria mexicana intentara cooptar a varias estrellas que ya habían triunfado en el continente. Entre quienes partieron a México se encontraba Luis Sandrini, quien filmó en dicho país cinco películas.⁴ Sin embargo, el cómico argentino, antes de partir a México, hizo pie en Chile en donde filmó una película para los recientemente creados estudios Chilefilms.⁵

Ana López señala que el estatuto de estrella cinematográfica no está necesariamente ligado a lo nacional sino que, por el contrario, en muchos casos, una serie de estrellas con una destacada carrera en la industria de su país logran igualmente triunfar en la cinematografía de otros países, desarrollando

2 Castro Ricalde y McKee Irwin. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 37.

3 Castro Ricalde y McKee Irwin. *El cine mexicano "se impone"*, 71.

4 *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (Roberto Gavaldón, 1947), *El ladrón* (Julio Bracho, 1948), *Yo soy tu padre* (Emilio Gómez Muñiz, 1948), *El embajador* (Tito Davison, 1949) y *El baño de Afradita* (Tito Davison, 1949)

5 *El diamante del Maharajá* (Roberto de Ribón, 1946)

una carrera de tipo transnacional.⁶ En este trabajo nos proponemos analizar los films protagonizados por Sandrini fuera de la Argentina para dar cuenta de cómo las diferentes industrias hispanoamericanas mencionadas desarrollaron una serie de films con un transnacionalismo marcado, es decir, films en donde los elementos transnacionales están fuertemente destacados, con la intención de convocar al público más diverso posible de la región.⁷ Para llevar a cabo esta tarea, nos concentraremos en las transformaciones realizadas al texto estrella de Luis Sandrini, en la construcción de la nacionalidad de los personajes y en el uso de la música como elemento aglutinador de nacionalidades.

La industria en Chile y México

Para mediados de los cuarenta, la industria mexicana y la chilena se encontraban en grados de desarrollo completamente disímiles. Mientras que México había logrado afianzar su cinematografía, Chile todavía no había podido establecer bases sólidas para su cine. Los films mexicanos, fruto de la política expansionista de su industria, eran vistos en toda América Latina e incluso en varios países, con escasa producción local, y habían logrado opacar a la producción nacional.⁸ Chile, en cambio, intentaba, por medio de las políticas modernizadoras del gobierno de la coalición del Frente Popular, construir las bases de una industria con los ojos puestos en Hollywood. Para ello se fundó en el año 1942, la productora Chilefilms, la cual fue creada con capitales del Estado chileno,⁹ con la intención no solo de consolidar una industria nacional sino también de modernizarla. Con dichos fondos se construyeron grandes estudios y se fomentó la formación de técnicos. A su vez, se llevaron a cabo una serie de contrataciones de técnicos y artistas pertenecientes a países latinoamericanos con una industria consolidada. De esta manera fue que una gran cantidad de directores, técnicos y estrellas argentinos viajaron a Chile

32

6 Ana López. "Hollywood-México: Dolores Del Río, una estrella transnacional" en *Archivos de la Filmoteca* N°30 (1998), 14-15.

7 Mette Hjort. "On the plurality of cinematic transnationalism". En *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Edición de Kathleen Newman y Natasa Durovicova (Londres: Routledge/American Film Institute Reader, 2009), 13.

8 Castro Ricalde y McKee Irwin. *El cine mexicano "se impone"*, 47.

9 El gobierno chileno creó en 1939 la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), un organismo estatal cuya función era apoyar financieramente la concreción de proyectos que estuvieran relacionados con la modernización y el desarrollo de la industria nacional. La CORFO fue la encargada de financiar la creación en 1942 de Chilefilms

para trabajar en la mencionada productora.¹⁰ La intención de la misma, según Peter Schumann, era usar talento extranjero para crear un cine cosmopolita con un toque internacional que les permitiera llegar a la audiencia de distintos países de habla hispana.¹¹ Sin embargo, el proyecto fracasó ya que las grandes inversiones realizadas no pudieron ser recuperadas debido a la falta de público, lo que provocó que a los pocos años de creada Chilefilms dejara de estar en funciones.¹²

Sandrini realizó para esta productora una sola película, *El diamante del Maharajá*,¹³ la cual no fue bien recibida por el público chileno. La presencia del cómico, que de acuerdo a las expectativas de la productora debía asegurar un éxito en la taquilla, no logró cumplir con los objetivos que los productores se habían impuesto. Este no fue el único argentino en participar de esta producción. Fue acompañado por el actor Guillermo Battaglia, que se puso en la piel de uno de los villanos, por los guionistas Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari¹⁴ y por varios técnicos, tanto argentinos como de otras nacionalidades, pero que venían de trabajar en dicho país.¹⁵

Para Shaw y De la Garza lo transnacional no se hace presente en los films solo en lo concerniente a lo temático y lo textual sino también desde el plano industrial.¹⁶ En esta película podemos ver como lo transnacional aflora a partir de la colaboración de personal extranjero en la construcción del film lo cual da a la obra, en consonancia con las intenciones de la productora, un aire cosmopolita y de universalidad pero sin un anclaje nacional preciso.

10 Entre los actores que partieron a trabajar a Chile podemos mencionar a Carlos Cores y Armando Bó. Entre los directores podemos mencionar a Luis Moglia Barth, Carlos Hugo Christensen y Carlos Schlieper. También trabajaron para Chilefilms varios directores de origen chileno que habían desarrollado una carrera en Argentina y otros países antes de insertarse en la industria de su país. Nos referimos a Adelqui Millar, José Bohr y Carlos Borcosque.

11 Peter Schumann. *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires: Legasa, 1987), 188.

12 Luego del fracaso comercial de Esperanza (Eduardo Boneo y Francisco Mugica, 1949) la empresa no pudo recuperarse financieramente, aun habiendo producido posteriormente dos films con buenos resultados, y se vio imposibilitada para seguir produciendo películas, por lo que decidió dedicarse a arrendar sus estudios. (Peirano y Gobantes 2014)

13 El film fue estrenado el 17 de Septiembre de 1946 en el Teatro Santa Lucía y en la sala Continental.

14 Ambos guionistas escribieron también otros films protagonizados por Sandrini tanto en Argentina como en México.

15 Podemos mencionar entre los primeros a Fulvio Testi a cargo de la fotografía, Eduardo Andersen a cargo del vestuario y Cesar Combi a cargo del maquillaje. Entre los segundos podemos mencionar a Roberto de Ribón y Jean de Bravura.

16 Deborah Shaw y Arminde De la Garza. "Introducing transnational cinemas" en *Transnational cinemas*, Volume 1, N° 1 (2010), 4.

El trabajo de técnicos extranjeros fue visto por parte de la crítica del momento como un logro de la industria en vistas a concretar un cine profesional y técnicamente desarrollado. Sin embargo, estas intenciones universalistas fueron también duramente criticadas.

El 5 de mayo de 1945, en su número 357, la revista mexicana *Cinema Reporter* anunciaba que Luis Sandrini, "el ídolo del continente", había sido contratado para filmar en México. En el anuncio hay una foto del cómico vestido con un traje de gala apoyado sobre un palo llevando en una mano un bastón y en la otra una botella de champagne mientras que de la boca le cuelga un cigarrillo. Parece perdido, con los ojos saltones bien abiertos, como borracho. La comicidad característica de Sandrini se hace presente en el anuncio. La publicidad, que ocupa una página completa, buscaba imponer al actor como un cómico importante que llegaba a filmar al país. Para Filmex, la productora que lo había contratado, era una estrella. Un éxito asegurado.

Cuando Sandrini arribó¹⁷ a México para filmar, *La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra* (Roberto Gavaldón, 1946), la primera de sus cinco películas mexicanas, este ya era una figura conocida en el país y en América Latina, por un lado gracias a las giras teatrales¹⁸ que había realizado por el continente y por el otro debido a los estrenos de sus películas, que fueron verdaderos acontecimientos de público.¹⁹ Entre 1937, año en que se estrenó por primera vez una película con Sandrini en el país y 1945, año en que se anuncia la contratación, fueron estrenadas diez de sus films con buena recepción de parte de la crítica y de los espectadores, a las que sumaron otras ocho antes del estreno de su primer film mexicano. Llegaba a un país en donde sus comedias habían sido bien recibidas a pesar del desfase con

34

17 Edmundo Baez. "Llegó a México Luis Sandrini" en *Cinema Reporter* n°401 (23 de marzo de 1946: 24-25)

18 La revista *Cinema Reporter* menciona una gira de la compañía de Sandrini gira por el pacífico. Para 1946 ponía en escena la obra de Orlando Aldana, *El diablo andaba en los choclos*, cuya puesta coincidía con el estreno del film homónimo. Luego realizó una corta temporada teatral como actor, en la pieza *La petición de mano*, y como director, al frente de *La señora Ana luce sus medallas*. Ya instalado en México Sandrini protagoniza una revista musical de nombre *Yo no soy marinero* mismo nombre con el que se estrenó su film *La muchachada de a bordo*.

19 s/n. "Sandrini prepara su temporada teatral" en *Cinema Reporter* n°410 (25 de mayo de 1946) y s/n. "Exteriores de *Mientras el cuerpo aguante*" en *Cinema Reporter* n°441 (28 de diciembre de 1946)

el que habían sido difundidas.²⁰ Había logrado hacerse un lugar en una pantalla en donde varios cómicos locales eran una fuerte competencia.

Sin embargo, el medio mexicano, no eran tan disímil del argentino. La comedia era un género muy popular en México. Para 1945, el 34% de los films que producía la industria mexicana eran comedias²¹, lo cual demuestra su popularidad para el momento en que nuestro intérprete firmaba contrato con Filmex. A su vez, la comicidad de Sandrini, a pesar de sus particularidades, no era ajena a los mexicanos. Los cómicos más famosos del momento, cada uno con su estilo propio, trabajaban con elementos similares a los de nuestra estrella dado que tanto los unos como los otros tenían un origen en común, el circo y el teatro popular. La gestualidad exacerbada, los juegos verbales, la comedia física, el uso de latiguillos eran recursos que los hermanaban y que el público mexicano estaba acostumbrado a ver en la pantalla. Por otro lado, varias de las estrellas de la comedia mexicana de la época también habían construido un tipo particular, un personaje con el que el público se sentía identificado. Cantinflas, por ejemplo, construyó el suyo a partir de una serie de procedimientos propios del actor popular, entre ellos el "carmelo" o "sanata" y el retruécano, los cuales compartía con Sandrini. Este "sanateo" que terminó siendo llamado "Cantinflada" tenía un potencial desafiante.²² En este mismo sentido, podemos decir que uno de los atractivos que tenía el personaje de Sandrini para el público argentino radicaba en su antiletismo, en las transgresiones que este realizaba de las buenas costumbres y de la etiqueta de la clase alta y en la superioridad moral que el héroe cómico tenía por sobre el villano adinerado.²³

Dicho esto, podemos considerar que la industria mexicana buscaba

20 Los films protagonizadas por Sandrini fueron estrenados con varios años de demora. El primero en estrenarse, *La muchachada de abordo* (Manuel Romero, 1937), que fue estrenada en el cine Balmori el 11 de diciembre de 1937. El público mexicano tuvo que esperar tres años para que se estrenara otro film con el cómico, *La casa de Quirós* (Luis José Moglia Barth), que ya tenía para ese entonces tres años de antigüedad. Hubo otro impasse de cuatro años entre esto y el siguiente estreno. A partir de 1944 se empezaron a estrenar regularmente obras con Sandrini. Los estrenos iban desde los films más recientes de la estrella hasta películas que tenían entre uno y tres años de antigüedad.

21 Antonio García Riera. *Historia del cine mexicano* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1986), 128.

22 Para Martín Rodríguez (2013, 219) la cantinflada "consiste en una forma de hablar ininteligible o poco clara basada en la dislocación de la sintaxis, el empleo de neologismos o prefijos inadecuados y los errores de pronunciación o fucios, entre otros recursos."

23 Mathew Karush. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida* (1920-1946). (Buenos Aires: Ariel, 2013), 161.

un cómico afín a los gustos de su público. Una estrella que fuera capaz de hablarle a los espectadores de habla hispana en toda la región. Las películas de Sandrini fueron construidas pensando en el público, no solo del país, sino también en una posible audiencia cubana, colombiana o venezolana, países en los cuales el cine mexicano había logrado imponer sus producciones fuertemente y en donde cómicos como Cantinflas habían triunfado.²⁴ Se buscaba repetir los éxitos logrados pero con nuevos rostros. Podemos entonces pensar estas estrategias de los productores mexicanos a partir de lo que Mette Hjort denomina transnacionalismo afinativo, que puede definirse como un intento de comunicarse con aquellos que comparten costumbres o ideas. Como un intento de comunicar a países que compartían, a partir del consumo de una expresión popular, una cultura en común.²⁵

El texto-estrella de Luis Sandrini en Argentina y sus posteriores modificaciones

36

De acuerdo con el análisis de Osvaldo Pellettieri, la carrera actoral de Sandrini puede dividirse en tres etapas, siendo de interés para nuestro análisis, la primera y la segunda. Para el mencionado investigador, Sandrini tuvo la capacidad de apropiarse de recursos desarrollados por varias figuras destacadas del teatro popular y crear, a partir de la estilización de algunos de ellos y de la exacerbación de otros, un nuevo tipo de personaje. En este primer momento, es caracterizado como un actor "(...) eléctrico, dinámico, fluido, explosivamente cómico".²⁶ Estas características pueden ser apreciadas en sus primeras actuaciones en el cine en donde sus personajes, al enfrentarse a situaciones inesperadas, generaban una respuesta alocada que provocaba la risa del público.

Sandrini debutó en la pantalla argentina en el año 1933 protagonizando los dos films que dieron inicio a la cinematografía argentina, *Tango!* (Luis José Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton). En ambos films comenzó a construir, a partir del personaje elaborado para sus representaciones teatrales, el estereotipo actoral que lo hizo famoso y que man-

24 Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin. *El cine mexicano "se impone"*, 48.

25 Mette Hjort. "On the plurality of cinematic transnationalism", 17

26 Osvaldo Pellettieri. "Sandrini o la fusión de la risa y el llanto". En *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Edición de Osvaldo Pellettieri. (Buenos Aires: Galerna/Instituto italiano de cultura de Buenos Aires, 2001), 181.

tuvo a la largo de su carrera. Como señala Domingo Di Núbila, una de las principales razones por las cuales el film de Lumitón se convirtió en un éxito fue la participación de Sandrini, quien ya había interpretado el mismo papel en la puesta teatral. El éxito de esa interpretación fue tal que los productores no solo decidieron convocarlo para el film sino que además extendieron la participación del personaje en el metraje del film.²⁷

A partir de ese momento, Sandrini comenzó a representar versiones similares de este personaje en un gran número de películas. El espectador argentino se acostumbró así a ver en pantalla a este joven de clase baja vestido siempre con la misma ropa, un poco atolondrado en el hablar y el caminar, enamorado, siempre dispuesto a hacer el bien y con un sentido de la justicia del lado de los pobres. Estos films lograron despertar una fuerte empatía en el público de la época, que veía reflejadas en la pantalla situaciones de su vida cotidiana, al mismo tiempo que disfrutaba por unas horas del triunfo de los pobres sobre los ricos. Al igual que Chaplin en los Estados Unidos o Cantinflas en México, Sandrini fue el primer actor argentino que logró crear un personaje con el que las masas urbanas lograron identificarse. Tomando elementos del hombre común, del trabajador urbano y, sin caer en la parodia agresiva o en la burla, este intérprete logró entrar en el corazón de sus espectadores. Sus caracterizaciones de personajes humildes convirtieron a Sandrini en una de las primeras estrellas del cine local.²⁸

En la segunda etapa, el actor, logró ampliar su audiencia hacia los sectores de clase media. Su personaje ya no era un pobretón anárquico sino un trabajador asalariado y honesto, pendiente del bienestar de su familia, de las necesidades de sus hermanos o de la salud de su madre. Se transformó en un enamorado, que perdía la cabeza por jóvenes de clase alta, quienes al principio parecían inalcanzables, pero que finalmente caían rendidas ante la honradez y buen corazón de este muchacho de barrio. Estas historias de amor lo convirtieron en una estrella policlasista que se diferenciaba de ese

27 Domingo Di Núbila. *La Época de Oro: Historia del cine argentino Tomo I*. (Buenos Aires: Ediciones Cruz de Malta, 1959), 78.

28 Edgard Morin (1964) señala que es de la unión entre actor y personaje, de la simbiosis entre uno y otro, que se conforma la estrella. Las estrellas generan que los personajes que interpretan en los films se vean contaminados por su personalidad al mismo que los personajes contaminan a la estrella, las cualidades de los personajes se ven reflejadas en esta. De esta manera es que el público veía en Sandrini, personaje y figura pública, a la misma persona lo cual generaba una identificación entre el público y la estrella, para quienes ese hombre de caminar torpe, vestido con ropa vieja y de buen corazón, era uno más de ellos

antiguo personaje que de forma brabucona se peleaba con los 'pitucos' que querían engañarlo.²⁹ El final de *Los duendes cazan perdices* (Luis Sandrini, 1955) es una exponente de esta nueva etapa. Allí, Blanca Luz (Malvina Pastorino), la mujer de clase alta enamorada de Eulogio (Luis Sandrini), lograba reunirlo con su hermano millonario (Eduardo Sandrini) y su madre enferma (María Esther Buschiazzo), al mismo tiempo que ganaba su amor. Con este cambio en el estatus social del personaje, también se vio modificado su vestir, que, dejó de lado las ropas andrajosas y adoptó la vestimenta de fajina y los trajes de fin de semana. También se produjo una estilización en el código gestual exagerado de sus primeras incursiones en el cine, lo que permitió que el nuevo público se sintiera identificado.

Para poder llevar adelante sus objetivos, ambas industrias se vieron necesitadas de introducir una serie de modificaciones en el personaje sandrinesco. En el caso mexicano, se dejaron de lado los localismos más fuertes de esta creación, es decir, el uso recurrente del lunfardo o de juegos de palabras muy ligadas a la cultura argentina, al mismo tiempo que se morigeró el balbuceo característico del cómico. Por otro lado, se enfatizaron aspectos relacionados con la habilidad del intérprete para la comedia física como la torpeza, las gesticulaciones o el uso expresivo de sus ojos, a la vez que se crearon papeles acorde a la empatía que generaba con las masas, es decir, héroes que desafiaban la autoridad y la mezquindad de los ricos o los corruptos, y se enamoraban de una chica con buen corazón. También se llevaron a cabo modificaciones en el estatus social con el fin de cumplir con las expectativas de ambas audiencias. Fue necesario, por un lado, que se mantuvieran las características que el personaje había adquirido hacia mediados de los cuarenta, en donde había ampliado su público a la clase media y, por otro, lado era necesario que también se mantuvieran algunos elementos del comienzo, dado que los espectadores mexicanos también recibían con gusto los viejos films de Sandrini.

El cambio en el status social lo podemos apreciar, por ejemplo, en *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, en donde interpreta a Marco Antonio, un hombre de clase media, con un empleo de dudosa reputación y que vive en un departamento finamente amueblado. En *El Ladrón* (Julio Bracho, 1947) y en *El embajador* (Tito Davison, 1949) interpreta empleados al servicio de hombres de negocios que, al verse envueltos en una trama de

29 Abel Posadas et al. *Cine Sonoro Argentino 1933-1943 Tomo II* (Buenos Aires: El Calafate, 2006), 90.

enredos, prueban por unos días el estilo de vida de los ricos.

Dos casos singulares resultan los de *El baño de Afrodita* (Tito Davison, 1949) y *Yo soy tu padre* (Emilio Gómez Muriel, 194) en donde interpreta héroes radicalmente opuestos. En el primero se pone en la piel de un personaje inédito hasta el momento en su carrera, un reconocido profesor de literatura. En el segundo, encarna a un pobre extranjero que vive al día en base a changas que le ofrecen sus amigos. Su vestimenta y sus movimientos corporales se asemejan a los de su antigua creación en sus primeros films como *Riachuelo* (Luis José Moglia Barth, 1934). De esta forma, se cuelan en su filmografía mexicana elementos de su viejo personaje

Con respecto al desafío a la autoridad, podemos encontrarla en casi toda su filmografía en el extranjero. En *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, desde los títulos de crédito es representado como un marido en constante conflicto con su esposa. Podemos ver cómo una caricatura del personaje recibe un golpe por parte de su mujer con un palo de amasar luego de mirar una revista con fotos de mujeres. Al inicio del relato aparece como un hombre sumiso que no recibe otra cosa más que gritos de parte de su mujer quien es caracterizada como agresiva y dominante. Ante esta situación pergeña huir con el dinero de sus ahorros junto con la mujer que lo ha seducido y obnubilado. La huída se ve interrumpida cuando su espíritu es transportado a tierras romanas, en donde se muestra altanero y desafiante ante las autoridades, actitud que contrasta con su accionar torpe, siempre al borde del accidente. Cuando vuelve a la realidad, enterado del engaño del que fue víctima por parte de la mujer que creía amar y su amante, toma coraje y logra reducir a su cómplice al mismo tiempo que recupera el dinero para finalmente volver con su mujer.

Los ricos se convierten en el blanco de las torpezas de Sandrini tanto en *El ladrón* como en *El embajador*. En el primero de estos, roba un billete de mil pesos para poder ayudar a un orfanato, actitud que le cuesta su trabajo. Sin embargo, luego de ayudar a su ex jefe en una difícil situación, en la que él mismo lo había metido por culpa de su torpeza, es recompensado por este. Su nobleza hace que los ricos que aparecen en el film recapaciten sobre su mezquindad, a la vez que le permite ganar el amor de la protagonista. En el segundo film es constantemente reprendido por su aristocrático jefe, el embajador Paranagua, una nación creada por los guionistas. Su desdén por Palmiro es tan grande que a lo largo del film se refiere a él con distintos improperios y llega a referirse a sus ideas como propias de alguien que profesa

una 'cultura del lodo'. Sin embargo, el valet decide ayudar al embajador ante la comitiva de diplomáticos de otras nacionalidades hasta que, cansado de la hipocresía de la diplomacia, estalla de ira. Palmiro se presenta como un hombre con preocupaciones sociales, con un interés en el bienestar de su pueblo y ajeno a la burocracia política por la cual presenta un gran desprecio. Su accionar ante los embajadores le hace ganar el respeto y amor de la joven a la que intentaba seducir.

En *Yo soy tu padre* se ve envuelto en un enredo familiar por cumplir con un trabajo encomendado por un amigo. Aquí, su personaje recurre a las artimañas del 'porteño piola' para sacar ventaja de su situación. Ante cada obstáculo que se le presenta, encuentra una solución ingeniosa para poder seguir sacando provecho de los agasajos que le hace la millonaria dueña de casa. Al comienzo el personaje parece ser un interesado, un ventajero, un pobre que ante las penurias de la vida se venga de los ricos por unos momentos, sin embargo, esta subversión termina siendo anulada cuando este, enamorado, acepta incorporarse a la familia como marido de la millonaria.

En el caso chileno nos encontramos con algunos elementos similares al caso mexicano. *El diamante del Maharajá* narra las desventuras de Toribio (Luis Sandrini), el ayudante de un joyero, que vive como un ciudadano extranjero extraviado en un país árabe de fantasía. Al igual que en los films mexicanos, en este papel se mantienen una serie de elementos del personaje que se asemejan en muchos aspectos al que tenía acostumbrado a su público en sus películas argentinas de los años cuarenta. Tal como lo plantean tanto Pelletieri como Posadas, sus personajes ya no son buscavidas o vagabundos sino que ahora son empleados amoldados que, de quebrantar la ley, lo hacen con la intención de ayudar a un desamparado. En estos films se exagera el costado justiciero y contestatario, al mismo tiempo que desaparece la faceta anárquica que tenían los personajes de los comienzos del sonoro, aunque se mantiene presente el desafío a la autoridad. Este se manifiesta en el film por medio de su condición de extranjero. Toribio utiliza a su favor su desconocimiento de las normas de acuerdo a las cuales un súbdito debe comportarse frente a una autoridad del gobierno. La burla disfrazada de ignorancia es la venganza de Toribio frente al opresor. Al no formar parte de la comunidad, nuestro héroe puede romper con las normas establecidas sin ningún remordimiento o temor a represalias, algo que los habitantes del lugar, como el novio en apuros a quien este intenta ayudar, no se animan a hacer. Es por esta razón que le es posible disfrazarse de odalisca sin miedo a las consecuencias

o tratar de sacar ventaja del Príncipe al convertirse en 'estuche viviente' de una preciada joya que ingiere fruto de su torpeza.

Sandrini Multinacional

Una particularidad de los films realizados por Sandrini en el extranjero es que sus personajes, en el transcurso del relato, se ven envueltos en una serie de enredos que los obligan a tener que hacerse pasar por otro. A su vez, varios de ellos, al meterse en problemas, se ven en la necesidad de adoptar una nacionalidad distinta de la propia. Esto genera un solapamiento de identidades, es decir, que se superponen en el héroe elementos de distintas nacionalidades, en particular la argentina y la mexicana, aunque también, en menor medida, de otros países de América Latina. A medida que avanza la narración van desapareciendo del héroe algunos de los elementos que lo identificaban con una nacionalidad en particular para dar lugar a un pastiche de nacionalidades que provoca un efecto cómico. Entendemos esta ausencia de un claro anclaje en 'lo nacional' como una estrategia transnacional en vistas a convertir a Sandrini en una estrella de este tipo, capaz de penetrar en distintos mercados.

En *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* nos encontramos con Marco Antonio que, al caer bajo los influjos del adivino y entrar en un estado onírico, se desdobra, dejando su cuerpo en el México contemporáneo mientras su "espíritu" es transportado a la antigua Roma en tiempos de Julio César.³⁰ Desde el comienzo de su aventura onírica, Marco Antonio, es visto con desconfianza y tratado como un forastero peligroso. Ante las inquisiciones de las autoridades romanas acerca de su procedencia, Marco Antonio, intenta dar cuenta de su nacionalidad a partir de referencias a la cultura popular mexicana, que los romanos, por supuesto, no comprenden.³¹

30 Al igual que en *El diamante del Maharajá*, que transcurre en un inexistente país que simula ser un califato árabe, el protagonista del film es un extranjero que por circunstancias fortuitas se encuentra en tierras exóticas.

31 Guardia: ¿De dónde eres y a qué vienes?

Marco Antonio: De Xochimilco, de la tierra de María Candelaria. Es un pueblo que no lo han fundado todavía. Vengo de turista.

Marco Antonio: ¿Qué hubo?

Julio César: Acércate extranjero

Marco Antonio: ¿Es a mí?

Julio César: Aquí no hay más extranjero que tu

Marco Antonio: Disculpe, pero para mí los extranjeros son ustedes.

Para dar cuenta de su mexicanidad hace referencia a Xochimilco, uno de las delegaciones de la ciudad de México en donde se encuentran asentados varios pueblos indígenas, a la vez que nombra a María Candelaria, la heroína interpretada por Dolores del Río, ícono de la cultura popular mexicana y al mismo tiempo una actriz transnacional³² que protagoniza el film del mismo nombre en donde se tematizan los conflictos sobre la identidad mexicana. El público, no solo el mexicano, estaba familiarizado con el film y era capaz de identificar esa referencia, lo que les permitía comprender lo cómico de la situación. De esta manera, Marco Antonio lograba construirse como mexicano no solo frente a sus inquisidores sino frente al público que se enfrentaba a un actor identificado con la Argentina.

A lo largo del film se dan otras situaciones en las cuales, en medio de actividades identificables como propias de la cultura clásica romana, irrumpe lo mexicano. Podemos mencionar como ejemplo de ello el desenvolvimiento de Marco Antonio en las arenas del circo romano. Considerado un extranjero peligroso, Marco Antonio es condenado a enfrentarse a las fieras para entretener al César. Cuando finalmente llega la hora de hacerle frente a al león, vestido de gladiador, actúa como un torero. El circo romano se convierte en una corrida de toros. Lejos de ser visto como una intromisión, el público romano disfruta de la situación y pasa a comportarse como lo harían los asistentes del espectáculo taurino al exclamar '¡Ole!' para festejar los lances de Marco Antonio. Cuando finalmente logra matar al león, la multitud celebra su triunfo y lo viva al grito de '¡Torero, Torero!', exclamación que se mezcla con el sonido de unas trompetas que interpretan un pasodoble. Lo hispano se hace presente por partida doble en este momento del film, al poner en escena una práctica ligada al mismo tiempo a la cultura mexicana como a la española. Lo transnacional aparece aquí a partir de la empatía que genera en el público ver al cómico argentino interpretando a un mexicano participar de un espectáculo fuertemente ligado al imaginario hispanoamericano.

Una situación similar tiene lugar en *Yo soy tu padre*. Desde la primera aparición del protagonista, César Benavides (Luis Sandrini), se lo identifica como argentino dado que sus amigos del bar se refieren a él como el 'Che Benavides', en una clara referencia al modismo argentino. Este personaje cuenta que no pudo volver a su país, en donde trabajaba como bibliotecario, por motivos políticos. Sandrini lo construye a partir del estereotipo del

porteño 'piola' cuya habilidad para la 'sanata' logra evitarle problemas (para luego meterlo en otros). Sin embargo, lo que a primera vista aparece definido como argentino termina siendo atravesado por lo mexicano cuando, frente a las necesidades de la trama, este personaje acepta hacerse pasar por el padre de su amigo Paquito (Manolo Fábregas) para que éste pueda casarse con su novia. Al principio todo parece fácil hasta que entra en escena el Coronel Granada (Gilberto González), que encarna el prototipo del macho mexicano. El charro, personaje central del popular género de la comedia ranchera, aparece aquí como el símbolo de lo mexicano. El Coronel acusa a su enemigo de ser un "un charro con un poco de acento argentino" mientras que Doña Carmen (Blanca de Castejón), sostiene que es "tan macho como Jorge Negrete", célebre intérprete de charros mexicanos. A su vez, el verdadero padre de Paquito es definido como "el charro más macho de Arandas". El Coronel, desconfiando del argentino, lo desafía a que demuestre sus cualidades como jinete en el jaripeo que está organizando en homenaje a los novios. En el final logra triunfar y se hace amigo de su contrincante. Al probar su hombría, Granada comienza a considerarlo un mexicano de pura cepa, un charro bien macho con quien se emborracha a puro tequila y lo acompaña a dar serenata a Doña Carmen. Aquí nuevamente se produce un solapamiento de identidades, una unión de culturas que da por resultado un film con un transnacionalismo marcado, que hace hincapié en la fusión entre lo argentino y lo mexicano.

Lo argentino se hace presente también en *El diamante del Maharajá*. Al igual que en el film mexicano, el protagonista argentino, se encuentra en un país extranjero en el cual no termina de adaptarse. Sin embargo, aquí nos encontramos con una situación distinta. Mientras que en *Yo soy tu padre* éramos testigos del entrecruzamiento de la cultura mexicana, es decir la del país productor del film, con la argentina vemos como esta se ve atravesada por la cultura de un país árabe de ficción. Estamos frente a un film chileno en donde no se da cita a la cultura chilena. El universalismo que buscaba Chilefilms para sus films la llevó a crear un film en donde se dejó de lado lo local para dar lugar a la ficcionalización de una cultura ajena.³³ Cuando Toribio (Sandrini), al igual que en los films mexicanos se ve obligado a asumir otras identidades,

33 Parte de la crítica local fue muy dura con respecto a esto. Señalo que no se hizo ningún esfuerzo por quitar los elementos argentinos del personaje de Sandrini. En el número 388 de la Revista *Vea* se puede leer el siguiente comentario: "Debió llamarse 'Un Argentino en la India'. Hubiera sido lo propio y justo, porque el libreto conserva hasta la manera de hablar de otro lado."

no se produce el mismo choque que en el resto de films mexicanos. Aquí las identidades culturales y nacionales están muy poco delineadas y las construcciones que se realizan de ambas culturas están basadas, sobre todo en el caso árabe, en estereotipos. Cuando Sandrini aparece disfrazado de odalisca produce un efecto cómico ligado al hecho de estar vestido y no al de los choques culturales que se producían en *Yo soy tu padre* o *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*.

En *El embajador* nos encontramos con una situación que, en parte, remite a la del film chileno. La historia comienza en Paranagua, un país que, de acuerdo a la voz over del narrador, puede ser ubicado en cualquier parte de Hispanoamérica. El país creado para esta ficción, cuyo nombre parece una contracción de Paraguay y Nicaragua, es una nación que permite concentrar en ella una serie de estereotipos sobre América Latina. Su clase política está representada por el embajador Hilarión Cobeñas (Roberto Soto), hombre de clase alta, abogado, clasista y mujeriego. El pueblo, por su parte, está representado por Palmiro (Luis Sandrini), un torpe, enamorado, de buen corazón y un poco altanero. Palmiro, como símbolo de lo latinoamericano, es frente a los ojos de la azafata norteamericana, un amante ardiente y fogoso.

44

Al comienzo del film, vemos un cuadro del embajador en el cual se lo ve retratado con un traje militar similar a los que vestían los próceres de la independencia latinoamericana como José de San Martín o Simón Bolívar. Se produce de esta forma un pastiche de identidades que dan cuenta de las prácticas transnacionales con las que fue concebido el film.

Música de todas las Américas

Otro elemento importante a partir del cual se buscó construir lo transnacional fue la música. Desde comienzos, del sonoro el cine latinoamericano, ante la necesidad de constituirse como un nuevo espectáculo de masas, se apropió de la música popular para a partir de un fenómeno popular en los teatros y en las radios crear nuevos géneros que fueran atractivos para el público. En Argentina, ya desde el inicio, el tango se convirtió en la música dominante a partir de la cual se constituyó gran parte del imaginario cinematográfico argentino. En México, por medio de la comedia ranchera, se impuso al charro cantor como símbolo de lo mexicano. El cine, gracias a los estrenos en distintos países de la región, funcionó como un agente de difusión de una

gran cantidad de intérpretes y de distintos géneros musicales. Esto generó, que en toda América Latina, se apreciaran canciones de diversos países. En varios de los films de Sandrini nos encontramos con escenas en las cuales la música popular latinoamericana se apodera de la película y se convierte en el elemento determinante de la trama.

La música aparece, por ejemplo, en situaciones de distensión en donde los protagonistas dan rienda suelta a su costado más jocoso. Se la utiliza como un elemento a partir del cual se señala el estado de felicidad de los personajes. Así, en *El Ladrón* nos encontramos con que, luego de una noche de juerga, Plácido contempla cómo su jefe, contento porque la pantomima a la que sometió a su empleado ha logrado su cometido, entona unas estrofas del tango Caminito. En *El embajador*, al igual que en *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, los protagonistas gozan entonando fragmentos de canciones populares como comentario a las situaciones que están atravesando. Marco Antonio canta unas líneas de la popular copla española "Te lo juro yo"³⁴ en referencia a su pasión por Cleopatra, de la misma manera que Palmiro entona una canción con ritmo y letra inventada plagada de referencias a estereotipos de la cultura mexicana la cual da cuenta de su alegría por el pronto viaje a México.

En *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, la música es también utilizada como un elemento de seducción. A medida que avanza el film, cada vez se asocia más al héroe con lo mexicano, sin embargo, todo cambia cuando entra en escena Cleopatra (María Antonieta Pons). Pons, de origen cubano, había ingresado en la industria mexicana unos años antes que Sandrini y había logrado convertirse en una de las actrices más importantes del cine de rumberas, gracias a su talento para el baile, el canto y su belleza exótica. Su papel en este film no fue la excepción. Cleopatra fue, dentro del mundo romano, una extranjera y es de esa manera que se la representa en esta comedia. La construcción de su personaje se basa en la sensualidad propia del exotismo caribeño. A través de su baile, es decir a través de sus movimientos de cadera, es que había logrado conquistar a Julio César y es también a través de su sensualidad que seduce a Marco Antonio. Cuando

34 Esta canción había sido popularizada por el cantante español Miguel de Molina quien luego de su partida de España trabajó en los teatros argentinos y mexicanos. A su vez fue interpretada por la cantante Lolita Torres quien la interpretó en el film *La danza de la fortuna* (Luis Bayón Herrera, 1944) protagonizado por Luis Sandrini y Olinda Bozán y que fue estrenado en México en 4 de Julio de 1945. La utilización de esta canción también da cuenta de las referencias a la carrera de Sandrini que aparecen en varios de estos films.

bailan juntos se da una rara mezcla que deja de lado todo lo planteado por el film hasta ese momento. Para enamorarla, Marco Antonio no le canta ni un bolero ni una ranchera, sino un tango y baila con ella mientras lo canta. Irrumpe lo argentino desplazando a lo mexicano. Cleopatra responde a este tango con una conga que baila solo para él. La mezcla de músicas y elementos de distintas culturas funciona como una estrategia transnacional que busca atraer a un público regionalmente amplio.

El uso de la música como factor de unión y de hermandad es, asimismo, central en *El embajador*. Mientras los embajadores asisten a una comida en un lujoso hotel, sus empleados se reúnen a festejar en un bar. En la reunión, organizada por el Sindicato de Empleados Domésticos, no parece haber diferencias entre quienes asisten. Todos se consideran iguales, apenas empleados de grandes señores. El bar en el cual se reúnen se llama 'La guitarra' que, en palabras del maestro de ceremonias mexicano, lleva ese nombre porque dicho instrumento simboliza la armonía continental. La amistad que los une trasciende las nacionalidades y esto se pone en evidencia en la escena del baile. En ella vemos sucederse un sinfín de músicas internacionales. Cada país tiene su momento para lucirse.³⁵ Cada interpretación es contemplada por el resto de los comensales con total admiración, esperando que les llegue el turno de cantar y bailar. Sandrini, cuyo país inventado funciona como emblema de toda América Latina, canta y danza en todos los números. Incita al baile, al canto, va vistiendo trajes típicos de diversos países, se convierte en el alma de la fiesta. En ese momento su personaje parece encarnar lo latinoamericano hasta que llega el turno de la Argentina y Sandrini, con vestimenta gaucha, baila un malambo. A diferencia del resto de las escenas, en este número el actor danza solo mientras el resto de los bailarines y músicos observan. Aquí nuevamente irrumpe lo argentino en la construcción de su personaje. Sin embargo, lo nacional desaparece durante el gran baile final en el que todos bailan al ritmo del folklore mexicano, que el maestro de ceremonias elige como obsequio a sus invitados. Podemos afirmar, entonces, que la música tiene en este film un doble propósito. Por un lado, funciona como un símbolo de la armonía entre las naciones de la región. Por el otro -y al igual la presencia del cómico estrella- ésta se convierte en un atractivo espectacular para el público latinoamericano.

En *El diamante del maharajá* también la música popular es utilizada

35 Entre los países cuya música tiene lugar en la fiesta podemos mencionar a México, Cuba, Bolivia, Brasil, Colombia, Argentina, Venezuela y Chile

como un elemento que forma parte de identidad nacional. Hacia el final del relato, luego de quedarse solo, sin novia y sin amigos, el protagonista se topa con un fonógrafo del cual se escucha el tango *Nido gaucho*. Las estrofas que entona el cantante generan un cambio radical en la actitud del personaje.³⁶ Si al comienzo de la escena se encuentra perdido y sin saber que hacer, luego de escuchar el tango que habla de su tierra y de un amor, pasa a la acción al dirigirse al puerto de la ciudad para recuperar a la mujer que ama y llevársela con él a su patria, a Buenos Aires.

Conclusiones

A partir de lo expuesto podemos concluir que la figura de Luis Sandrini fue tomada por diferentes industrias latinoamericanas como vehículo para poder construir obras por medio de las cuales obtener éxitos de taquilla, no solo en las boleterías del país productor, sino también en otros países de habla hispana.

Estas obras, para poder cumplir con su objetivo comercial, fueron diseñadas desde una perspectiva que consideramos transnacional. Es decir, existió desde la concepción de los films una explícita intención de dirigir la atención del espectador hacia los elementos transnacionales que pueblan las películas. Por lo tanto, podemos entender estos films como producciones de un transnacionalismo marcado³⁷ en las cuales las diferentes expresiones culturales latinoamericanas aparecen mixturadas tanto al nivel de la construcción de los personajes, en particular los interpretados por el cómico estrella, como a nivel argumental, al mismo tiempo que por medio de la inclusión de un amplio repertorio musical latinoamericano.

Sin embargo, el resultado al que ambas cinematografías llegaron fue distinto. Mientras que en los films mexicanos lo transnacional estaba determinado por la presencia de elementos de distintas culturas, en particular la mexicana y la argentina, en los personajes interpretados por Sandrini en el film chileno, lo transnacional está construido a partir de una búsqueda de universalidad para la cual se buscó poner en escena situaciones sin un anclaje en lo local, creando un país ficcional en donde cualquier nacionalidad podía darse cita.

36 Las estrofas que Toribio escucha son: "Dime que sí/Que la noche pampera abrirá/Y su rayo de luna pondrá/Luz de amor en tus ojos...".

37 Mette Hjort. "On the plurality of cinematic transnationalism", 13.

Referencias Bibliográficas

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Di Núbila, Domingo. *La Época de Oro: Historia del cine argentino I y II*. Buenos Aires: Ediciones Cruz de Malta, 1959.

García Riera, Antonio. *Historia del cine mexicano*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1986.

Hjort, Mette. "On the plurality of cinematic transnationalism". En *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Edición de Kathleen Newman y Natasa Durovicova. Londres: Routledge/American Film Institute Reader, 2009.

Karush, Mathew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-9146)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.

López, Ana. "Hollywood-México: Dolores Del Río, una estrella transnacional" en *Archivos de la Filmoteca* n°30 (1998): 13-31.

Morín, Edgar. *Las estrella del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1964

Ossa Coo, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Empresa editora Quimantu, 1971.

48

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Peirano, María Paz y Catalina Gobantes. *Chilefilms, el Hollywood criollo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015.

Pellettieri, Osvaldo "Sandrini o la fusión de la risa y el llanto". En *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Edición de Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna/Instituto italiano de cultura de Buenos Aires, 2001.

Posadas, Abel, Mónica Landro, Marta Speroni y Raúl H. Campodónico. *Cine Sonoro Argentino 1933-1943*, Tomo II. Buenos Aires: El Calafate, 2006.

Rodríguez, Martín "Revolución y experimentación: Un abordaje a la poética y la ética actuarial de Mario Moreno (Cantinflas)". En *El actor. Arte e historia* Edición de Jorge Dubatti. México DF: Libros de Godot, 2013

Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

Shaw, Deborah y Arminda De la Garza. "Introducing transnational cinemas". En *Transnational cinemas*, Volume 1, N° 1 (2010): 3-6



Detalle de fotograma. *La Jetée* (Chris Marker, 1962)

En defensa del *voice over*: Caso *La Jetée* (1962) de Chris Marker

Maryoly Ibarra

Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE)

Quito, Ecuador

ibarramaryoly@gmail.com

Resumen

TÍTULO: En defensa del *voice over*: Caso La Jetée (1962) de Chris Marker

En el cine es habitual considerar que la imagen tiene más preponderancia que el sonido y, comúnmente, se desvaloriza la herramienta del *voice over*, al considerarla monótona y redundante. Este artículo pretende mostrar, fundamentalmente, cómo el *voice over* es un recurso que apoya la dramaturgia del filme, además de ser un elemento sonoro que puede ser usado en paralelo al servicio o por encima de la imagen cinematográfica. La aproximación al tema inicia con la problemática de diferenciar la voz en off del *voice over* y culmina con una reflexión sobre la utilización de la voz superpuesta en La Jetée de Chris Marker.

Palabras claves: Voz. Fuera de campo. Voz en off. Superpuesta. Sonido.

Abstract

TITLE: In defense of the *voice over*: Chris Marker's La Jetée (1962)

In movies, it is very usual to consider that the image has more preponderance than the sound and, commonly, the voice over tool is devaluated considering it boring and redundant. The aim of this article, basically, is to show how the voice over could be an important resource to support the drama of the film, in addition to being a sound element that can be used at the same time or even above the cinematographic image. The paper begins with an approximation to the problem of make a difference between off-screen and voice-over and ends with a reflection on the use of voice over in La Jetée by Chris Marker.

Key words: Voice. Off camera. Off screen. Voice over. Sound.

Introducción

El *voice over* se ubica en el centro de pugnas generadas por la supremacía que siempre ha tenido lo visual sobre lo sonoro desde inicios del cine. La figura del *voice over* apareció desde las proyecciones de la linterna mágica donde narradores explicaban las imágenes mostradas. Seguidamente, fue un recurso explotado desde la aparición del cine sonoro. Actualmente, no es una herramienta valorada en el mundo cinematográfico. Muchos teóricos del séptimo arte lo consideran reiterativo y extensamente narrativo, pero subestiman la utilidad que puede tener la voz superpuesta si se utiliza al servicio de una idea dramática.

Voz en *off* versus *voice over*

Antes de delimitar las diferencias o similitudes entre los conceptos de voz en *off* y *voice over*, es necesario hablar sobre el fuera de campo en el cine. Este concepto tiene para algunos autores dos dimensiones, la visual (zona visualizada)¹ y la sonora (zona acusmática)². La zona visualizada está delimitada por todo lo que está dentro o fuera del encuadre, mientras que la zona acusmática, se define en tres dimensiones: *in*, *off* y fuera de campo, según el teórico francés Michel Chion.

52

El sonido *in* es todo aquel que proviene de la diégesis del film, cuya fuente es visible en el encuadre. La diégesis es un término que se refiere al "universo de la obra [...], cualquiera que sea su relación con el mundo real."³ Esto quiere decir que cada película tiene sus propias disposiciones contrarias o ajenas a las reglas de la realidad. Todo lo que proviene de la historia se denomina diegético, por ejemplo, los diálogos emitidos por los personajes. El fuera de campo sonoro proviene también de la diégesis de la película, pero su fuente está fuera de cuadro, verbigracia, las noticias radiales cuyo dispositivo de emisión no se observa. Los elementos que tienen origen fuera del mundo del film se denominan extradieгéticos.

La definición de fuera de campo tiene controversia en el mundo sonoro, toda vez que el sonido se distingue de la imagen en el hecho de que su

1 Michel Chion, *La audiovisión* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1993), 74.

2 Según Michel Chion, "la acusmática significa que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas." en Chion, *La audiovisión*, 74.

3 Etienne Sourieau, *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 445.

recepción no es opcional. El ser humano puede elegir qué ver, sin embargo, es casi imposible dejar de oír conscientemente. Por esta razón, algunos autores como Laurent Jullier plantean que el fuera de campo sonoro no existe, por la simple razón de que no dejamos de percibir sonidos, solo existen sonidos con un nivel de intensidad demasiado débil para ser escuchados y cita un ejemplo: "cuando en el cine un gato invisible maulla en el fuera de campo, es el gato el que permanece fuera de campo, no el maullido."⁴

Con respecto al sonido *off*, Michel Chion tiene una definición ambigua del término y lo caracteriza por su valor extradiagético:

Proponemos llamar específicamente sonido *off* a aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diagética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada: caso, muy extendido, de las voces de comentario o de narración, llamadas en inglés *voice-over* y, por supuesto, de la música orquestal.⁵

En este punto, Chion establece una analogía entre la definición de *off* y *voice over*. No obstante, son dos términos que generan confusión precisamente por sus similitudes. En principio, la diferencia entre la voz en *off* (OFF), también llamada *off screen* y el *voice over* (V.O) radica en si el sonido es diagético o extradiagético. En este punto, ambos sonidos se encuentran fuera del campo visual pero el punto de escucha cambia. En la voz en *off* la fuente se encuentra en la diégesis de la película, mientras que en el *voice over* no.

Un claro ejemplo de voz en *off* es una situación en que dos personajes están conversando en una habitación y uno sale de escena pero sigue mencionando su diálogo. Desde el momento en que la cámara deja de captar la fuente que emite la voz (el personaje), se convierte en *off*. En cambio, el *voice over* mostraría al espectador expresiones que no pueden escuchar los personajes en la diégesis: narraciones de un relator externo. Chion también define los pensamientos y reflexiones como sonidos internos o voz en *off* porque están en la acción que se desarrolla y son parte del interior del personaje como "sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos internos-subjetivos o internos-mentales)."⁶

Es clara la distinción entre voz en *off* y *voice over*, sin embargo, la

4 Laurent Jullier, *El sonido en el Cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007), 3-4.

5 Chion, *La audiovisión*, 76.

6 Chion, *La audiovisión*, 77.

utilización de ambos recursos comúnmente es erróneo. Tal caso sucede en *Dogville* (2003) de Lars von Trier, donde un narrador omnisciente relata en nueve capítulos los hechos sucedidos en un pueblo de las montañas rocosas. Es una voz superpuesta en la obra, un *voice over*; sin embargo, muchos articulistas la tildan de voz en *off*.

La confusión también es generada por la incomprensión del formato del guion y, especialmente, de las nomenclaturas. Muchos guionistas inexpertos interpretan el (V.O) como voz en *off*. Asimismo, existen problemas idiomáticos y Michel Chion es un ejemplo muy claro en ese aspecto al mencionar la traducción de narración al inglés, es decir, en el idioma anglosajón hay diferenciación entre el *off* y el *over*, en cambio en la jerga audiovisual de Hispanoamérica no existe mucha distinción y ambos conceptos son voces homólogas porque no se utiliza la traducción del término, que sería voz superpuesta.

Para fines del artículo se utilizará el concepto de *voice over* o voz superpuesta, a pesar de que la mayoría de autores citados hablen de la voz en *off* como sinónimo del *over*.

Funciones del *voice over*

54

1. El *voice over* como recurso dramático

El *voice over* ha sido un recurso que ha igualado el matrimonio casi inconciliable entre la imagen y el sonido por medio de dos funciones definidas por Laurent Jullier:

La primera, como podemos comprobar cada noche en los telediarios es la función denominativa: la voz nos ofrece el nombre de las cosas. La segunda, más espectacular, es la función de genio. Como en la historia de Aladino, en ocasiones, la voz tiene el poder de materializar en la imagen las cosas y personas que nombra. Orson Welles, Joseph Mankiewicz o incluso Jean-Pierre Jeunet, en estilos muy diferentes, han ejercido este temible poder, con el que se corre el riesgo de transformar el filme en simple ilustración de una conferencia o una confesión.⁸

7 En un artículo de la Revista Colombiana de Educación, David Rueda expresa lo siguiente: "Grace, interpretada por la también emblemática actriz de Hollywood, Nicole Kidman, llega a Dogville huyendo del inmoral comportamiento de su padre, quien es un gánster arrogante, como recurrentemente señala la voz en *off* que acompaña la construcción del relato." en David Andrés Rubio Gaviria, "Dogville y la sociedad educadora: apuntes para una lectura desde las otras morales". *Revista Colombiana de Educación*, n.º 63 (2012): 181.

8 Laurent Jullier, *El sonido...*, 61.

La función denominativa puede generar una connotación negativa al *voice over* porque ocasionalmente no trae ningún valor dramático a la obra, sino da información que tiende a ser redundante y gratuita. El ejemplo citado por Jullier es una muestra del bombardeo que recibe el espectador no solo en los noticiarios, sino en películas donde narradores cuentan todo lo que se ve y generan en el espectador hastío. Sin mencionar, los pensamientos o narraciones colmados de discursos poéticos o literarios que solo funcionan en papel o en el contexto de una novela latinoamericana. El *voice over* es un recurso del cual no se debe abusar.

El guionista debe aprovechar la función denominativa del *voice over* para dar datos puntuales sobre el mundo donde se desarrolla la ficción, es decir, dar información espacio-temporal, aspectos de los personajes y elementos relevantes en la historia, igualmente, puede reemplazar diálogos y escenas.⁹ Un ejemplo se cita en una entrevista realizada a Stanley Kubrick, donde se le preguntaba si había pensado en suprimir el *voice over* en *Barry Lyndon* (1975), a lo que responde:

La voz en *off* es un medio cómodo para comunicar informaciones, evitar escenas de exposición y proporcionar ciertos datos. La voz en *off* sirve también para neutralizar una emoción. Así, después de la escena del adiós entre Barry Lyndon y la campesina alemana, muy conmovedora, la voz en *off* compara a la joven con una ciudad a menudo conquistada.¹⁰

55

La función de genio es la que da más versatilidad al *voice over*. Algunos cineastas establecen paradojas entre la imagen y lo narrado. Agudizan los límites y contrastan ambos niveles. Un personaje que realiza una acción pero piensa internamente todo lo contrario genera conflicto en la historia. En estos casos, el *voice over* tiene un valor dramático. Chion cita el ejemplo de *La coleccionista* (1967) de Éric Rohmer, donde los protagonistas tienen una conversación "sincera" pero luego el *voice over* aclara al espectador que es una mentira. Cabe preguntarse entonces "¿quién nos dice que dicha voz en *off* es sincera a su vez? e incluso: ¿qué es la sinceridad?"¹¹

De forma tal que, el *voice over* puede usarse para ingresar en la forma de pensar de un personaje, "construyendo hipótesis sobre sus objetivos, revelándose incapaz de comprender sus más simples acciones. Se podría in-

⁹ Laurent Jullier, *El sonido...*, 60.

¹⁰ Michel Ciment, *Kubrick* (Madrid: Akal, 2000), 167.

¹¹ Michel Chion, *Cómo se escribe un guion* (Madrid: Cátedra, 2006), 87.

cluso concebir un narrador que no reconociese al Yo visualizado"¹² El *voice over* está al servicio de mostrar los matices de los personajes, sus contradicciones, sus miedos y sus conflictos internos y externos. La voz superpuesta también ayuda a definir un punto de vista y a focalizar el grado de información que se le quiere dar al espectador. Del mismo modo, sirve como un instrumento para dar un aspecto característico a la película. El narrador externo en *Scott Pilgrim vs. The World* (2010) de Edgar Wright da un estilo único al filme y genera un código similar al de las viñetas características en los cómics.

Para el "gurú" de los guiones, Robert McKee, la utilización del *voice over* tiene significación negativa y al parecer secundaria. Su uso debe ser exclusivamente cuando la narración no la necesita. "Si eliminara la voz en off de mi guion, ¿se seguiría contando la historia?". Si la respuesta es que sí, la dejamos. Habitualmente se aplica el principio que establece que "menos es más."¹³ El *voice over* también tiende a ser redundante con lo visual cuando la narración superpuesta relata lo mismo que la imagen, por ejemplo, decir "llueve" cuando se observa un plano donde llueve. Si esta utilización no tiene un sentido simbólico, disminuye la fuerza del *voice over*. La justificación de McKee es interesante en la medida que establece como fundamento para el guionista la fortaleza de la estructura narrativa, sin embargo, los ejemplos citados demuestran que el *voice over* es una línea paralela a la narrativa que puede tener el mismo impacto cuando se les contraponen.

56

La voz superpuesta no es un recurso que amenaza con el futuro del cine ni tampoco un atajo perezoso como piensa McKee. Tampoco es un crimen utilizar una narración en todo el filme – sea *off* o *voice over*- y así lo demuestra Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959), donde la mayor parte de la película una francesa (Emmanuelle Riva) le narra en voz en *off* a un japonés (Eiji Okada) los horrores que vivió por la guerra en Nevers, Francia y su relación amorosa con un soldado alemán. Hay un juego entre el presente, que es el momento en que Riva y Okada tienen una aventura amorosa y el pasado, que es la narración que Riva realiza para rememorar su tragedia. A pesar de que parezca que ambas líneas van en dirección contraria Resnais las hace converger y diluye los límites temporales.

McKee también desestima *voice over* por el trato que le da al espectador:

12 Francois Jost, *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, ed. por Frank Baiz (Caracas: Comala, 2014), 22.

13 Robert McKee. *El guion* (Barcelona: Alba, 2013), 409.

Debemos invitar a los espectadores a que inviertan lo mejor de sí mismos en el ritual, a que miren, sientan y exijan sus propias conclusiones. No debemos sentarlos en nuestro regazo como si fueran niños y explicarles la vida, porque el uso excesivo e incorrecto de la narración no solo es un síntoma de haraganería sino de condescendencia. Y si se mantiene esa tendencia el cine se degradará hasta convertirse en novelas adulteradas y nuestro arte se marchitará.¹⁴

En este punto, McKee ignora el potencial que tiene la voz superpuesta para mostrar un punto de vista y hacer “pensar” al espectador. El *voice over* es un recurso que puede apoyar la dramaturgia de la película, pero también suele ser fatal si el guionista no tiene un fin claro.

2. El *voice over* como recurso sonoro

Las funciones mencionadas del *voice over* han sido meramente dramáticas, sin embargo, la voz es también una herramienta fundamental en el diseño sonoro del filme. Una de las características del sonido es ser un elemento sensorial que tiene el poder de dirigir la atención a una imagen concreta y además de transformar su interpretación. Si la narración y la imagen muestran lo mismo es directa, mientras que si la acción es contraria a lo relatado es un contrapunto.¹⁵

Hay tres elementos del sonido vocal que Alten plantea considerar en el *voice over* al igual que en los diálogos. En primera instancia, la relación entre el énfasis o el acento dado a ciertas frases o palabras y la interpretación actoral. La narración tiene una intención y el actor debe manejarla correctamente, sino el *voice over* se escucharía como una persona que solamente lee un texto. Stanley Alten cita un ejemplo respecto al énfasis:

Veamos en la frase “Juan aplica los principios al trabajo”. Se enfatiza la palabra “Juan” queriendo indicar que no es Alberto o María. El énfasis en “aplica” quiere decir que los principios aplicados son los mejores, lo más significativos o los más especiales. Acentuando la palabra “principios” indica que Juan no aplica teorías o especulaciones. Y por fin el énfasis en la palabra

14 McKee. *El guion*, 410.

15 Stanley Alten. *Manual del audio en los medios de comunicación* (Guipozkoa: Escuela de cine y video de Andoain, 1997), 267.

“trabajo” significa que Juan no aplica los principios en su casa o en la playa.¹⁶

El segundo elemento a tomar en cuenta es la inflexión y tiene que ver con las alteraciones en la voz al empezar o culminar cada frase, lo que le da un significado de interrogación, exclamación o afirmación. Por ejemplo, en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola en la secuencia inicial, el capitán Willard (Martin Sheen) mira por la ventana de su habitación y piensa: “Saigon...shit”, el tono hace entender que es una afirmación.

El sentimiento o estado de ánimo en que se dicen las frases es el último elemento a valorar. No es lo mismo decir “caminó hacia la casa” con la voz quebrada por un llanto, que con un tono enfurecido o una carcajada entre palabra y palabra.

3. El *voice over* como recurso literario

“Una imagen vale más que mil palabras” es un lugar común en lenguaje cinematográfico y está anclada a una segunda expresión que Robert McKee utiliza frecuentemente: “se muestra, no se cuenta”. Ambas frases otorgan la hegemonía de la imagen sobre la palabra-texto. El problema no es que se cuente, el problema es cómo se cuenta.

58

El cine se provee de las herramientas de la voz superpuesta y la voz en *off* para expresar el interior de los personajes. En la primera, el autor puede recurrir a un narrador extradiegético que cuente lo que siente el personaje, en el *off* es el mismo personaje que relata sus pensamientos. “En una novela, dice Gérard Brach, los personajes piensan; en un film, no se les puede hacer pensar, salvo mediante la voz en *off*; pero mostrarlos mientras piensan.”¹⁷

Michel Chion llama a los comentarios y narraciones que actúan sobre la imagen como palabra-texto. Una definición que se relaciona con la literatura:

Tan pronto como se evoca algo visual y auditivamente por el verbo que lo hace nacer, enseguida vemos que lo que surge escapa a la abstracción: es concreto, rico en detalles y creador de sensaciones de las que el discurso no podría dar cuenta aunque se hablase durante mil años. Si por ejemplo, la voz-texto de la película evoca a una mujer deletreando su nombre, y se ve que esta mujer lleva una bufanda, esta bufanda de la que no habla el texto es lo que salta a la vista. Se manifiesta aquí una especie de desafío recíproco.¹⁸

16 Alten. *Manual del audio*, 269.

17 Chion, *Cómo se escribe un guion*, 87.

18 Chion, *La audiovisión*, 163.

El texto tiene el poder de evocar imágenes, a diferencia de la palabra-teatro¹⁹, al no mencionar el símbolo – como en el ejemplo – y al negarlo, como sucede en *Inception* (2010) de Christopher Nolan, donde Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) le dice a un personaje que no piense en elefantes y él seguidamente piensa en elefantes.

Si se tiene dominio del valor semántico que tiene la palabra-texto, se pueden construir mundos y reinar sobre la creación nombrándola.

La Jetée (1962) de Chris Marker y el *voice over*

El director francés, Chris Marker es considerado uno de los directores de la palabra y una muestra de eso es *La Jetée*. Una película de 28 minutos elaborada con fotografías fijas, enlazadas con un montaje en el que destaca la narración superpuesta. En París, luego de una guerra nuclear, un grupo de científicos realizan experimentos para investigar los viajes en el tiempo y así salvar a la humanidad. Utilizan un prisionero para enviarlo al pasado a buscar ayuda, o al futuro para que encuentre una solución, pero el preso se pierde entre los recuerdos de su infancia y la figura de una mujer amada. *La Jetée* es un relato circular sobre el tiempo, el amor y la memoria.

Constituye un hito cinematográfico principalmente por un tema visual: desestima la imagen en movimiento. Sin embargo, las fotografías en blanco y negro por sí mismas no contarían nada si no fuera por los elementos sonoros que utiliza Marker, entre ellos el *voice over*, los efectos sonoros y la música.

La película inicia con un plano general de un aeropuerto donde están estacionados algunos aviones y se escucha el efecto de sonido del despegue de un avión. Como el filme está compuesto por imágenes fijas, todo sonido colocado es extradiagético. Marker recurre a una construcción audiovisual que da realismo a las fotografías y genera la sensación del movimiento de los aviones. Esta ilusión es apoyada por uno de los pocos movimientos en edición realizados por el director: el zoom out. El mismo recurso es utilizado con los susurros de los científicos y los latidos del corazón del prisionero que está cegado.

A partir del inicio, el espectador entiende el código sostenido por la

¹⁹ Según Michel Chion, "la palabra-teatro se percibe como emanado de seres humanos captados en la acción misma, sin poder sobre el curso de las imágenes que los muestran, y se oye palabra por palabra, ofrecido a una total inteligibilidad." en Chion, *La audiovisión*, 160.

fotografía y el sonido extradiegético que plantea Marker. Seguidamente, el director presenta un prólogo peculiar porque cuenta por medio de un *voice over* lo que se verá en toda la película: "Esta es la historia de un hombre marcado por la historia de su infancia."; y además, coloca una suerte de viñeta que rememora al cine mudo con el texto de lo que dice el narrador. En este punto, el *voice over* parece completamente narrativo y se siente como un "Érase una vez", también se puede considerar que la narración superpuesta es redundante porque dice lo que el texto en pantalla enseña, pero no parece tan fácil subestimar la intención del realizador.

La redundancia entre la imagen y el sonido continúa mientras transcurre el relato. Cuando el narrador omnisciente expresa que llegó la destrucción a París, las fotografías - acompañadas de una música apocalíptica - muestran lo mismo. Otro ejemplo de la repetición visual y sonora se evidencia cuando se mencionan a los vencedores de la guerra y al mismo tiempo se observan.

No obstante, el *voice over* empieza a darle significado a la imagen cuando se ve a un hombre, una mujer y un niño en el barandal de un balcón; el narrador externo menciona que "los domingos en Orly, los padres llevan a sus hijos a ver el despegue de los aviones." El significado dado a la imagen - entender que es una familia- es producto de la asociación generada por la mención del narrador.

60

El *voice over* está bajo un narrador en tercera persona encargado de situar al espectador en la diégesis de la primera parte de la película. Todo es ajeno y externo hasta que nos introduce en los pasajes subterráneos de París y se observa a un prisionero, cuyo rostro se vuelve reiterativo en toda la obra y que el narrador resalta: "este hombre fue escogido entre mil debido a su fijación por una imagen del pasado." En este momento, el filme tiene un giro porque la focalización deja de ser externa y el punto de vista se centra en este personaje.

Progresivamente, la narración deja de ser denominativa y adquiere una función dramática. En primera instancia, el *voice over* establece diferentes líneas temporales. Al inicio todo es un *flashback* de la infancia de un hombre, seguidamente, el tiempo se sitúa en la destrucción de París y da a entender al espectador que la serie de experimentos realizados por los vencedores se ubican en el presente de la diégesis. Los viajes en el tiempo que realiza el personaje protagónico son una suerte de *flash-forward*, recuerdos, e imágenes oníricas, y es por medio de la narración

que se entienden estos saltos temporales.

Otra función de la narración superpuesta es ser el motor de la historia idílica entre el protagonista y una mujer. Hay un matrimonio perfecto entre lo que se muestra de la relación entre ambos personajes y lo que se menciona, acá el *voice over* empieza a sugerir al espectador emociones y pensamientos del prisionero: "Esta vez está seguro de que es ella. Es la única cosa de la que está seguro en este mundo sin fecha, que le conmociona por su esplendor."

La construcción simbólica de Marker se consolida cuando se observan las fotografías de una habitación, de un niño, de unas palomas, de unos gatos y de una tumba; y el *voice over* expresa respectivamente: "una habitación en tiempo de paz, una habitación de verdad, niños de verdad, pájaros de verdad, gatos de verdad, tumbas de verdad." ¿Qué quiere decir 'de verdad' para Chris Marker? En este punto se puede entrar en un debate sobre qué es la realidad y la representación de la misma. No se puede olvidar que se están viendo fotografías, una imagen es una parte de la 'realidad'.

Todo esto parece recordar a la famosa serie pictórica de "La traición de las imágenes" de René Magritte, donde hay un cuadro de una pipa con la inscripción "esto no es una pipa". Hay tres elementos a considerar en la pintura, el primero es que el texto se niega a sí mismo. Es decir una palabra no es una pipa. El texto, seguidamente, también niega la imagen porque un dibujo de una pipa, tampoco es una pipa. Y el último, en que la imagen por sí sola es meramente una representación simbólica de una pipa.

Algo similar sucede con las fotografías de Marker. Por ejemplo, al mencionar "gatos de verdad", el narrador nos engaña. Ni la imagen es un gato de verdad, ni mucho menos la palabra-texto. Todo esto da a entender al espectador que nada de lo que ha visto hasta ese momento es "verdad" y genera una sensación onírica.

Desde otro punto de vista, se puede interpretar a partir de la perspectiva de Michel Chion, cuando este afirma que la palabra-texto tiene el placer puro y original de llevarse el mundo consigo mediante el lenguaje y de reinar sobre la creación nombrándola.²⁰ Esto quiere decir que la imagen de los gatos, por ejemplo, no es de "verdad" hasta que el narrador lo designa. Existe porque tiene nombre.

Chris Marker es un excelente ejemplo de la equiparación entre la

20 Chion, *La audiovisión*, 163.

imagen y el sonido, a pesar de que utiliza fotografías fijas y un *voice over* narrativo y reflexivo en toda su película. Entiende que ambas dimensiones son inherentes y que en momentos una puede apoyar a la otra y viceversa.

El director parte del principio de que no hay que mezclar las cosas, que en ciertos momentos es la imagen la que aporta el ritmo, y en otros el sonido. Así pues, hay que conciliar ambas. Jullier Laurent cita una entrevista realiza a Antoine Bonfanti y su trabajo con Chris Marker en *La Jetée*:

Me llamaba para decirme: "Necesito ese sonido...necesito ese sonido, ese sonido, ese sonido" y nunca vi una imagen. ¡Vi la primera imagen en la primera mezcla! Hay sonidos... La Caravelle de Orly, encadenada con canto gregoriano...todo ocurrió por sí solo...lo hice a la primera.²¹

El recurso de *voice over* se debe considerar como un elemento cinematográfico que puede utilizarse al servicio de la dramaturgia de la película y la intención o idea que tiene el director. Si se observan elementos de *La Jetée* y se ven a luz de muchos detractores de la voz superpuesta, Chris Marker parecería aburrido y redundante, pero no sucede así. El director francés introduce al espectador en un relato poético y melancólico. No puede desiguarse si el *voice over* es trillado o maravilloso, simplemente es un recurso que se debe justificar.

62

Referencias Bibliográficas

- Allen, Stanley. *Manual del audio en los medios de comunicación* Guipuzkoa: Escuela de cine y video de Andoain, 1997.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- Ciment, Michel. *Kubrick*. Madrid: Akal, 2000.
- Jost, Francois. *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Editado por Frank Baiz. Caracas: Comala, 2014.
- Jullier, Laurent. *El sonido en el Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- McKee, Robert. *El guion*. Barcelona: Alba, 2013.
- Rubio Gaviria, David Andrés. "Dogville y la sociedad educadora: apuntes para una lectura desde las otras morales", *Revista Colombiana de Educación*, n.º63 (2012): 181.
- Sourieau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

²¹ Laurent Jullier, *El sonido en el Cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007), 3-4.



Emilio (El Indio) Fernández

Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández

Galo Alfredo Torres
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
galoalfredoec@yahoo.com

65

Resumen

TÍTULO: Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández
Todo retrato del otro es necesariamente un punto de vista. En la historia de esa representación ha imperado el relativismo, o lo que en cine se llama el «efecto Rashomón». La ficción es el reino de la verosimilitud y no de la veracidad, es hacer interpretaciones que generan otras. Uno de los directores más celebrados de la Edad de Oro del cine mexicano fue Emilio «El Indio» Fernández, quien en buena parte de sus películas profesó un indigenismo mítico y constructivo, propio de todo discurso del prestigio, y por ello susceptible de ser cuestionado y discutido. Su compañero de fórmula, el fotógrafo Gabriel Figueroa, le aportó composición, luces y sombras, a unas imágenes celebratorias y abundantes sobre el mundo indígena mexicano. Criticables, como cualquier retrato sobre el otro indígena, las películas de dueto mexicano están allí para alimentar el debate. Sin embargo, quizá lo más importante, más allá de la candidez de su indigenismo nacionalista, sea que varias décadas después esas películas siguen iluminando al cine de América Latina, gracias a sus particulares lecciones sobre el riesgoso y fascinante perspectivismo que significa todo retrato y autorretrato cinematográfico.

Palabras clave: indigenismo, representación cinematográfica, relativismo, discurso del prestigio, imagen abundante.

Abstract

TITLE: An indian in Latin American Cinema: Emilio Fernández's Amazing Indigenism

All depictions of the other is necessarily a point of view. In the history of representation relativism has dominated, which is also known in cinematography as the «Rashomon effect». Fiction is the realm of plausibility and not truth, is making interpretations that generate others. One of the most important filmmakers of the so called Golden Age of Mexican cinema was Emilio «El Indio» Fernández, who in many of his movies professed a mythological and constructive indigenism, inherent to all prestige discourse, and is for that reason disputable and arguable. His partner, the cinematographer Gabriel Figueroa, contributed with composition, lights and shadows, to celebratory and plentiful images about the Mexican indigenous world. Subject to criticism, as any other portrait of the indigenous other, the Mexican duo's movies are there to encourage discussion. Nevertheless, and maybe the most important part, is that beyond the simplicity of their indigenous nationalism, after several decades those movies keep enlightening Latin American cinema, because of their particular lessons about the risky and fascinating perspectivism present in any film portrait or selfportrait.

Keywords: Indigenism. Filmic representation. Relativism. Prestigious discourse. Plentiful image.

66

Interminables son los debates en torno a la representación de lo nativo, el indígena y campesino latinoamericano, sobre todo porque recién en las últimas décadas comienzan a aparecer los autorretratos. Mientras tanto, la vieja práctica de hablar por el otro o de dar voz al otro ha entrado en crisis. Pero nos quedan las películas que, como tema central o secundario, ya sea en ambientes precolombinos, coloniales o campesinos del siglo XX, retrataron al indio americano. Y es un lugar común aceptar que el patrón general de dicha tradición representativa ha sido la imposición de una imagen y la creación de clichés. Véase por ejemplo la ficción de Salvador Carrasco, *La otra conquista* (1998), retrato de la irrupción española-cristiana, donde la figura del aborigen aparece moldeada por los códigos narrativos y visuales del canon norteamericano y sus efectos especiales. Es cierto que tal amaneramiento no llega a los excesos visuales de la tristemente célebre *Apocalypse* (Mel Gibson, 2006) y otros especímenes parecidos. Frente a estas representaciones, cabría preguntarse, cómo habrían representado los indígenas a sus ancestros y a sí mismos, si hubiesen tenido una cámara. Hasta que llegue ese día, miremos cómo un no indígena, que se hacía llamar "El Indio", retrató al indio mexicano.

La visión espectacular y prosaica de Gibson tiene una larga historia.

Baste referir, como ejemplo de la manera en que Hollywood ha representado a los indios, dos películas de John Ford: *La diligencia* (1939) y *Centauros del desierto* (1956). Como se recordará, en las dos queda claro, desde el maniqueísmo simplista que ha regido la cinematografía norteamericana y su guion de hierro, que los indios son el "otro negativo" o malvado a eliminar sin contemplaciones. Queda claro también que los indios de esos filmes y sus epígonos fueron una construcción ficcional, y que por tanto, pasaron por la fase de diseño del departamento de arte y sus creativos, que son quienes construyen el espacio pictórico y el espacio arquitectónico de un filme a partir del guion¹. Esto quiere decir que, en el cine de ficción, la "invención" y construcción dramática del otro indígena es más compleja y completa que la del constructo documental. Eisenstein, por ejemplo, partió de lo dado, lo acomodó o puso en situación para su cámara y obtuvo las imágenes del campesino y nativo de *¡Qué viva México!*² (1931). Es justamente esta diferencia en la creación visual (espacio pictórico) de la ficción cinematográfica la que nos interesa explorar aquí; la del indígena y aborígen latinoamericano 'diseñado' como un personaje de la ficción, y que en el proceso de producción ha sido gestado por una serie de instancias de producción: en el guion, en los talleres de arte y su sección pictórica, esto es, de escenografía, vestuario, maquillaje, y en el *casting*. Y las películas de Emilio Fernández son un buen pretexto para la discusión.

67

Entre las dos películas de Ford, concretamente en 1943, Emilio «el Indio» Fernández rodó *María Candelaria*, su canto a la «raza mexicana», es decir, al indio. La película, al cabo de los años, devendría un clásico del cine y del indigenismo cinematográfico de América Latina. Pero el indigenismo de Fernández tiene unos rasgos particularísimos, y que nada tienen que ver con el indigenismo de la novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, ni con sus variaciones posteriores o con su contrapartida cinematográfica, cuyos mayores representantes serían los trabajos de ficción del boliviano Jorge Sanjinés, único en su inclinación indigenista dentro del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta.

Hay una escena en el filme *El viaje* (Fernando Solanas, 1992) en la

1 Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari, *Escenografía cinematográfica* (Buenos Aires: La Crujía, INCAA y Cine Argentino, 2011), 139.

2 En Ecuador, la tarea de representar el mundo indígena ha estado previsiblemente a cargo de mestizos de tendencia documental, quienes si no llegan a la perspectiva discriminatoria de Ford, sí han hecho retratos que más reflejan a los realizadores y sus prejuicios antes que a sus retratados, como lo demuestra el agudo trabajo del crítico Cristian León, *Inventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (Quito: Consejo Nacional de Cine, 2010).

que Martín, el joven protagonista que viaja por el continente en busca de su padre, llega a los Andes, a una localidad indígena, y lo que se nota allí es el uso de «extras» indígenas que no tuvieron que pasar por el diseño, el dibujo y el maquetado. Al contrario, los personajes indígenas de *Martín Fierro* (Leopoldo Torre-Nilsson, 1968) o *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira Dos Santos, 1971) sí pasaron por el diseño, el dibujo y el *casting*, antes de ponerlos en escena y en fotografía. En este sentido, son herederos del indigenismo cinematográfico de Emilio Fernández. ¿Cuáles son los presupuestos conceptuales desde los que ha ocurrido ese diseño? ¿Hay diferencias con la visión norteamericana que tanto nos ha influenciado en temas de guionización, *casting* y dirección de arte?

En el cine norteamericano, varias han sido las películas que, a partir de los años sesenta, cuestionaron y le dieron vuelta al viejo maniqueísmo del *western* y su visión del indio como el antihéroe dramático. Directores como Arthur Penn (*Pequeño Gran hombre*, 1970) o Robert Altman (*Búfalo Bill y los indios*, 1976) postularon otra visión, positiva, lírica y prestigiante, que acaso fue a parar en *El último de los mohicanos* (Michael Mann, 1992) o *El nuevo mundo* (Terrence Malick, 2005)³, excelentes ejemplos del heroísmo indígena no exento de elegancia, espectacularización y manierismo visual, resultado a su vez de un elaborado trabajo de diseño, puesta en escena y fotografía. El mito cuando se combina con el exotismo amistoso desemboca en ese gesto que ya Robert Flaherty patentó en *Tabú* (1930): la construcción del héroe sobre la base de la gracia, dignidad y refinamiento del otro que no pertenece a los parámetros del ser occidental⁴. Como en el «efecto Rashomón», la norma en la representación es el relativismo. Entre el discurso del prestigio y el del desprestigio, se tiende toda una gama de posibilidades de retrato⁵.

Respecto a este relativismo o «efecto Rashomón», el fotógrafo Joan Fontcuberta, en su ensayo *El beso de Judas*, propone que todo mensaje tendría una triple lectura: “nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla

3 *El guardián de los sueños* (Steve Barron, 2003) es un telefilme que entre realista y maravilloso, no escatima incluso «efectos especiales» infográficamente generados para recrear un mito de la tradición oral indígena norteamericana.

4 Citado por José María Caparrós Lera en *100 grandes directores de cine* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 110.

5 Los límites de este trabajo no permiten explorar otra de las franjas de cine latinoamericano: la del autorretrato indigenista, que en términos audiovisuales tiene un rico archivo, tanto en América del Norte como en América Latina.

del propio medio"⁶. Igual tesis maneja Jacques Rancière, aunque más desarrollada y en el plano de la epistemología de la historia y el pensamiento en general, quien habla del «mito» del objeto correcto del saber y del *reparto* de la verdad entre esas varias instancias que la pretenden⁷. Y respecto al conocimiento del otro, recordemos la lección del poeta Octavio Paz, quien usa el sintagma *vislumbre* para referirse a las "aproximaciones" nunca conclusivas de todo retrato: ese es el espíritu que guía su *Vislumbres de la India* (1995). Este relativismo aproximativo entonces debería ser el mirador desde el que se podría entender y juzgar el indigenismo preciosista norteamericano de *Tabú*, *Pequeño Gran Hombre* o *Nuevo Mundo*, así como la insólita apología del dúo mexicano Fernández-Figueroa, que si bien tienen evidentes diferencias, comparten el ancestralismo y la perspectiva prestigian- te.

Dicho relativismo es acaso un intento de salvar o disimular la «distancia» (¿Babelismo?) enorme entre el mundo mestizo o blanco y el del indio, y esto no solo por el idioma, sino por todas las diferencias históricas y culturales que separan esos universos. Tal relativismo explicaría, sin justificarla ciertamente, la inveterada tendencia del mundo mestizo anglosajón y latinoamericano (del civilizado que sostiene la cámara) de representar y/o hablar de/por el mundo indígena antes de que el mundo indígena hable por sí mismo (en términos audiovisuales)⁸, con sus consecuentes desviaciones, a veces fatales, por razones ideológicas y perversas finalidades de poder. Con la ficción cinematográfica de lo indígena estamos en un régimen de representación en que al retratado se lo diseña antes de que pose, en el marco general de la composición para cine.

Desde los diarios de Colón, pasando por las *crónicas* hasta llegar a los diarios de viaje y las películas latinoamericanas del siglo XX, existe una serie interminable de versiones y retratos textuales e icónicos sobre el indígena sudamericano, hechas incluso por europeos como Hegel o Montaigne, y que se extienden a las no menos aventuradas y cándidas de los ballets *Moctezuma* (Vivaldi, 1733) y *Les Indes Galantes* (Jean-Philippe Rameau, 1735). Todos son retratos o versiones, con sus respectivos problemas de fidelidad, veracidad histórica y sus consecuencias, derivadas de la distancia

6 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas* (Madrid: Gustavo Gili, 1997), 20.

7 Jacques Rancière, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética* (Barcelona: Herder, 2011), 36.

8 Todo el dossier del cine de ficción producido por indígenas en todo el continente es una deuda pendiente, entre muchas, de la historiografía latinoamericana. En este sentido, es difícil establecer los primeros intentos de un audiovisual ya hecho por indígenas y campesinos de América Latina.

y la diferencia. La lista de tales representaciones tendría que extenderse a las pinturas hechas por un latinoamericano sobre su otro, el nativo. De la pintura colonial a la novela indigenista, de Eisenstein a Nelson Pereira dos Santos, la galería es incontable, y toda ella ganada por el efecto Rashomón. Y a este tampoco pudo escapar la figura central de la Época de Oro del cine mexicano: Emilio «el Indio» Fernández.

Hay un ciclo de películas que Fernández (1904-1986) realiza a lo largo de la década del 40-50 y en las que aflora su declarado indigenismo. Es ese ciclo el que nos plantea al problema de la "figuración" del otro y la personal versión del director mexicano sobre el prestigio y la construcción del héroe. Recordemos que Fernández era descendiente de una india *kikapú* y llegó a ser oficial del ejército revolucionario, aunque sin mayor fortuna, ya que en 1923 escapó a Estados Unidos, luego de una corte marcial. Allí es donde se forma como cineasta «desde abajo». Regresa en 1933 a México y al año siguiente se incorpora al cine de su país, primero como actor en rol protagónico de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934)⁹; luego tentando al guion, hasta que en 1941 arranca su carrera como director con *La isla de la pasión*. La década de 1940-50 fue la más espléndida, pues con un puñado de filmes alcanzará consagración universal, alzándose con premios en los festivales más importantes. Ciertamente hizo concesiones al mercado, pues cometió unas cuantas películas de cabaret y dramas urbanos; pero, en varias ocasiones dejó los escenarios citadinos y se fue al campo. Y allí, lo que primero encuentra es a los charros cantores de *Soy puro mexicano* (1942), que le sirven para enarbolar la bandera localista teñida de color nacional, costumbrismo y folklor. La lección de Eisenstein fue bien asimilada.

Ya en su apodo «el Indio», asumido como una proclama, Fernández había anticipado el fin último de su obra (que no olvidemos, la hace al interior de la maquinaria industrial): el indígena mexicano, en su personal concepción de lo que era el indígena mexicano. Y en esa línea están *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *Pueblerina* (1948), películas en las que como personaje central o secundario aparece el indígena, núcleo central del nacionalismo que lo lleva a desarrollar un «discurso del prestigio», en el sentido de la construcción del héroe nativo y/o campesino, jalonada

⁹ Magníficamente fotografiada por Lauron Draper, la película es de un lirismo indigenista insuperable, de tanta bondad, blancura y agua. Pero el mismo Fernández regresaría a esa isla para un *remake* también insuperable, esta vez con la ayuda del fotógrafo Gabriel Figueroa, el resultado fue *Maclovía* (1948).

por la intención mitificante, embellecedora y edulcorada. El de Fernández es entonces un discurso del exotismo prestigiante que vuelve al «mito del buen indio y a su alto esteticismo de las grandes, bellas, puras, extraordinarias imágenes»¹⁰. Y para lograr esa construcción bella y extraordinaria de lo indígena, el realizador va a recurrir a las herramientas multiplicadoras de la estética elaborada: el adorno, la multitud de la fiesta religiosa y del campo como teatralizaciones filmadas, así como a la barroquización de escenarios y personajes por vía de la magnificación fotográfica. Pero el punto culminante fue el *casting*.

Robert Flaherty, que venía del documental, tuvo que hacer ficción. Para contar la historia de *Sombras blancas en los mares del sur* (1928) contó con dos actores profesionales; así, la actriz Raquel Torres hizo el rol de una india polinesia. En *Tabú* (1930), nuevamente incurre en la ficción y las demandas del guion con conflicto central, aunque esta vez el *casting* fue enteramente nativo. Hay que imaginar el trabajo de dirección que Flaherty y Murnau hicieron con los no actores. Las dos películas, como las de Fernández, estaban animadas por las ideas de la mitificación (construcción del héroe y el discurso del prestigio), al contrario que las de Ford, destinadas al desprestigio. Pero el *casting* hace la diferencia, porque allí se decide la rostridad y corporalidad de una película: ¿Quién pone el cuerpo frente a la cámara?

Todo discurso mitificante en tanto figuración magnificada de lo indígena, requiere el suplemento del adorno, que en el caso del cine comienza en el drama del personaje, se prolonga hasta su corporalidad (actor, vestuario y maquillaje) y culmina en el escenario y la puesta en foto. En lo tocante al rostro, y con el fin de afinar la belleza de la "raza mexicana", Fernández recurrirá al rostro bello de actores blancos o mestizos. En esta operación de *sustitución* de las apariencias es donde más se delatan los rasgos del particular relato mítico que practicó Fernández. Dos de las películas más representativas de su heroísmo visual, *María Candelaria* y *Maclovía*, tienen en su rol estelar a las dos divas más importantes del Cine de Oro mexicano: Dolores del Río y María Félix, y las dos encarnan a María Candelaria y Maclovía, campesinas/indígenas que en el intento de dar vida y realismo a sus personajes adoptaron un acento que deformaba la palabras del español (choteo al habla de "los inditos", como dice Monsiváis): nunca emitirán una sola palabra en las supuestas lenguas aborígenes de sus personajes. En *María Candelaria*,

¹⁰ Manuel Villegas López, *Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. (Toledo: Ediciones JC Clementine, 2005), 155.

Pedro Armendáriz, el macho más macho de entre los machos mexicanos, es el inefable indio José Rafael, que también chotea y aporta a la foto, y vuelven a la película y su retrato audiovisual un doble mejorado, expandido y alejado de la rostridad indígena. Así son los procesos y haceres de eso que llamamos poética del cine.

En esta línea multiplicadora o hiperbólica, de duplicación y sustitución, la selección de locaciones y extras iba a ser decisiva para ir figurando al nativo mexicano y su paraíso hostigado por el blanco o el mestizo. Iglesias, plazas, mercados, lagos y playas asoman frente a la cámara pero ritualizados por fiestas populares y otras ceremonias públicas que agitan, llenan o abarrotan las escenas y planos de estas películas (como en los murales de Rivera y Orozco). En una escena de *Enamorada*, la cámara entra a un templo barroco, levanta su ojo y recorre el cielo raso abarrotado que a la vez repleta el encuadre. Y cuando sale, allí está el paisaje, no menos barroco, listo para la cámara inflamada y precisa de Gabriel Figueroa.

Y la fiesta popular es clave en los guiones de Fernández, justamente porque esta le aporta al plano opulento la multitud eufórica inherente al festín indígena: bullicioso, móvil, fastuoso (la fiesta de la bendición de los animalitos en *María Candelaria*, es solo un ejemplo maestro de los rituales y ceremonias masivas que serán magnificadas por la fotografía de Figueroa). Celebraciones laicas o religiosas por igual le aportan la abundancia requerida. Claro que para la cámara todo ha sido preparado y adornado por la dirección de arte y los departamentos de vestuario y maquillaje, y un *scouting* no menos cuidadoso e intencionado. Es por ello que los indios que sufren, cantan y lloran en estas películas son de una pulcritud y blancura casi celestial, angelical diríamos. Y por supuesto, todo muy ordenado y coherente con las líneas de composición del encuadre de Figueroa. La isla de Janitzio en *Maclovía* fue sometida a tal estado de embellecimiento que las redes de los pescadores aparecen hasta en los caminos y senderos: todo por su calidad plástica.

No solo móviles biográficos explican el peculiar indigenismo estetizado de Fernández. Detrás de él tiene dos hechos artísticos claves, también relacionados con el barroquismo visual y el discurso del prestigio mitificante: la llegada de Eisenstein a México en 1930 y el rodaje de *¡Qué viva México!*, y el otro evento es el ambiente plástico, monumental, nacionalista y alegórico que proponía el muralismo. El exotismo admirativo del ruso lo llevó a construir esa película documental cuyas seis partes o sarapes están construidas en atención a una visión "turística y, si se quiere, folklórica, en

perfecta concordancia con aspectos de las inquietudes nacionalistas mexicanas¹¹. Carlos Monsiváis apuntaba sobre la importancia capital de que Fernández tuviera como fotógrafo a Gabriel Figueroa, único capaz de inventar la magia suficiente como para "transfigurar lo cotidiano" y llevar la cinematografía más allá de lo "filmicamente correcto". Figueroa es el contrapunto y el que corrige los desequilibrios de los guiones; y lo hace tan bien, al punto de crear un discurso paralelo a los dramas concebidos por Fernández. Y es que Figueroa estudió con Gregg Toland, el fotógrafo de *Ciudadano Kane*, y estudió a Eduard Tissé, el fotógrafo de *¡Qué viva México!*, como también estudió a los muralistas como Orozco y Siqueiros, que eran sus amigos. De ellos tomó esa tendencia a recurrir a las alegorías poéticas en composiciones grandilocuentes siempre guiadas por una visión del mundo indígena como un espacio de belleza intacta y coherente, que en ocasiones llegaba a sugerir un "tranquilo, idílico e improbable mundo precolombino"¹². Desvío de lo fotográficamente correcto y exceso que pone a la película a hablar de sí misma. Allí, en ese *plus* o hipérbole visual se concreta un barroquismo indigenista: en ese preciosismo donde personajes y paisajes asoman engrandecidos y ennoblecidos, purificados por la dirección de arte y la cámara, y que finalmente constituyen, como dice Monsiváis, el "triumfo de la alegoría sobre el realismo"¹³.

73

¿Cuál es el origen, en el sentido de "la carencia", de este indigenismo barroquizante y heroico? La historia de las representaciones de lo indígena, tan múltiple y variopinta, ha engendrado excesos, como los de la imagen turística, es decir, el relativismo fotográfico llevado a los extremos. Ahora que los argumentos de dar voz al otro tienen un merecido desprestigio, quizá no nos quede otra salida sino volver sobre nuestra naturaleza antropofágica, que desde Reyes, Lezama, Paz, Fuentes y Dos Santos, ha tratado de aliviar cierta carencia en la representación, y más si es la del otro indígena; reconociendo que todo gesto antropofágico puede ser, digamos, relativista más nunca arbitrario porque el relativismo no es absoluto. Emilio Fernández, en su aparente candidez nacionalista, tal vez ha dado una lección estética y afectiva: optó por responder a la carencia con el "discurso del prestigio",

11 Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, (México, D. F., 1987), 103.

12 Mario Sartor, "El muralismo mexicano y su irradiación continental", en *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Coordinadores: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez. (España, Cátedra, 1997), 267.

13 Carlos Monsiváis, "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada", en *Gabriel Figueroa. La mirada al centro* (México, D.F.: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994), 35.

y también como respuesta al desprestigio que imperaba en su época y que la vivió en carne propia, pues conoció a Hollywood por dentro. El adorno, la alegoría, el retrato construido con luces y sombras, música y vestuario, fueron su interpretación. Si parafraseamos a Ticio Escobar, diríamos que criticar un texto o interpretarlo, como el retratar, es «básicamente, sugerir una lectura posible y, desde ella, provocar otras»¹⁴. Cualquiera que se aproxime a los retratos indigenistas que en sus películas ha hecho el dúo Fernández-Figueroa tendría que quedarse con los retratos, admirables e inolvidables por donde se vean. Sesenta o setenta años después siguen echando luces, aunque su perspectiva sea cuestionable y discutible como cualquier otra. Lo importante es que las hicieron, y están allí para provocar otras. Son parte de nuestra tradición. El barroquismo de los planos de Fernández, tanto en términos fotográficos como de las masas que pone en escena, lo filian a una tradición compositiva que en el cine de América Latina todavía está por explorar: la de la abundancia y la celebración barroca. Aquí hay entonces antropofagia mitológica pura de unos realizadores que asimilaron al otros desde sus propias pulsiones y necesidades: no como son sino como podrían ser, o, en el caso más radical de la teoría del autor: como quisiera que sean.

74

Referencias bibliográficas

De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D. F.: Editorial Trillas, 1987.

Escobar, Ticio. *La belleza de los otros*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, [1993] 2012.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Madrid: Edit. Gustavo Gili, 1997.

Gentile, Mónica, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía, INCAA y Cine Argentino, 2011.

León, Christian. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Cn-CINE, 2010.

Monsiváis, Carlos. "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada". En *Gabriel Figueroa. La mirada al centro*, edición de Miguel Ángel Porrúa, Luisa María Bueno de Porrúa y Carlos Monsiváis, 16-50. México, D.F.: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994.

Rancière, Jacques. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011.

¹⁴ Ticio Escobar, *La belleza de los otros* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas: [1993] 2012), 19.

Sartor, Mario. "El muralismo mexicano y su irradiación continental". En *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Coordinadores: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez. España, Cátedra, 1997.

Villegas López, Manuel. *Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. Toledo: Ediciones JC Clementine, 2005.



Fotograma de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Análisis del guion literario de *Pulp Fiction*: Un ejercicio de interpretación de lo interpretado

Mauricio Velásquez Hurtado

Universidad EAFIT

Antioquia, Colombia

ovelasq2@eafit.edu.co

77

Resumen

TÍTULO: Análisis del guion literario de Pulp Fiction: Un ejercicio de interpretación de lo interpretado

El propósito de este artículo es ofrecer el análisis de la interpretación y la adaptación del guion literario Pulp Fiction. Su ánimo es propiciar un encuentro razonable con uno de los cuerpos textuales definitivos en el campo de la narración contemporánea: el lenguaje audiovisual. Para ello, abordaré el texto, escrito por Quentin Tarantino y Roger Avary, apelando a la aplicación y el uso de conceptos clave que permitan determinar el texto y la imagen movimiento como una forma paratextual total. Mi interés es determinar cómo los detalles, los sujetos y las acciones de un texto que ha de trascender la escritura para convertirse en relato audiovisual, conforman una disposición semántica que permite recorrer con precisión el discurso de una obra cargada de exageración y caricatura, elementos que contribuyen a resaltar el valor de lo cotidiano para soportar su verosimilitud y su pacto ficcional.

Palabras clave: Pulp Fiction. Quentin Tarantino. Guion literario. Interpretación. Adaptación. Texto.

Abstract

TITLE : Analysis of Pulp Fiction's literary script: An exercise in interpreting the interpreted
The purpose of this paper is to provide an analysis of the interpretation and adaptation of the movie screenplay Pulp Fiction. Your encouragement is to provide a reasonable match with a final textual body in the field of contemporary narrative: the visual language. To do this, I will discuss the text, written by Quentin Tarantino and Roger Avary, appealing to the implementation and use of key concepts to determine the text and the image movement involving as a way to the paratextual total. My interest is to determine how the details, subjects and actions of a text that has to transcend the writing to become visual story, make a provision that allows a trip into the discourse of a work full of exaggeration and caricature, elements that contribute to highlight the value of the everyday to support their verisimilitude and fictional pact.

Keywords : Pulp Fiction. Quentin Tarantino. Screenplay. Interpretation. Adaptation. Text.

"La ficción es lo característico de la actividad humana. Somos animales simbólicos que hemos inventado un mundo de símbolos"

Enrique Anderson Imbert

El texto y su imagen

Es irremediable la presencia metafísica de las imágenes en la lectura. Las formas sintácticas cobran vida en la imaginación como resultado directo de una descripción ordenada de ciertos detalles, acciones y sujetos, correspondientes a un inventario de formas contenidas en la realidad que permite interpretarlas. Cuando se asume esa interpretación, en el caso de un guion literario, es absolutamente necesario no sólo auscultar sus niveles morfo-sintácticos y léxico-semánticos, sino que, además, se debe dar paso al análisis de su posible adaptación en el campo de la imagen-movimiento.

El ejercicio interpretativo de un guion literario va más allá, en consecuencia, de la búsqueda de una posible correspondencia formal directa en la pantalla de aquello que se ha dispuesto en las líneas. *Pulp Fiction* (1994) ofrece todas las anteriores esferas de análisis, es decir, fue escrito, interpretado y llevado a la producción filmica.

Son varias las reseñas que desde el año de su aparición nos ofrecen distintas miradas sobre su dimensión como obra insignia del cine contemporáneo. Podríamos decir que su potente humor negro es el resultado del

homenaje y la mezcla entre el cine de clase B y el *film noir*, donde la carga de diálogos, en apariencia fútiles, enaltecen el valor de lo cotidiano en un nivel que podríamos considerar, desde la estética, una formalización Pop audiovisual de lo "norteamericano". Las características de los personajes ofrecidos como símiles del mundo del crimen, fueron elevadas a formas de sátira que hoy les permite una presencia icónica, casi caricaturizada.

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer un análisis de aquella caricaturización de la que hace acopio *Pulp Fiction* para construir sujetos y acciones, a la forma como los dispone en el texto y los lleva al plano de la acción de la imagen-movimiento. En tal sentido serán estimadas las apreciaciones sobre algunas anotaciones que describen detalles, sujetos y acciones en el texto literario, la adaptación ofrecida por el consecuente resultado audiovisual y las reflexiones teóricas al respecto de conceptos clave sobre la interpretación, la adaptación y el texto.

Tres historias cruzadas en una línea del tiempo

El relato de *Pulp Fiction* es en realidad una fusión de tres historias que juegan en el tiempo y el espacio, "Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife"¹, "The Gold Watch"² y "Jules, Vincent, Jimmie and the Wolf"³.

Los eventos transcurren en un lapso de aproximadamente una semana, circunstancia que sólo es perceptible a través del recorrido, donde notamos que los diálogos iniciales corresponden temporalmente a la segunda parte de una historia distribuida en cuatro líneas de tiempo-espacio, pero que por disposición formal ocurren de forma paralela y simultánea a otros también llevados al plano del texto y su resultado en la película. *Pulp Fiction* es una obra que alude, en el sentido literario, a los conceptos de analepsis y prolepsis, acuñados por Gerard Genette en *Figuras III* (1989) y actualizados por Eco en *Seis Paseos por los bosques narrativos* (1993) y, en su sentido fílmico, al '*flashback*' y el '*flashforward*'.

De manera ordenada, en una línea de tiempo, el relato correspondería a la aproximación que a continuación pretende ilustrar de una mejor forma su trama.

1 Quentin Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay* (Los Ángeles: Miramax Books/Hyperion, 1994), 26. "Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace".

2 Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*, 69. "El reloj de oro".

3 Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*, 112. "Jules, Vincent, Jimmie y El Lobo".

Vincent y Jules, un par de matones de Los Ángeles, van en busca de los socios que han engañado a Marsellus Wallace, su jefe. Una vez en la dirección que les han indicado, recuperan un portafolio y asesinan a dos sujetos. Un hombre que se ha escondido en el baño sale y les dispara pero falla. Los hombres responden el fuego y lo asesinan también. Vincent y Jules discuten sobre la intervención divina que, en apariencia, detuvo las balas del último sujeto. Cuando regresan en el auto, accidentalmente el arma de Vincent se dispara y mata a Marvin, el informante. Se dirigen a la casa de un amigo de Jules y se deshacen del cadáver. Deciden desayunar en un restaurante antes de llevar el portafolio que han recuperado.

En el restaurante, Pumpkin y Honey Bunny, un par de asaltantes, discuten los actuales riesgos de asaltar bancos, licorerías y estaciones de gasolina, concluyendo que un sitio como aquel en el cual toman café es perfecto para efectuar un robo. Sacan sus armas y amenazan a los demás comensales. Pumpkin le pide el portafolio a Jules pero éste no sólo se niega a entregarlo sino que lo desarma y lo encañona. Jules le explica, mientras le apunta con el arma que ha decidido dejar el oficio de asesino, y que le perdonará la vida a cambio de dejar libre el portafolio de su jefe. Los asaltantes, Pumpkin y Honey Bunny, salen del restaurante y segundos después lo hacen Vincent y Jules.

80

En un bar, Marsellus y un ex-boxeador conocido como Butch, discuten el arreglo de una pelea. En ese preciso momento ingresan Jules y Vincent. Llevan el portafolio que por poco les roban minutos antes. Vincent saluda a su jefe, quien le ha solicitado llevar a comer a su esposa Mía. Horas más tarde, Vincent visita a su proveedor de heroína, y lleva a comer a la esposa de Marsellus. Luego de bailar y comer, regresan a la mansión, donde Mía sufre una sobredosis accidental con la droga que ha encontrado en el abrigo de Vincent. Este, alarmado, la lleva donde su proveedor y le inyecta una dosis de adrenalina. La regresa de nuevo a su casa y se prometen no comentar el suceso.

El día de la pelea, Butch sueña con el momento en el que un capitán del ejército le entrega el reloj de oro que su padre le ha heredado. Minutos después y contrario a lo pactado, el boxeador gana la pelea y se da a la fuga con todo el dinero que apostó a sí mismo, convirtiéndose en el blanco de los dos matones de Marsellus Wallace, Jules y Vincent.

Cuando llega al motel donde le espera su novia con todos sus objetos personales, nota que ella ha olvidado su reloj de oro. Al regresar por el reloj a su apartamento, Butch, encuentra a Vincent. Lo asesina y se da a la fuga

con tan mala suerte que se cruza en el camino con el mismísimo Marsellus Wallace, comenzando una pelea que termina en una tienda de empeño donde ambos son encañonados y secuestrados. Butch, logra liberarse y entrar al cuarto donde el empleado de la tienda y un amigo violan a Marsellus. Mientras el jefe de los matones que arregló la pelea es violado, Butch lo rescata y es perdonado a cambio de guardar silencio sobre el abuso del que acaba de ser objeto. Butch regresa al motel, recoge a su novia y sale de la ciudad.

La interpretación inicial del relato, nos permite concluir que la obra ha sido dispuesta en *medias res*, pues la obra comienza justo en el momento en el que Pumpkin sentencia en el restaurante "*No, forget it. It's too risky*".⁴

La adaptación en la línea de tiempo como consecuencia de la interpretación

Si aceptamos implícitamente que la eficacia de un texto que ha de ser llevado a otro plano, en este caso el audiovisual, depende de la adecuada ratificación de los códigos que de él emergen por parte de quienes lo interpretan y ejecutan, estaremos validando la tesis de Umberto Eco referida a sus consideraciones sobre el lector de 'segundo nivel'. En relación a dicho método, Eco afirma que "el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta".⁵

En todo caso, el primer hermeneuta que visita un guion es aquel que sabrá no sólo interesarse por el final, sino que además se permitirá elaborar anotaciones concretas para llenar ciertos espacios vacíos. Por ello todos los involucrados en la parafernalia técnica de la producción audiovisual son colaboradores e intérpretes del texto, y en consecuencia, hermeneutas de su disposición literaria.

Será imposible para este ejercicio determinar la legitimidad de ciertas anécdotas, consideradas por el propio Eco como 'paratextuales', "es decir, de todas esas informaciones que rodean el texto"⁶ y referidas a la producción de la película *Pulp Fiction*, sin embargo, el análisis comparado del texto y su consecuente imagen-movimiento, se convierte en un prisma de doble

4 "No, olvídale, es muy arriesgado". Quentin Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino Screenplay* (Los Angeles: Miramax, 1994), 1.

5 Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos* (Barcelona: Lumen, 1993), 37.

6 Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, 134.

vía que nos permite entender, cómo el guion original, admite adaptaciones de forma en el producto audiovisual que a su vez abren puertas interpretativas a la luz de los conceptos 'texto', 'texto dramático' y 'texto espectacular', acuñados por Fernando de Toro, en su *Semiótica del Teatro* (1987), y de las anotaciones sobre 'texto absoluto' hechas por Paul Ricoeur en su obra *Del texto a la acción* (2001).

Si comprendemos la función de cada uno de los niveles de los relatos que habrán de ser sujetos de acción en otros planos como el de la actuación, como sugiere De Toro, "el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante"⁷ podríamos afirmar entonces que las variaciones de la línea de tiempo en el montaje, son así mismo un dispositivo de reelaboración, y por tanto de adaptación.

Si validamos los alcances de las hipótesis de Ricoeur en su ensayo sobre "¿Qué es un texto?", podemos argumentar que al igual que el teatro, cada discurso permite ser tocado por múltiples textos y acciones referidas antes y después de ser escrito, que abren paso a la apropiación. Dicha apropiación, como diría Ricoeur "articula un discurso nuevo al discurso del texto"⁸, es una nueva capa que sugiere que los textos no son cerrados, y que su lectura permite validar que cada adaptación consecuente con el texto es a su vez una relación siguiente, y por tanto, sujeta del mismo análisis hermenéutico.

82

Ello también se explica en la noción de 'intertexto' de Michael Riffaterre, enunciada por Genette como ampliación de su concepto de transtextualidad⁹.

En *Pulp Fiction*, existen notables interpretaciones y adaptaciones del texto al momento de convertirlo en imagen-movimiento, que de alguna manera incrementan la exageración del relato gracias al humor negro con el que se ha matizado. Una de ellas es sobresaliente y se encuentra en lo que podríamos llamar el prelude de las historias.

En el libro, al que consideraremos texto base, Vincent y Jules han ido en busca de Brett, el socio de su jefe que se ha apropiado de un portafolio con un valioso contenido. Después de asesinarlo a él y a uno de sus amigos, un tercer hombre sale del baño donde estaba escondido y les dispara, fallando cada uno de sus tiros. Luego de revisar que ninguna de las balas les ha impactado, Jules y Vincent responden el fuego y lo asesinan. "The fourth man is blown off his feet and out of frame by bullets that tear him to shreds.

7 Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (Buenos Aires: Galerna, 1987), 91.

8 Paul Ricoeur, *Del Texto a la Acción* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001), 140.

9 Gerard Genette, *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado* (Madrid: Taurus, 1989), 11.

He leaves the frame empty."¹⁰.

Esta parte de la narración, es puesta en la película, a la que consideraremos texto acción, sólo en el inicio de la tercera historia, la cual, además, ha sido renombrada. De llamarse "Jules, Vincent and The Wolf" se ha convertido en "The Bonnie Situation"¹¹.

Las reflexiones al respecto de ambos cambios, en la línea de tiempo y en su nombre, pueden ser varias en una esfera especulativa, sin embargo, la factibilidad de generar un mayor efecto de hilaridad en el espectador apunta como la más probable por cuenta de la exageración. Toda la historia de "The Bonnie Situation", es una cadena de acontecimientos nefastos que van empeorando en el transcurso del tiempo. Cuando en apariencia la situación de recoger un simple portafolio parece controlada, son baleados por alguien inesperadamente. En el auto, accidentalmente le disparan al informante. En el intento por limpiar la escena y deshacerse del cadáver se enteran que la esposa del hombre que les ha prestado la casa llegará pronto de su turno en el hospital. Cuando creen que todo ha sido resuelto van a un restaurante donde los asaltan.

Si entendemos que el montaje lineal de una narración, en términos cinematográficos, también alude a la "analepsis", podemos demostrar que la acción de tomar un segmento del texto base (guion), ubicado al inicio de la línea de tiempo, para trasladarlo adelante en el texto de la acción (imagen-movimiento), es una adaptación formal consecuente, a la interpretación de la idea y la intención de caricaturizar la tragedia.

El traslado de la mencionada acción, en su tiempo de narración, le otorga virtudes de comedia a su estado final, por cuenta de la saturación de eventos imprevistos. En la adaptación del plano de la acción, Vincent ha sido asesinado por Butch. Sin embargo aparece nuevamente en la pantalla, justo en la escena que da comienzo a su aventura.

Aquel *flashback* obra entonces con asombro ante el espectador, quien además observa con sorpresa que los dos asesinos no han terminado el trabajo que en apariencia vimos concretado al inicio del relato. Jules y Vincent han matado a dos sujetos, pero un tercero aparece con un arma y les dispara, fallando cada tiro. A partir de ese momento, comienza una suma exagerada de eventos nefastos que le dan otra significación y, en efecto, otro

10 "El cuarto hombre cae de espaldas por las balas que le impactan. Sale de plano". Tarantino, *Pulp Fiction*, 26.

11 "La situación de Bonnie". Tarantino, *Pulp Fiction*, 111.

sentido a la tercera historia, "The Bonnie Situation". Esta adaptación de la línea de tiempo supone un cambio tan relevante, que toda la obra queda prácticamente recontextualizada, pues la disposición de la acción, contribuye al esclarecimiento final de la trama en tiempo y espacio, y otorga una celebración de la comedia en otro nivel.

La transformación del texto en la acción de la imagen-movimiento, nos permite identificar el primer espacio vacío que hubo de ser recontextualizado con el fin de lograr un efecto más coherente a la idea de la sátira, la cual, por acumulación, nos muestra un último capítulo pleno de actos elocutivos que desdibujan la violencia en su percepción inicial.

Debemos preguntarnos entonces, en este punto, por la premisa dramática, y en consecuencia, por la tragicomedia que envuelve la narración y su intención de exagerar de forma cruda y grotesca la realidad.

La metadiégesis como validación de lo real cotidiano

No es la intención de este ensayo calificar las virtudes del relato de *Pulp Fiction*. No obstante, es necesario observar el notable uso de extensos diálogos por parte de los personajes, circunstancia que, paradójicamente, se convierte en una particular cualidad en el contexto de un mercado que elude las intervenciones extensas de los actores. Cada uno de los personajes considerados en el texto base, interpretan el signo particular de la historia, adaptándolo en una redimensión elocutiva. En otras palabras, el amasijo de formas que proviene de la imaginación de un narrador extradiegético, dispone de sus personajes para obtener de ellos funciones metadieгéticas. Mecanismo que añade exageración a aquella cómica disposición de los sujetos y las acciones.

Como se ha anotado previamente, la historia de *Pulp Fiction* es la suma de tres relatos enmarcada por un cruce de casualidades que pone a sus protagonistas en situaciones absurdas, plagadas de sátira, pero fiel y convenientemente extractadas del violento contexto de la ciudad de Los Ángeles. En este aparte es preciso anotar la evolución de la acción elocutiva cuando las historias, al interior de las historias, se repiten intercambiando de narrador. Para entender el ejercicio que propone el texto mismo, nos detendremos en las más notables, indicando el narrador original y aquel interlocutor que asimila la historia convirtiéndose en narrador secundario ante un nuevo interlocutor. El primer grupo a analizar será el de Vincent, Jules y Brett.

Vincent Vega y Jules Winnfield, como ya hemos señalado, son un par

de asesinos. Los personajes aparecen en el relato cuando se dirigen a efectuar uno de sus trabajos. Es allí donde surge un singular diálogo referido a ciertas libertades en el consumo de drogas en Holanda. Jules indaga con cierto asombro sobre los bares de hachís, a lo que Vincent, recién llegado de Ámsterdam, contesta sin ocultar el gozo que le produjo aquella experiencia. "It's legal to buy it, it's legal to own it and, if you're the proprietor of a hash bar, it's legal to sell it."¹²

El diálogo del consumo de hachís en Holanda desemboca en otra anécdota de Vincent referida a las pequeñas diferencias entre Europa y Norteamérica, que van desde cómo nombran las hamburguesas, "You know what they call a Quarter Pounder with Cheese in Paris?"¹³, hasta la posibilidad de tomar cerveza en un cine. Al llegar al edificio donde harán su trabajo, Jules, le cuenta a Vincent que hay una historia de su jefe, Marsellus Wallace, que cuenta cómo arrojó a un tipo desde un cuarto piso por darle un masaje de pies a su esposa Mia, quien horas más tarde saldrá con Vincent a petición del mismo Marsellus. "Well, Marsellus fucked his ass up good. And word around the campfire, it was on account of Marsellus Wallace's wife"¹⁴.

Las dos historias serán reiteradas en el texto mismo en contextos completamente distintos por cada uno de los interlocutores. Jules es el primero en hacer una referencia elocutiva de la fábula de Vincent para preguntarle a Brett por la forma en que llaman los franceses a la hamburguesa conocida como "Cuarto de libra".

"You know what they call a Quarter Pounder with Chesse in France?"¹⁵.

Vincent, a su vez, tomará la historia que Jules le ha contado al respecto de Mia y el tipo que supuestamente fue lanzado desde un cuarto piso por darle un masaje de pies. Le relatará al personaje mismo de la historia con la intención de preguntarle por su veracidad. "They just said Rocky Horror gave you a foot massage"¹⁶.

Podríamos conjeturar, inicialmente, que el autor busca en la reiteración de cada fábula, la anticipación del lector para adivinar la respuesta emotiva

12 "Es legal llevarla, es legal tenerla, y si eres el propietario de un bar de hachís, es legal venderla". Tarantino, *Pulp Fiction*, 8. "Es legal llevarla, es legal tenerla, y si eres el propietario de un bar de hachís, es legal venderla".

13 "¿Sabes cómo llaman a un 'Cuarto de libra con queso' en París?". Tarantino, *Pulp Fiction*, 8.

14 "Bueno, Marsellus lo jodió. Y lo que se dice es que el tipo se había metido con la esposa de Marsellus". Tarantino, *Pulp Fiction*, 12.

15 "Sabes como le llaman a la 'Cuarto de libra' en París". Tarantino, *Pulp Fiction*, 20.

16 "Dicen que Rocky Horror te dio un masaje de pies". Tarantino, *Pulp Fiction*, 48.

de cada nuevo personaje interpelado. En este apartado del ensayo trataré de auscultar la acción bajo el campo del signo.

El uso semiótico que hacemos de algunas palabras, nos pone en una particular disyuntiva interpretativa por cuenta del sentido en el cual disponemos, precisamente, de ese uso. Las palabras son objetos a los cuales corresponden otros significantes. El hachís y la hamburguesa, son objetos, tal y como lo advierte Umberto Eco en *Signo* (1994), con 'funciones primarias' y 'funciones secundarias'. Propone Eco:

Según algunos, una configuración sola (una escalera, una puerta) comunica la función que facilita, y la comunica incluso si no se realiza la función (sí veo una puerta cerrada, decido no pasar en lugar de dar de nances contra ella)¹⁷.

Si recordamos que hasta este punto hemos tratado de advertir las infinitas capas interpretativas del relato, "hachís" significa, tanto para los actores del acto elocutivo como para lectores y espectadores una sola cosa: droga. Sin embargo, más allá de la interpretación literal se encuentra la distinción de unos rasgos que hablan de su uso, el cual, en el argot popular alude a la aceptación social de un gueto particular. En este caso, el hachís como parte de la historia de Vincent, es referido y asimilado como lo que es, una sustancia que permite cierta distinción en el gremio al que pertenecen los dos asesinos. El caso de la hamburguesa, es todavía más particular.

86

Para todos los que leemos e interpretamos la historia, hamburguesa, es una comida rápida socialmente aceptada como deliciosa. No obstante, el mismo Jules interviene como hermeneuta e intérprete, para ofrecernos la función secundaria.

Una vez llegan los dos asesinos al apartamento donde se encuentran Brett, el amigo de Brett y Marvin, Jules les pregunta, al ver que interrumpieron su desayuno, qué comen. Brett, algo confundido, le responde "Hamburguesas" Jules repone, casi como un interruptor: "Hamburguers, The cornerstone of any nutritious breakfast."¹⁸

Si nos fijamos bien, entenderemos que hay una explicación de la función secundaria de la palabra hamburguesa, hecha por el personaje, con una carga de ironía en su elocución. Al Jules determinar que la "hamburguesa es la piedra angular de cualquier nutritivo desayuno", está denunciando la

17 Umberto Eco, *Signo* (Barcelona: Labor, 1994), 40.

18 "¡Hamburguesas! La piedra angular de un nutritivo desayuno". Tarantino, *Pulp Fiction*, 19.

prisa que tenían Brett y sus amigos por comer algo rápido y escapar. En este caso, obtenemos una doble "función secundaria" al ser establecido, en el texto mismo, que en efecto, la hamburguesa es una comida rápida, además de cumplir con los estándares nutritivos que cualquier organismo demanda para su actividad diaria. Aquellas dos palabras podemos considerarlas 'plurales', si nos acercamos a las antiguas consideraciones que precisaban que los signos podrían poseer uno, o varios significados.

Al relato del relato, o como anunciaba Ricoeur, el ejercicio de elevación del 'decir' a lo 'dicho', se le suma un nuevo nivel, convirtiéndose por tanto en el relato del relato en el relato. Afirma Ricoeur:

Lo que dice el texto importa más que lo que el autor quería decir, y toda exégesis despliega sus procedimientos en la circunferencia de una significación que ha perdido sus vínculos con la psicología de su autor¹⁹.

Algo que convenientemente dispara nuestra implícita acción de asimilar lo cotidiano a partir del poder de la narración, como veremos en la situación similar que se plantea en el caso del segundo grupo: Jules, Vincent y Mia.

Vincent, ha oído de Jules la historia de cómo su jefe, Marsellus Wallace, arrojó a un tipo desde un cuarto piso por haberle dado un masaje de pies a su esposa Mia. Para Jules, el acto de arrojar a un hombre desde un edificio por tocar los pies de una mujer es un exceso, sin embargo, Vincent ofrece una interpretación retórica de la historia valiéndose de un argumento que Jules termina por aceptar.

Plantea un ejercicio dialéctico donde le pregunta a Jules si ha dado masajes en los pies. Jules se considera un gran masajeador, por lo que repone diciendo "I'm the foot fuckin master".²⁰ Vincent le pregunta si ha dado varios. Jules le responde que su técnica es impecable, y que no hace cosquillas. Entonces Vincent le pregunta si le daría un masaje de pies a un hombre. La respuesta de Jules determina el fin del debate: "*Fuck You*."²¹ Vincent, ante la retirada de Jules le pide que le dé un masaje y Jules le advierte que no continúe. Al final, Vincent ofrece la interpretación de la situación advirtiéndole que todos deberían admitir que dar un masaje de pies siempre significa algo. "I'm not sayin' he was right, but you're sayin' a foot massage don't mean nothing, and I'm sayin' it does. I've given a million

19 Ricoeur, *Del Texto a la Acción*, 173.

20 "Soy el maestro de los masajes de pies". Tarantino, *Pulp Fiction*, 14.

21 "Jódete". Tarantino, *Pulp Fiction*, 14.

ladies a million foot massages and they all meant somethin'”²².

Las palabras de Vincent resultan tan poderosas y convincentes que no sólo llevan a la aprobación de Jules de la hipótesis, sino que nos vemos sumados como lectores y espectadores ante la sentencia de tal manera que parecemos presenciar un debate que se ha salido de la historia misma. Es tal el nivel de tensión que alcanza la atmósfera de la reflexión, que la respuesta de Jules parece una sentencia que invita a Vincent, a los lectores y los espectadores: “That’s an interesting point, but let’s get into character.”²³

Hemos observado ya que Ricoeur define el texto como aquel discurso fijado por la escritura y del mismo modo, que sin duda es precedido por la acción del lenguaje. Si nos detenemos nuevamente en nuestra intención interpretativa, donde buscamos validar la forma como la exageración de la adaptación podría ser un factor relativo a la caricaturización, debemos observar lo que sucede con el siguiente nivel de la diégesis por parte de Vincent.

La cita entre Vincent Vega y Mia Wallace está determinada por una sucesión de acciones que exageran, en ascenso, el infortunio de una noche que en apariencia sería normal. En el restaurante, Mia, inquieta, pues la noche no se muestra tan interesante como hubiera querido, le propone a su acompañante que piense en un tema de conversación, mientras ella va al baño. Vincent, confiado en su argumento y habiendo señalado un interesante punto de vista, según Jules, aceptable en todo sentido por la estructura semántica que lo rodea, cae en un juego que lo llevará a ser objeto de burla. Vincent, le ha contado a Mia la historia en la que ella misma es protagonista, enmascarando la fuente. “MIA: Who told you this? VINCENT: They. Mia and Vincent smile. MIA: They talk a lot, don’t they? VINCENT: They certainly do.”²⁴

La mujer, luego de no encontrar una respuesta positiva acerca del origen del chisme en la que se ha visto envuelta, le recrimina a Vincent con el juicio exacto que le hiciera Jules. “A husband being protective of his wife is one thing. A husband almost killing another man for touching his wife’s feet is something else.”²⁵

22 “No estoy diciendo que tenía razón, pero me estás diciendo que un masaje de pies no significa nada, y yo estoy diciendo que sí. He dado un millón de masajes en los pies a muchas mujeres, y todos ellos significaron algo”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 15.

23 “Es un punto interesante, pero metámonos en nuestros papeles”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 16.

24 “MIA: Quién te dijo eso? VINCENT: Ellos. Mia y Vincent sonríen. MIA: Ellos hablan mucho ¿no? VINCENT: Ciertamente lo hacen”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 48.

25 “Un esposo que protege una esposa es una cosa. Un esposo que casi mata a otro hombre por tocarle los pies a su esposa es otra”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 49.

Al igual que Vincent, Mia también ofrece una interpretación del relato haciendo notar que la supuesta acción de su esposo no es razonable.

De nuevo, la narración ha sobrepasado la capa de la diégesis y se ha dispuesto un nuevo ejercicio dialéctico. La discusión sobre la reacción excesiva de un hombre que supuestamente defiende la honra de su esposa, desborda el texto mismo, nos convierte en parte del debate y nos ofrece lo que podríamos llamar, en palabras de Genette una 'transtextualidad', o trascendencia total del texto²⁶.

En *Pulp Fiction*, cada texto llevado al plano del relato dentro del mismo texto, es una actualización permanente que permite involucrarnos como intérpretes. Su juego metadieгético contribuye a la aceptación del 'pacto ficcional' al que alude Eco para determinar nuestro vínculo emocional a partir de la verosimilitud de cada anécdota.

Eco plantea:

Nosotros consideramos que reconocemos la narrativa artificial a causa del 'paratexto', es decir, de todas esas informaciones que rodean el texto, desde el título hasta las indicaciones²⁷.

Para analizar este aspecto, debemos apreciar las anotaciones al respecto que valoran los relatos en términos de su cercanía con la realidad y cómo, de alguna forma, su exageración plantea el eje central que la satiriza.

89

La verosimilitud de un supuesto texto de ficción

Hemos anotado antes que los rasgos que hacen verosímil la obra son varios, incluida la referencia "paratextual" de lo que aconteció con el autor en su visita a Holanda. En este capítulo final, se dispone el análisis del prisma que permite abordar un guion literario como un texto absoluto donde se eleva la ecuación propuesta por Ricoeur de "decir" lo "dicho", abordando la caricaturización de los detalles, sujetos y acciones, como signos que evocan de manera directa la realidad, la exageran y la sobrepasan.

El primer detalle para ser tenido en cuenta es que el título mismo *Pulp Fiction*, alude y evoca un tipo de revista o magazín popular en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. El texto incluso ofrece una referencia directa a este tipo de publicación en su primera página "2. A ma-

26 Genette, *Palimpsestos*, 9.

27 Eco, *Seis Paseos Por los Bosques Narrativos*, 134.

gazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper."²⁸. La alusión directa de este detalle, ofrece la correspondencia directa al plano de lo real. En efecto, es un doble juego textual que plantea la aceptación de un tipo de relato que habrá de ser expuesto, en apariencia producto de la imaginación, pero correspondiente a un tipo de publicación consumida culturalmente. La acotación "espeluznante", ofrecida por el mismo diccionario citado por el autor, el "American Heritage Dictionary: New College Edition", con respecto a la cualidad adjetiva de los relatos de este tipo, sugiere una disposición particular a la aceptación del pacto, pues son características propias de lo 'pintoresco' y lo 'sensacionalista'.

En efecto, las anotaciones ofrecidas en la descripción de algunos detalles y personajes sobrepasan de algún modo las convenciones de aquello que aceptaríamos como existente. Es preciso, para el análisis de los detalles de significación que envuelven la obra, ofrecer una interpretación que haría más cercano el concepto al cual hace referencia la historia, determinándolo como 'ficción barata'.

Uno de estos detalles, es el eje mismo de las relaciones paratextuales del relato y su signo inequívoco como caricatura, pues nos ofrece una recreación de la época en la cual era popular el tipo de publicación de 'ficción barata': el restaurante *Jackrabbit Slim's*.

Marsellus Wallace le ha pedido el favor a su empleado y amigo, Vincent Vega, que salga con su esposa Mia. La señora Wallace, lleva a Vincent a un restaurante que el mismo Vincent describe como una galería de exposición. "It's like a wax museum with a pulse rate."²⁹. La interpretación que realiza Vincent del sitio, no está alejada de la realidad, el sitio recrea el universo del espectáculo y, al disponerlo en conjunto, genera una suma saturada que le confiere a la obra los atributos de homenaje y al mismo tiempo de sátira al excesivo consumo de las imágenes. La construcción de los detalles de este restaurante es una recreación de la recreación, pues cada detalle no es más que la forma inequívoca que permite identificar el signo. "The WAITRESSES and WAITERS are made up as replicas of 50's icons: MARILYN MONROE, ZORRO, JAMES DEAN, DONNA REED, MARTIN and LEWIS, and THE PHILIP

28 "2. Una revista o libro que contiene material escabroso y normalmente impreso en papel barato". Tarantino, *Pulp Fiction*, 1.

29 . "Es como un museo de cera con ritmo cardíaco". Tarantino, *Pulp Fiction*, 41.

MORRIS MIDGET, wait on tables wearing appropriate costumes."³⁰.

Retomaremos una de las tesis de este ensayo, donde se le atribuye, a los responsables de la construcción de la imagen-movimiento, la calidad de primeros intérpretes, pues la referencia icónica es indisoluble, en cada formalización de los personajes referidos por el narrador en el texto base al pasar por el lente.

El narrador nos ha advertido que los meseros y meseras atienden las mesas con disfraces adecuados. No se hace específico, de ninguna manera, el alcance de dicha especificidad. La formalización, retomando entonces las anotaciones sobre 'texto dramático' y 'texto espectacular' de Fernando de Toro y las de Ricoeur sobre el 'decir' lo 'dicho', nos permite, nuevamente, interpretar la interpretación.

La iconicidad obedece a la aceptada condición de una referencialidad directa, y expresa, por tanto, la re-interpretación de los actores icónicos mencionados, caracterizados por otros actores; es una nueva suma y una nueva saturación, pues en realidad no son dispuestos como los actores sino como los personajes icónicos que dichos actores representaron. Explicaré con tres ejemplos este nuevo prisma paratextual.

En *Pulp Fiction*, aparece James Dean, sin embargo no estamos observando al actor, sino al actor que representa a James Dean en su representación de Jim Stark, el personaje central de la película *Rebelde sin causa*. Los códigos que hacen manifiesta su presencia son inapelables. No sólo es vestido con chaqueta roja, camiseta blanca y jean, sino que además ostenta el fenotipo y los gestos del personaje. De igual forma, en *Pulp Fiction*, vemos a Marilyn Monroe, no obstante, no se trata de la mujer conocida como Marylin Monroe, sino de una actriz que representa a la mujer de *La tentación vive arriba*. Tiene los mismos rasgos físicos, lleva el mismo peinado y maquillaje y además, usa el mismo vestido blanco de la escena icónica donde el viento lo levanta y deja ver sus piernas. De hecho, en un momento de la conversación de Vincent y Mia, dicha escena es recreada, a pesar de no anotarse de ninguna manera en el texto base, es adaptada en el texto de acción (imagen-movimiento) con el fin de sumarle eficacia a la referencia. A toda esta carga de signos, se suma otra caricatura del relato, las características de los asesinos Jules y Vincent.

Los dos empleados de Marsellus Wallace son una evidencia razonable

30 "Meseros y meseras actúan como réplicas de iconos de los 50's. Marilyn Monroe, El Zorro, James Dean; Donna Red, Martin y Lewis y el voceador de Philip Morris, esperan en las mesas luciendo los atuendos apropiados". Tarantino, *Pulp Fiction*, 39.

del gusto que podríamos denominar *Kitsh*. Si bien, los personajes se mueven en un contexto contemporáneo, su estilo parece una nueva recreación, un sustrato de algún relato. Los hombres además de vestir de una forma llamativa, "wearing cheap black suits with thin black ties"³¹, le suman al detalle de su atuendo un peinado también sobresaliente, cabello abundante y engrasado para los dos. En un contexto donde el signo que tenemos de los asesinos a sueldo se ha renovado, apreciamos dos formas que evaden el cliché de la referencia directa. Los dos personajes, sin duda, son parte de la ficción, son una construcción en la construcción del relato, y por lo tanto una deliberada exageración.

Si *Pulp Fiction*, además de recrear, exagera las condiciones que hacen posible el sentido significativo en la disposición de los elementos del restaurante y la representación de la representación de los personajes que allí trabajan, y además construye un estilo propio de asesinos, podemos afirmar sin duda que caricaturiza, y que dicha condición se convierte en un rasgo definitivo de verosimilitud, pues hace del texto un relato de ficción sobre una realidad llena de ficciones.

92 Conclusiones

Como sabemos, damos por sentado que el acto de la escritura es posterior al del habla. El texto, dispuesto como un mecanismo virtual donde se nos ofrece cierto tipo de narrador, nos lleva a especular, en nuestra propia interpretación, que la elocución de ciertas experiencias propias o ajenas al autor se suspende en la sintaxis escrita para generar un sentido. En el objeto de estudio, -un guion literario-, el sentido es desdoblado nuevamente para actualizarse en el acto designado como "perlocucionario" por Ricoeur y que según el autor es lo menos discursivo del discurso, pues "el acontecimiento se ve superado por la significación"³². Sin embargo, luego de interpretado (leído) y adaptado (puesto en el plano de la imagen-movimiento) regresa a la suspensión que denota la imposibilidad de reescribirse, por lo cual se convierte nuevamente en texto, ofreciéndonos nuevos aspectos de análisis en el campo hermenéutico.

Las características formales de *Pulp Fiction*, hacen de su apuesta narrativa un verosímil manifiesto sobre la aceptación del pacto ficcional. Su

31 "Luciendo trajes negros baratos y delgadas corbatas". Tarantino, *Pulp Fiction*, 7.

32 Ricoeur, *Del Texto a la Acción*, 173.

juego del tiempo, su metadiégesis y la interpretación de una realidad exagerada, contribuyen, en toda su esfera paratextual, a una aproximación estética y emocional de nuevos niveles de exégesis. Ejemplo de ello es que lo expresado en el texto base del guion y su consecuente recreación en el texto acción de la imagen-movimiento, es la interpretación de lo escrito sumado al acto elocutivo. Nos muestra ello que el análisis de cualquier guion es una posible paradoja re-interpretativa abierta a la posibilidad de interpretarse en un nuevo nivel, y así sucesivamente, dependiendo del alcance y el interés que suscite esta hipótesis y su probable función dialéctica.

Referencias Bibliográficas

- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1993.
Eco, Umberto. *Signo*. Barcelona: Labor, 1994.
De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
Ricoeur, Paul. *Del Texto a la Acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*. Los Ángeles: Miramax Books/Hyperion, 1994.

JORGE SUÁREZ RAMÍREZ Y SU HISTORIA DEL CINE GUAYAQUILEÑO

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador
miamibaez@gmail.com

Reseña del libro:

Jorge Suárez Ramírez, *Cine mudo, ciudad parlante. Historia del cine guayaquileño* (Ediciones de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2013 y 2015), 2 tomos.

El cine, según León Felipe (1884-1968), "es una máquina de contar cuentos que se inventó porque el poeta dijo un día: un cuento bueno, un poema, hay que contárselos a todos los habitantes del planeta". En esta aldea global nunca fue tan cierta esta reflexión que viene de un poeta. La comunicación masiva está cada vez más marcada por las nuevas tecnologías. Si en la edad media los vitrales de las catedrales eran la expresión más aleccionadora del catolicismo, en la edad hipermoderna que vivimos ahora cuenta el cine (esa otra religión) como el máximo medio poscapitalista. Ya no es válida la metáfora del cine como una catedral porque ahora el séptimo arte está en todas partes: las pequeñas pantallas de los smartphones, Ipad mini, Iphone, tablets, YouTube, Vimeo... Vivimos en la era del *streaming* con la plataforma Netflix liderando la forma en

que el cine debe difundirse. La gran pantalla se ha empequeñecido para agigantar su radio de propagación. Es precisamente en esta época signada por la tecnocracia del segundo milenio que resulta más necesario reflexionar sobre los orígenes. El cine, hijo de la fotografía y la ópera, nieto de la pintura y el teatro, fue alguna vez silente. Esto nos lo recuerda una vez más Jorge Suárez Ramírez en sus dos tomos de *Cine mudo, ciudad parlante. Historia del cine guayaquileño* (Ediciones de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2013 y 2015). Ambos volúmenes están editados en tapa dura y papel couché de alto gramaje. El primero tiene 532 páginas; el segundo, 488.

El autor es una figura señera en la difusión del cine en Guayaquil. Ha asistido 60 veces a la entrega del Óscar desde que en 1955 presenciara a Marlon Brando

subir al pódium para recoger su estatuilla por *Nido de ratas*. Ha escrito cinco mil artículos sobre la historia de estos premios en los principales medios locales de comunicación escrita. En total, Suárez calcula que ha redactado cerca de diez mil textos sobre el séptimo arte incluyendo los cuatro mil y pico sobre el Óscar y sin contar las entrevistas realizadas a las estrellas más rutilantes del cine norteamericano. De su trayectoria televisiva se puede decir que sobrepasó las tres mil emisiones (a nadie le fue indiferente el raudal de sus programas *Noches espectaculares* y *Noches del Oscar* transmitidos en las décadas de los setenta, ochenta y noventa). Dirige actualmente la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, institución a través de la cual proyecta semanalmente clásicos de la historia del séptimo arte.

Los muchos, intensos y fecundos años que ha desplegado Jorge Suárez Ramírez estudiando el cine, se ven plasmados en estos dos tomos. Esta vez nos entrega la historia de los premios Óscar. Ahora es el cine mudo del puerto quien habla a través del cinéfilo guayaquileño. La ciudad se vuelve parlante a través de su titánica investigación. *Cine mudo, ciudad parlante* (Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2013) es la historia ilustrada de Santiago de Guayaquil envuelta en celuloide. Esas películas que se perdieron para siempre en el fuego del olvido, él las rescata desempolvando las hemerotecas y todos los

anales disponibles sobre el que fue el pequeño y gran séptimo arte guayaquileño. Siempre con el rigor de un historiador y con la mirada del cinéfilo nos entrega un material que va más allá del anecdotario. Todo lo que integra el cine local de antaño aparece diseccionado con su pluma incisiva, casi a la manera de una novela. Él permite a la cinematografía del pasado alargar su sombra hacia el presente, con sus altas y bajas, con sus leyendas y pequeños mitos; crea entonces la *imagoteca* silente con la trascendencia para nuestro mundo, con la diversión que aportó más los valores que representó en su marco sociopolítico.

La misión del cinéfilo parecía imposible: no se conoce ni un solo metro de película ecuatoriana del periodo silente. El investigador parece decirnos: no importa, de esta proyección me encargo yo. Toma entre sus manos materiales de la época y él mismo escribe, produce y dirige la historia de ese ilustre desconocido que es el séptimo arte ecuatoriano. Lo hace con el rigor de un historiador que sabe bucear en las fuentes. Se nota que se ha manchado las manos de la tinta del tiempo en esos monasterios llamados bibliotecas y archivos historiográficos. Su investigación duró casi una década abarcando con paciencia y denuedo periódicos, diarios y revistas desde 1896 hasta 1933. Lo más dificultoso fue elaborar las fichas técnicas de cada película ya que los datos aparecían por cuenta gotas. Una fuente ofrecía, por ejemplo, el nombre del director de

fotografía, otro publicaba el nombre del guionista y así nuestro hombre fue recogiendo cada dato como estuviera jugando al almacén de un rompecabezas.

Año por año, década por década, Suárez Ramírez nos muestra en sus dos tomos, esas películas que el tiempo, el calor y el descuido destruyeron. No hay que echarle la culpa a nadie: un arte tan joven como el cine no venía con un manual de instrucciones que ordenara cómo preservarlo. La Film Foundation de Martin Scorsese es muy clara en cuanto a estadísticas: la mitad de los filmes hechos antes de 1950 se han perdido y más del 90% de lo filmado antes de 1929 se destruyó. Con estas cifras es fácil entender cómo nuestro Guayaquil perdió toda su filmografía muda. Pero no importa, don Jorge con sus sabias manos ha rescatado todo un mundo escarbando entre periódicos.

El despliegue de material fotográfico, programas de mano (con los precios en sures), cartas y de todo tipo de documentos es ensalzable. Es como si la ausencia de material filmico no representara un problema por el derroche de fotos, más los facsímiles de misivas, anuncios de prensa y artículos o reseñas que se publicaron en su momento. Este material nos ayuda a visualizar el cine guayaquileño mudo y permite su preservación letrada.

La historia cinematográfica del puerto no se concibe aquí como la relación temporal de directores y autores de filmes, ni como la historiografía de intérpretes y estrellas, ni tampoco como la

contextualización de estilos, géneros o conceptos. *Cine mudo, ciudad parlante* es el recuento cronológico de productos filmicos concretos hecho año por año, lustro por lustro y década por década, a la manera de una crónica con afán didáctico.

La misión parecía imposible: no se conoce ni un solo metro de película ecuatoriana del periodo silente. El autor parece decirnos: no importa, de esta proyección me encargo yo. Toma entre sus manos materiales de la época y él mismo escribe, produce y dirige la historia de ese ilustre desconocido que es el séptimo arte porteño. Lo hace con el rigor de un historiador que sabe bucear en las fuentes. Se nota que el autor se ha manchado las manos de la tinta del tiempo en esos monasterios llamados bibliotecas y archivos historiográficos.

El primer tomo empieza usando el registro de la novela policial. El asesinato del cónsul del Ecuador en Valparaíso en 1901. Se trata de un comienzo que turba al lector pero termina tomándolo como rehén. Una obra que empieza así le da un puntapié a la puerta de cualquier normativa y crea un ritmo que no va a parar durante las siguientes páginas. Año por año, década por década, Suárez Ramírez nos muestra esas películas que el tiempo, el calor y el descuido destruyeron. No hay que echarle la culpa a nadie: un arte tan joven como el cine no venía con un manual de instrucciones que ordenara cómo preservarlo. La Film Foundation de Martin Scorsese es muy clara en cuanto a cifras: la mitad de los filmes hechos antes de 1950 se han

perdido y más del 90% de lo filmado antes de 1929 se destruyó. Con tales estadísticas es fácil entender cómo nuestro Guayaquil perdió toda su filmografía muda.

El cine es tan sólo un pretexto para el autor, porque la ambición historiográfica no se limita únicamente a lo cinéfilo. Suárez Ramírez va más allá. Bucea en el terreno de la política y nos ofrece episodios muy detallados como la época del gran cacao, del ferrocarril que habría de unir a sierra con consta, la fiebre amarilla, el auge y la decadencia del alfarismo. La descripción de las muertes de Eloy Alfaro y Pedro Montero, por ejemplo, constituyen una muestra del talento narrativo de este historiador que no tiene nada de debutante.

Una idea recorre el primer tomo de rabo a cabo y viceversa: el cine ecuatoriano empezó en Guayaquil, las primeras exhibiciones de vistas se dieron en este puerto y el cine de argumento tuvo como pionero al guayaquileño Augusto San Miguel. Este personaje que ya fue diseccionado por Wilma Granda aparece sin su aura mítica y le da el sitio que corresponde en el imaginario social. Suárez Ramírez es tan objetivo con éste como con otros personajes del *star system* del Chollywood guayaquileño. El desfile de celebridades extranjeras que visitan nuestro puerto es también vasto: Ana Pavlova, Sarah Bernhardt y tantas otras. Cada visitante sirve de espejo que devuelve la imagen de una ciudad que se va abriendo al mundo.

Como si no bastara la presentación vívida del contexto social y político,

Suárez nos entrega grandes pincelazos de la historia de la aeronáutica guayaquileña. Se trata de un aspecto que permite hacer «tan aérea, tan leve y tan divina» a nuestra ciudad parlante.

El autor no sólo sobrevuela por el puerto, es también un cartógrafo que nos va situando en cada uno de los cines y teatros que tuvo el Guayaquil de antaño, con sus direcciones exactas, la cartelera extensamente analizada y la lista de precios en sucres. Su afán didáctico nos lleva a conocer el funcionamiento del kinetoscopio, el Kaleidoscopio, el cronógrafo, etc. El despliegue de material fotográfico, programas de mano, cartas y de todo tipo de documentos es loable. Es como si la ausencia de material fílmico no representara un problema por la abundancia de fotografías, más los facsímiles de cartas, anuncios de prensa y artículos o reseñas que se publicaron en su momento. Este material nos ayuda a visualizar el cine guayaquileño mudo y permite su preservación letrada.

En el segundo tomo Suárez Ramírez nos da una reseña de las líneas aéreas Scadta y PAGAI (posteriormente denominada Panagra) que volaron los cielos del puerto a fines de los años veinte. No por nada nos entrega noticias de que *Alas* (1927) es la cinta más taquillera en esa época.

Si el escritor Alfredo Pareja Diezcanseco contó en *Señorita Ecuador*, su primera novela, la historia de nuestra primera miss, Sara Chacón, Suárez la recuenta con recortes de su época y a través de testimonios de la época. Incluso nos entrega

una breve historia de cómo se inició el concurso de Miss Ecuador más un dato revelador: Sarita es traída desde Miami, donde estaba radicada, para ser embarcada en *Mientras Guayaquil duerme*, proyecto cinematográfico que nunca cuajó.

El segundo tomo continúa con la premisa del anterior: el cine ecuatoriano empezó en Guayaquil, las primeras exhibiciones de vistas se dieron en este puerto y hasta tuvimos un *star system*. El autor nos devela en una extensa noticia biográfica a doña Araceli Rey, la primera actriz guayaquileña radicada en Hollywood. Lo que pudo haber sido un libro exclusivamente dedicado a la olvidada diva es un diamante incrustado en la mitad de esta secuela. La diosa guayaca es sólo un pretexto para dar rienda suelta a la erudición de Suárez Ramírez quien aprovecha para darnos un manual historiográfico de los inicios del cine de Hollywoodlandia, ese suburbio de Los Ángeles que ha impuesto globalmente su visión de cómo se deben contar historias audiovisuales. Es loable la forma en que el autor ha logrado que los inicios de la industria gringa se pongan a dialogar con los avatares del cine silente de nuestro puerto.

Se le agradece al historiador el darnos datos únicos: *Guayaquil de mis amores* fue el título más taquillero del celuloide mudo guayaquileño, el teatro Olmedo fue víctima del fuego; irónicamente en esa misma época se filma *Incendio* (1931), la más ambiciosa de todas cuantas se rodaron por su presupuesto y puesta en

escena; hay un seguimiento completo al cineasta chileno Alberto Santana (1899-1966) durante su estancia en Guayaquil; todos estos eventos aparecen con material fotográfico de primera, no sólo tomado de la prensa de la época, sino también de archivos personales de herederos de los que vivieron los hechos. En este sentido, hay que señalar la enorme cantidad de imágenes inéditas que aparecen en este segundo tomo.

En el aspecto histórico el libro expone escenas señeras: la inauguración del monumento de La Rotonda en el malecón, Guayaquil se queda intencionalmente a oscuras como un homenaje al enterarse de la muerte de Thomas Alva Edison, el cadáver de Juan Montalvo llega de París a Guayaquil donde es exhumado para luego ser llevado a la ciudad de Ambato, las primeras maniobras de colonización de las Galápagos y los intentos de hacer cine en esas islas. En las últimas secciones de este mamotreto el autor nos proyecta el paulatino declive del cine silente y cómo de a poco fue ganando terreno el sonoro.

Este nuevo tomo de *Cine mudo, ciudad parlante* pulveriza el adagio "Segundas partes nunca fueron buenas". El lugar común "es un legado para las nuevas generaciones" nunca ha sido tan preciso como en este caso. Una vez concluida su hazaña, Jorge Suárez Ramírez se ha convertido en el cronista vitalicio del cine guayaquileño y en el curador del museo de lo eterno.

DE LAS CABEZAS CALIENTES A LOS CUERPOS SUDOROSOS: EL CINE DE MAURICIO WALERSTEIN EN VENEZUELA

Pablo Gamba

Escuela Nacional de Cine
Escuela de Cine y Televisión
Caracas, Venezuela
pablogamba@hotmail.com

102

El 3 de julio murió una de las principales figuras en la historia del cine venezolano: el cineasta mexicano Mauricio Walerstein (1945-2016). En 1973 se estrenó en el país la primera película que dirigió en Venezuela, *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva. Ese año llegó al segundo lugar entre los filmes más taquilleros en el mercado nacional¹. Se convirtió, además, en modelo para el Nuevo Cine Venezolano (1973-1979), un cine

de "características industriales" que consiguió un público amplio en el país sobre la base de identificación de los espectadores con una forma de ser, personajes e historias que fueron percibidos como característicamente venezolanos², así como también de la explotación de temas políticos controversiales, comportamientos considerados "inmorales", y el desnudo y escenas de contenido sexual³. Era algo usual en el cine independiente que buscaba competir con la televisión y con la

1 Javier González, Jesús Pino y Carmelo Vilda, "Vehículo de cultura no. Aquí el cine es negocio", *SIC* n° 356 (1976): 219. Los autores indican que son datos obtenidos de la Oficina Cinematográfica Nacional.

2 Alfonso Molina, "Cine nacional 1973-1993: memoria muy personal del largometraje venezolano", en *Panorama histórico del cine en Venezuela*, ed. de Tulio Hernández (Caracas: Cinemateca Nacional, 1997), 76.

3 Pablo Gamba, "La fórmula del nuevo cine venezolano", *ENCine* (15 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1367>.

industria estadounidense⁴.

La buena aceptación del público se prolongó incluso a la década de los años ochenta, cuando se estableció en Venezuela la primera institución dedicada específicamente al fomento del cine (Fon-cine), acompañada de protecciones por decreto para el producto nacional frente a la competencia extranjera. Entre 1976 y 1985 hubo un promedio de 2 películas venezolanas entre las 10 primeras en venta de entradas en el país, siendo 3% del total de títulos exhibidos⁵. Ese último año, de las 10 películas más taquilleras en el área metropolitana de Caracas, 6 fueron venezolanas⁶ y en 1984 *Homicidio culpable*, dirigida por César Bolívar, estableció un récord de boletos vendidos para un film nacional que se mantuvo hasta 2014⁷.

Esto no fue solo consecuencia del éxito de una sola película, ni del apoyo que comenzó a dar el gobierno al cine venezolano desde 1975. Se debió también a las condiciones singulares de la democracia petrolera venezolana en la América Latina de los años setenta, un país en el que la lucha armada de las organizaciones de

la izquierda contra el gobierno se redujo a expresiones insignificantes y se consolidó un sistema bipartidista en el que ningún candidato a Presidente de la República que no fuera de Acción Democrática (partido socialdemócrata) o de Copei (socialcristiano) obtuvo más de 5,16% de los votos⁸. El alza de los precios del petróleo, como consecuencia del conflicto en el Medio Oriente, hizo que la población en estado de pobreza nunca alcanzara más de 14,36% entre 1976 y 1979⁹.

Walerstein era hijo de uno de los productores más importantes de México, Gregorio Walerstein, y en su país había incursionado en esa actividad con películas características de la decadencia de esa industria, como los filmes del Santo *Operación 67* (1967) y *El tesoro de Moctezuma* (1968). Pero también había sido una figura del Nuevo Cine Mexicano, como productor de *Los caifanes* (1967), y como director de *Las reglas del juego* (1971) y *Fin de fiesta* (1972). Jorge Ayala Blanco sostiene que, al igual que Arturo Ripstein, Walerstein se destaca entre los cineastas de su generación por el rechazo del "poquitismo":

103

4 Ver Tomás Pérez Turrent, "Puesta al día", en Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México: Siglo XXI, 1972), 495-600.

5 Ambretta Marrosu, *El cine en Venezuela de 1946 a 1986* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1987), 31-32.

6 Ministerio de Fomento, *Anuario estadístico cinematográfico 1984-1985* (Caracas: Ministerio de Fomento, 1985), 13.

7 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, *Obras cinematográficas estrenadas. Período referencial 1976 al 2015* (Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014). restó un film, sin explicar las razones por las que lo hizo.

8 *Ibid.*

9 José Ignacio Silva y Reinier Schillester, *La evolución de la pobreza en Venezuela* (Caracas: Banco Central de Venezuela, 1998), 28.

Se rodean de algunos de los escritores y técnicos más preparados de México. Dirigen y patrocinan un cine mexicano ambicioso; plantean un nivel verdaderamente fecundo su problema generacional¹⁰

Sin embargo, Walerstein rechazaba la censura institucionalizada que consideraba que existía en México y que describió así: "El Banco del Cine es del gobierno, los cines son del gobierno, entonces evidentemente el gobierno financia lo que le gusta, no lo que no le gusta"¹¹. Esa fue la razón principal por la que vino a trabajar a Venezuela, donde también encontró una veta temática que lo sedujo:

Hay un problema que me impacta mucho y es la historia reciente del país de los años 60, me gusta tanto, me inquieta. Y no se dio en ningún otro país de Latinoamérica tan intensamente como en Venezuela¹²

Se refiere a la lucha guerrillera que se desarrolló entre 1960 y 1969 en un país democrático y próspero por el petróleo, aún antes del boom de los precios en los años setenta.

Había, además, en Venezuela un público interesado en temas como ese. En 1970 había llegado al tercer lugar entre las películas más taquilleras en Caracas *Z* (1967) de Costa-Gavra¹³ y al año siguiente *Las fresas de la amargura* (The Strawberry Statement, 1970) fue la quinta en la ciudad¹⁴. Los espectadores se inclinaban asimismo por un cine de calidad accesible, como el de *El Padrino* (The Godfather, 1972), dirigida por Francis Ford Coppola, y *Contacto en Francia* (The French Connection, 1971) dirigido por William Friedkin, que fueron primero y segundo en entradas vendidas en 1972, respectivamente¹⁵. Por eso también otra cosa que tenía clara Walerstein: la necesidad de utilizar el lenguaje "más sencillo posible"¹⁶ para poder comunicarse con un público formado por la televisión, a lo que añadió elementos de la modernidad europea y del Nuevo Hollywood para darle atractivo a su cine.

Cuando quiero llorar no lloro fue una acertada respuesta a la necesidad de expresión de ideas contraculturales y de izquierda, y a las expectativas del público. Por eso trascendió incluso el atractivo de

10 Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1968), 337.

11 Entrevista con Clara Posani publicada en el suplemento *Séptimo Día* del diario *El Nacional* (22 de abril de 1973). Reproducida en Javier Guerrero, *Mauricio Walerstein* (Caracas: Cinemateca Nacional, 2002, Cuadernos Cineastas Venezolanos n° 3), 66.

12 *Ibid.*

13 Redacción de Cine al Día, "Nacional", *Cine al Día* n° 12 (marzo, 1971): 46.

14 Redacción de *Cine al Día*, "Nacional", *Cine al Día* n° 15 (junio, 1972): 45.

15 Redacción de *Cine al Día*, "Nacional", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 50.

16 Redacción de *Cine al Día*, "Entrevista con Mauricio Walerstein y Abigail Rojas", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 27.

la identificación de los espectadores con la representación de lo venezolano. El que la película estuviera basada en una novela de Otero Silva la presentaba, además, como un producto de prestigio cultural, en contraposición con el cine de entretenimiento para adultos que representaban filmes como el más taquillero de 1973 en Venezuela: la disaster movie *La tragedia del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, 1972)¹⁷.

Pero la película arrastra los mismos problemas del libro, del cual es transposición más que adaptación¹⁸. En primer lugar, la concepción esquemática de los tres protagonistas, jóvenes que se llaman igual, y nacen y mueren el mismo día, pero pertenecen a tres estratos socioeconómicos diferentes –uno es rico, otro es de clase media y el tercero un marginal–. Es como si a través de ellos se quisiera alcanzar un objetivo desmesurado: ilustrar un problema general de la juventud venezolana y de desarticulación de la sociedad. A eso se añade el fracaso en darle una dimensión existencial al vínculo abstracto entre las tres historia que es la violencia. Son comentarios que pueden hallarse en el crítico literario Orlando Araujo¹⁹.

A pesar de estos problemas, la

influencia de *Cuando quiero llorar no lloro* en lo que sería a partir de entonces el Nuevo Cine Venezolano es clara. Los temas de la guerrilla, y de la política en general, y de la marginalidad y la delincuencia, que figuran en el film, estarán presentes en 41% de las películas estrenadas entre 1975 y 1979, según una investigación de la Universidad Católica Andrés Bello citada por Jesús María Aguirre²⁰. Asimismo, 30% de la producción de esos años estuvo basada en obras de la narrativa y el teatro nacionales²¹.

Al año siguiente *La quema de Judas* (1974), dirigida por Román Chalbaud, quedó en el cuarto lugar entre las más taquilleras y en 1975 Walerstein alcanzó el séptimo puesto con su segunda película venezolana: *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975)²². Es un film que necesariamente hay que considerar en relación con *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972) de Costa-Gavras: está inspirado en el caso real del secuestro del jefe de la misión militar estadounidense en Venezuela por guerrilleros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional en 1964, con el fin de intercambiarlo por un combatiente del Viet Cong condenado a muerte en

17 González, Pino y Vilda, "Vehículo de cultura no...", 219.

18 Guerrero, *Mauricio Walerstein*, 8.

19 Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea* (Caracas: Monte Ávila, 1988): 146-148.

20 Jesús María Aguirre, "Tendencias actuales en el cine venezolano", *Comunicación* n° 27 (1980), 6. La cifra es el resultado de un cálculo hecho sobre la base de la tesis de grado de Vilma Pedrique, Amarilís Ruiz y Ana Cecilia Rojas que cita el autor. Más abajo (p. 8) Aguirre pone otra cifra, 37,5%. Se debe a que restó un film, sin explicar las razones por las que lo hizo.

21 *Ibid.*

22 González, Pino y Vilda, "Vehículo de cultura no...", 219.

Vietnam del Sur por haber tratado de asesinar al secretario de Defensa de Estados Unidos, Robert McNamara.

Crónica de un subversivo latinoamericano, entre cuyos escritores estuvo Luis Correa, jefe de la brigada de las FALN que llevó a cabo la operación, se inscribe en la revisión del fracaso de la lucha armada en el país. A ello se presta una consideración desapasionada de los personajes y el desarrollo de la historia –lo que incluye una representación simpática del militar estadounidense– y la puesta al desnudo de las debilidades de algunos de los insurgentes y de quienes los apoyaban. Esa incapacidad de estar a la altura del riesgo asumido precipitó el fracaso de la operación. Lo más llamativo del film son las falsas entrevistas insertadas en la narración, en las que los guerrilleros exponen sus motivaciones.

Luego Waterstein realizó *La empresa perdona un momento de locura* (1978), basada en la obra de teatro homónima de Rodolfo Santana, que junto con *Crónica de un subversivo latinoamericano* son sus dos mejores películas del período del Nuevo Cine Venezolano. En este caso el tema es problema de la lucha de clases en las nuevas circunstancias creadas por el desarrollo de las "relaciones industriales". Mariano, el protagonista –interpretado por el músico popular Simón Díaz–, es

un supervisor ejemplar, con toda una vida al servicio de la misma empresa. Pero luego de un accidente laboral de un aprendiz, tiene un ataque de furia que le lleva a causar destrozos en la fábrica. El fundador y dueño de la compañía, Don Ramiro, quiere despedirlo. Pero aunque eso hubiera sido lo correcto en sus tiempos, los jóvenes asesores recomiendan enviarlo a tratamiento psicológico, aumentarle el sueldo y hacer un acto de la empresa para homenajearlo.

Con este filme, que tiene como atractivo adicional la contextualización del personaje en el ambiente del barrio marginal en que vive, se completa la "trilogía político-social" de Waterstein, como la llama Javier Guerrero²³. Su fin se corresponde con el del Nuevo Cine Venezolano, como consecuencia de la crisis que surgió en torno a los créditos que había comenzado a otorgar el gobierno. Ella condujo a una redefinición de las políticas públicas que cristalizaría en la creación de Foncine, un fondo mixto del Estado y el sector privado que pasó a asignar créditos y subsidios aprobados en comisiones, con participación de los cineastas entre otros representantes de la actividad cinematográfica.

El establecimiento de Foncine en 1982 coincidió con cambios en las preferencias del público venezolano,

23 Guerrero, *Mauricio Waterstein*, 8-9.

24 Ministerio de Fomento, "Estadísticas de la industria cinematográfica" (Caracas: Ministerio de Fomento, 1980), 144.

perceptibles especialmente a partir de 1978, año en el que tres filmes basados en la *disco music* estuvieron entre los 10 más taquilleros en el área metropolitana de Caracas: *Fiebre del sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), *Vaselina* (*Grease*, 1978) y *Gracias a Dios es viernes* (*Thank God It's Friday*, 1978)²⁴. El público politizado que había apoyado al Nuevo Cine Venezolano fue desplazado, y una vez más Walerstein encontró una respuesta creativa para responder con su cine a las nuevas circunstancias.

En 1982 estrenó *Eva, Julia y Perla*, película con la que su obra dio un giro hacia una temática intimista. El intento no cristalizó allí, pero sí en su siguiente film, el tercero y último de los mejores que hizo en Venezuela. Se trata de *La máxima felicidad* (1983), basado en la obra de teatro homónima de Isaac Chocrón. Es una película que llama la atención por tocar el tema de la homosexualidad en un largometraje comercial. Pero de lo que realmente trata es de la formación de una familia por elección –de dos hombres y una mujer– en contraposición con la heredad, y de la responsabilidad que generan esos afectos a medida que la posibilidad de la muerte comienza a percibirse como cercana. Lo escribió el dramaturgo en la nota que figuraba en el programa del estreno de la obra²⁵.

Es significativo en ese sentido el

uso de la iluminación: la oscuridad parece tragarse a Perla cuando va al baño, la noche que llega a la casa de Leo y Pablo, y ella surge de la oscuridad, disfrazada de Marilyn Monroe, en una fiesta del trío. Es una manera de transmitir que una relación como la de esos tres personajes surge de la nada, y requiere dedicación para que se mantenga y no se disuelva en ella.

La locación señalada en el texto del dramaturgo también llama la atención sobre la apropiación del espacio para emplearlo con un fin más humano del que se le asignó al construirlo: un lugar "donde debería funcionar una oficina o fábrica"²⁶. Eso le da otra dimensión a la obra y a la película, de crítica tanto de la tradición como de la modernización. En la misma dirección apunta la representación de lo poco que se ve en el film de Caracas, como una ciudad en la que la gente pareciera haberse cansado de los automóviles y otros vehículos, que se ven como abandonados en los lugares donde están estacionados. En cambio, puede caminar-se a altas horas de la noche por las calles y existen lugares acogedores para conversar, como un café ubicado en un parque. La otra ciudad que aparece en el film, Ciudad Bolívar, en el sur de Venezuela, es una ruinoso metáfora de la sumisión de la hermana de Pablo al orden patriarcal de la familia tradicional, impuesto por el poder de su marido.

25 Isaac Chocrón, *Teatro. Tomo 2* (Caracas, Monte Ávila, 1984), 7-8.

26 Chocrón, "La máxima felicidad", en *Teatro. Tomo 2*, 15.

En su siguiente película Walerstein volvió sobre el mismo tema, con una familia integrada por dos mujeres y un hombre. *Macho y hembra* (1985) intentó ser, además, una síntesis entre el intimismo de los dos filmes anteriores y las inquietudes políticas de los años setenta, acompañadas de la explotación de los desnudos y el sexo en la pantalla. Pero es algo que terminó en fracaso. Es como si el trío fuera una manera de hacer en la cama un equivalente revolucionario de los cambios sociales de cuya búsqueda desistieron.

En *Macho y hembra*, además, los personajes comienzan a actuar por impulsos que llevan a la destrucción y a la autodestrucción, y que van a caracterizar la temática "erototrágica" de los dos siguientes filmes venezolanos del director: los melodramas *De mujer a mujer* (1986) y *Con el corazón en la mano* (1988), en los que lo único rescatable es la animalidad de la atracción de los cuerpos sudorosos. Fue el comienzo de la decadencia artística de Walerstein, que estuvo acompañada en estos dos casos del éxito de taquilla.

En sus siguientes dos películas –las últimas que realizó en el país– afrontó el hundimiento del cine venezolano en la década de los noventa, como consecuencia del fin de los aportes del sector privado al financiamiento del cine nacional –una conquista de los años de Foncine–, y de

la crisis económica y la pobreza. *Móvil pasional* (1994) fue el film nacional que más entradas vendió el año de su estreno, con poco más de 39.000. Pero hay que comparar esa cifra con los casi 900.000 boletos de *Con el corazón en la mano*. La taquilla de *Juegos bajo la luna* (2002) fue de 28.699 entradas²⁷, y se trataba de una costosa coproducción de época, adaptada de la novela homónima de Carlos Noguera.

La muerte de Gregorio Walerstein el año en que se estrenó *Juegos bajo la luna* hizo que el cineasta retornara a su país natal. Se fue, además, de la Venezuela de Hugo Chávez, políticamente diferente de la que le atrajo en los años setenta. También había cambiado en ese sentido México, con la llegada al poder de un Presidente que no era del PRI.

Sus últimas dos películas ya no fueron cine venezolano: *Travesía del desierto* (2011) y *Canon* (2014). Pero lo fundamental de su obra siguieron siendo los filmes que hizo en Venezuela. Es el legado de un realizador que se destacó –en una época posterior a la defensa del autor en el Nuevo Cine Latinoamericano que hizo Glauber Rocha– por un olfato comercial de productor que la mayoría de las veces le permitió encontrar mercado para sus películas. Es lo que define el alcance y las limitaciones de su obra. Por esa razón la

27 Todas las cifras fueron tomadas del documento antes citado del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

28 Pablo Abraham, Isabel Delgado y Florencio Paiva, "Dossier: Mauricio Walerstein", *Encuadre* n° 67-67 (diciembre, 1997): 76.

historia no solo puede considerarlo como el impulsor del Nuevo Cine Venezolano, sino también como el "cineasta más polémico y difícil de aprehender del cine nacional"²⁸.

Referencias

Abraham, Pablo, Delgado, Isabel y Paiva, Florencio Paiva. "Dossier: Mauricio Walerstein". *Encuadre*, n° 67/68 (diciembre, 1997): 43-72.

Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila, 1988.

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. *Obras cinematográficas estrenadas. Período referencial 1976 al 2010*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014.

Chocrón, Isaac. *Teatro. Tomo 2*. Caracas: Monte Ávila, 1984.

Consejo Supremo Electoral. *Elecciones presidenciales. Cuadro comparativo 1958-2000 (voto grande)*. Caracas: Consejo Supremo Electoral, s. f.

Gamba, Pablo. "Cuando quiero llorar no lloro y el boom del cine venezolano de los años setenta y ochenta". *Situarte*, vol. 8, n° 14 (enero-junio, 2013): 27-32.

------. "La fórmula del Nuevo Cine Venezolano". *ENCine* (12 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1367>.

------. "Cine venezolano: los años de Foncine". *ENCine* (18 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1434>

------. "El cine venezolano de Mauricio Walerstein". *ENCine* (26 de julio, 2016), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=3932>

González, Javier, Pino, Jesús y Vilda, Carmelo. "Vehículo de cultura no. Aquí el cine es negocio", *SIC* n° 356 (1976): 218-221.

Guerrero, Javier. *Mauricio Walerstein*. Caracas: Cinemateca Nacional, 2002, Cuadernos Cineastas Venezolanos n° 3.

Marrosu, Ambretta. *El cine en Venezuela de 1946 a 1986*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1987.

Ministerio de Fomento. *Estadísticas de la industria cinematográfica 1976-1977-1978*. Caracas: Ministerio de Fomento, 1980.

------. *Anuario estadístico cinematográfico 1984-1985*. Caracas: Ministerio de Fomento, 1985.

Molina, Alfonso. "Cine nacional 1973-1993: memoria muy personal del largometraje venezolano". En *Panorama histórico del cine en Venezuela*, ed. de Tulio Hernández, 77-90. Caracas: Cinemateca Nacional, 1997.

Noguera, Carlos. *Juegos bajo la luna*. Caracas: Monte Ávila, 1994.

Otero Silva, Miguel. *Cuando quiero llorar no lloro*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

Pérez Turrent, Tomás. "Puesta al día". En Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, 495-600. México: Siglo XXI, 1972.

Redacción de *Cine al Día*. "Nacional", *Cine al Día* n° 12 (mayo, 1971): 46.

-----: "Nacional", *Cine al Día* n° 15 (junio, 1972): 52-45.

-----: "Entrevista con Mauricio Walerstein y Abigail Rojas", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 24-30.

-----: "Nacional", *Cine al día* n° 16 (abril, 1973): 48-50.

Santana, Rodolfo. "La empresa perdona un momento de locura", 15-71. En *La empresa perdona un momento de locura y otras piezas*. Caracas: Fundarte, 2014.

Silva, José Ignacio y Schliesser, Reinier. *La evolución de la pobreza en Venezuela*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1998.

"NUNCA SOÑÉ QUE PODRÍA TRABAJAR HACIENDO CINE"

ENTREVISTA A LYNZEE KLINGMAN*

Rafael Plaza

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.plaza@uartes.edu.ec

Lynzee Klingman es una editora norteamericana que ha editado más de treinta películas entre las que se cuentan: *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975), *The War of the Roses* (Danny De Vito, 1989), *A River Runs Through It* (Robert Redford, 1992), *Man on the Moon* (Milos Forman, 1999), *The Beaver* (Jodie Foster, 2011). En julio de 2016, Klingman visitó Guayaquil y mantuvo actividades de diálogo con los estudiantes de la Universidad de las Artes y profesionales del medio. A propósito de su visita el equipo del Cineclub de la Universidad programó un ciclo con películas que ella editó. En el marco de esta visita, Rafael Plaza, junto a otros estudiantes de la Escuela de Cine, realizó la siguiente entrevista.

111

¿Durante sus años de adolescente esperó convertirse en una editora de películas?

Lynzee Klingman: Amaba las películas desde niña. Cuando compramos un televisor, yo tenía alrededor de diez años y había un show de T.V. llamado *Million Dollar Movie*, que pasaba las películas más importantes del estudio MGM, dos veces por día, durante una semana; así que si veías una película como *Gone with the wind*, la podías

ver tantas veces como quisieras. Muchos realizadores de cine que vivían en el área de Nueva York aprendieron como se hacía películas a través de este programa, porque siempre pasaban muy buenos filmes.

Recuerdo cuando tenía doce o trece años, fui al cine y vi una película con Gary Cooper, y él era un hombre viejo, mientras yo estaba viendo todas estas películas en televisión cuando él estaba joven, no tenía

* La visita de Lynzee Klingman fue posible gracias al patrocinio del programa American Film Showcase de la Secretaría de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica y del Consulado de los Estados Unidos.

ni idea de que él fuera así de viejo. Lo único que tenía toda mi familia en común era el amor por las películas, así que íbamos al cine todo el tiempo, pero nunca soñé que yo podría trabajar en eso, nunca pensé que iba a ser parte de mi vida.

¿Cuándo se dio el cambio de empezar a editar en películas educativas y luego trabajar en estos documentales nominados al Oscar (In the Year of the Pig, Hearts and Minds)?

Pues, cuando descubrí que podía trabajar en películas, porque antes no sabía nada sobre cómo se hacían. Era muy diferente en ese entonces, las personas no estaban tan entusiasmadas por las películas de la misma manera en que lo están ahora, por ejemplo, si uno iba a una librería a buscar libros sobre cine, tal vez hubieras encontrado solo tres, eso era todo, y uno de ellos hubiera sido una biografía sobre una estrella del cine silente. A nadie le importaba demasiado las películas, únicamente existían tres universidades que enseñaban cine, en todos los Estados Unidos; empezó a volverse más popular en los siguientes años, después de que yo comenzara.

¿En esos años en los que empezaba a trabajar había una película o secuencia

que usted admirara en el cine?

Bueno, es gracioso, porque durante mucho tiempo mi película favorita fue una de Milos Forman, *Taking Off*, me parecía encantadora y muy divertida, realmente me gustaba; y luego tuve la oportunidad de trabajar con él (risas), fue grandioso, no lo podía creer.

Cuando observa su trabajo, ¿cuál es su secuencia favorita?

Tengo muchas, me siento muy orgullosa de *Hearts and Minds*, y me siento muy cercana a toda las personas que trabajaron en ese filme. Por supuesto, también *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, la vi recientemente y siempre me impresiona. *Hair* fue una película con la que me sentí muy cercana a todo el equipo, y fue una experiencia maravillosa, a pesar de que la película no resultó tan bien como pudo haberlo sido. Eso pasa a veces.

Usted conoció al verdadero Andy Kaufman¹.

Sí, en realidad conocí al verdadero Andy Kaufman, fue algo muy raro, porque él era amigo de mis dos hermanos, eran un pequeño grupo de chicos locos; uno de esos chicos era Mark Goldblatt, que ahora es

1. Andy Kaufman fue comediante estadounidense, aunque a él le gustaba decir de sí mismo que era "artista de variedades", asegurando que nunca en su vida había contado un solo chiste. Milos Forman le ha dedicado la película biográfica *Man on the Moon*

un muy buen editor, estaban mis dos hermanos, Andy y habían unos tres chicos más en este grupo. Un día mi hermano me dijo: "Tienes que ver a Andy haciendo de Elvis", y era grandioso, no recuerdo exactamente qué edad tenía, pero él era un chico raro (ríe).

¿Cómo fue trabajar en una película sobre él y sobre su vida cuando usted lo había conocido personalmente?

Bueno, fue interesante. Yo no lo vi más luego de que me fui a la universidad, así que no era realmente el mismo "chico" de la película, es decir, siempre fue un chico "loco"... Y creo que la película se hizo luego de que él murió, mi hermano que era cercano a él, seguía pensando que era una broma de Andy, y que luego regresaría. Mucha gente pensaba eso, porque él nunca fumó y murió de cáncer de pulmón, fue muy raro. Pero, era algo muy diferente, Jim Carrey es un actor maravilloso, y la historia era en su mayoría sobre el Andy adulto y exitoso.

Hemos hablado sobre *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Hair* y *Man on the Moon*.

¿Cuál fue la experiencia de trabajar con Milos Forman en estos tres filmes?

(Se toma un momento) Mira, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, era mi primer trabajo de ficción, era dirigida por mi ídolo, cuyas películas siempre había admirado, y él es un gran director de edición, él

ama la edición, y me enseñó tantas cosas sobre editar, que yo desconocía o nunca había pensado, aprendí cosas que se quedaron en mi cabeza el resto de mi vida, siempre lo puedo oír reaccionando a los cortes en mi mente; así que esa fue una experiencia con alguien que era grandioso desde la mañana hasta la noche, y funcionó, el filme funcionaba, sabíamos que era bueno, nunca hubo duda.

Con *Hair*, él seguía siendo la misma persona, pero, no siempre fue fácil, porque el filme no funcionaba del todo, estábamos en New York, que es fantástico, me encantaba la música de la película, y de hecho fue una gran experiencia, sólo que nunca dejamos de cortar, y quedamos atrapados en demasiada edición, así que...

Con *Man on the Moon*, yo no pude ir a New York, porque tenía a mis hijos, así que edité en California, mientras él filmó ahí, pero una vez que él fue a filmar en New York, trabajó con un editor diferente, luego de unas semanas fui a New York, y creo que hice el primer corte de la película, no lo recuerdo muy bien... Pero, hay música también en ese film, fue muy divertido.

En su página de IMDb (Internet Movie Database), escribió que las versiones de algunas películas como *The Lake House*, *Down in the Valley* o *Duplex*, habían sido reeditadas y que las versiones finales de estos filmes no eran suyas.

Sí, estas versiones son las que fueron estrenadas... Lo que pasó fue... Por ejemplo con *Down in the Valley*, que fue protagonizada por Edward Norton, era un mejor filme antes de que él metiera sus manos, él decidió que él lo iba a editar, y aparecen dos editores acreditados, y uno de esos es su "nombre para editar"; él me mostró la película después de un año, yo la vi, entonces la pregunta era si yo quería quitar mi nombre de la película o dejarlo, y no estaba tan mal, así que dejé mi nombre, pero entonces él tomó la película de nuevo y la editó por otro año, y de hecho recibí una llamada de Milos Forman diciendo "saca tu nombre de esa película", pero ya no pude encontrar a los productores, ellos desaparecieron. Él arruinó la película, es un actor maravilloso, pero él saca escenas de otros actores, ¿Por qué hacer eso? ¿Por qué disminuir la película?

Cualquier experiencia como esa es bastante dolorosa, con *The Lake House*, el director había sido despedido un año antes de que yo llegara a la película, yo fui como la cuarta editora, pero en el estudio decidieron que no podían vivir con la decisión de haber despedido al director, incluso si había sido un monstruo. Quiero decir, ya lo habían despedido una vez, así que luego de año y medio lo trajeron de vuelta, y él reeditó la película en el estudio, pero de forma: "voy a hacer esta película tan mala como pueda", y lo hizo, y mi nombre apareció en el filme.

¿Hearts and Minds fue producida por su esposo Richard Pearce y...?

No. Fue producida por la leyenda de Hollywood, Bert Schneider, él había hecho *Five Easy Pieces*, *The Last Picture Show*, *Easy Rider*, y entonces la película obtuvo mucha atención. El documental costó un millón de dólares, y lo habían gastado todo en filmar y obtener material de archivo, así que cuando llegué al cuarto de edición estaban casi quebrados (ríe)... Pero mi esposo fue el director de fotografía y además productor asociado, por lo que de todas formas, estuvo envuelto en las decisiones sobre la película.

¿Fue ahí cuando se conocieron?

Sí, lo conocí en esa película, pero no nos relacionamos mucho en ese film. Él filmó escenas adicionales para *Hair* años después, y ahí fue cuando nos empezamos a llevar bien. Él es un gran director y un gran director de fotografía de documentales, tiene cinco documentales nominados al Oscar y cuatro ganaron.

¿Por qué usted no volvió a trabajar con él o con su hija en sus proyectos?

Bueno, mi hija se volvió una diseñadora de vestuario mucho después, nunca trabajé con ella. Pero trabajé con mi esposo en otro filme, cuando todos fuimos a Australia con los niños.

No trabajo con él, primero porque no me

paga lo suficiente (sonríe), y segundo porque teníamos niños, y yo no solía trabajar cuando él lo estaba haciendo, porque quería que alguien estuviera ahí para ellos.

Su última película fue en 2011, ¿actualmente se considera retirada?

No, no estoy retirada. Soy profesora en el *American Film Institute*, trabajé como gobernadora en la *Academy of Motion Pictures Arts and Science*, y soy consultora en muchos otros filmes, particularmente documentales.

Finalmente, si hubiera una película o un proyecto que le interesase, ¿aceptaría trabajar en él?

Bueno, yo asumo que trabajaría con Danny De Vito o Milos Forman en cualquier momento. Trabajaría de nuevo con Jodie Foster, aunque no lo hice en su última película, pero la quiero mucho. Pero en realidad, me encanta tener libertad, vivo en Los Angeles, mis hijos viven ambos en New York, mis nietos viven allá también; y en este momento estoy aquí, y no podría hacer todo eso si estuviera trabajando todo el tiempo, así que me gusta mucho la libertad que tengo.

Biografía de los autores de los artículos

Karla Ballesteros es graduada de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UAEH (México). Maestra en Antropología Visual en FLACSO, Ecuador (2009-2011) con la tesis “Entre el ir venir de los objetos: Caso de retorno de migrantes ecuatorianos” sobre migración ecuatoriana retornada de España. Profesora en la UAEH en el área de Antropología Social del 2013 al 2015. Actualmente es doctorante en Antropología Social en la Universidad Iberoamericana.

Fabio Fidanza es Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA). Adscrito a la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Publicó artículos en los libros *Cine y revolución en América Latina* (2014) y *30-50.70 Conformación, crisis y renovación del cine independiente argentino y latinoamericano* (2014). Actualmente cursa la maestría en Sociología de la cultura en la Universidad de San Martín.

Maryoly Ibarra es Licenciada en Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales por la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Actualmente, cursante de una tecnología en Realización y Actuación para cine y televisión en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE) en la ciudad de Quito, Ecuador.

Galo Alfredo Torres es Licenciado en filosofía, sociología y economía por la Universidad de Cuenca. Máster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura por la Universidad de Cuenca. Doctorando en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Autor de los libros sobre cine *Héroes menores, Nearrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011), y *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en ochenta películas* (2014). Co-editor del libro antológico *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca (1973-1999)* (2015).

Mauricio Velásquez Hurtado es Maestro en Artes Plásticas, aspirante a Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

Llamado para artículos

Dossier: **Pensar el cine en América Latina**

Coordinador: **Miguel Alfonso Bouhaben**

Fecha de entrega de contribuciones: **30 de octubre**

Enfoque

El propósito de la presente convocatoria es pensar el cine en la América Latina contemporánea, haciendo especial hincapié en aquellas prácticas que retoman, reactualizan y reinterpretan las inquietudes del Nuevo Cine Latinoamericano. Se valorarán aquellas investigaciones formulen teorías o metodologías donde el cine pueda ser considerado como un medio de pensamiento crítico. También serán de interés aquellos artículos que relacionen el cine con otras prácticas culturales, sociales o políticas. Se trata, en todo caso, de pensar el cine latinoamericano como un espacio para reflexionar sobre sus intersecciones con las nuevas identidades, la multiculturalidad, el feminismo, los nuevos medios, el capitalismo o las prácticas de lucha social. Asimismo, en esta convocatoria serán relevantes aquellos trabajos que analicen las nuevas poéticas y narrativas del cine latinoamericano, los nuevos imaginarios colectivos, los cines indígenas, las nuevas formas del exhibición vinculadas al denominado cine expandido y al videoarte y las nuevas corrientes teóricas y críticas del cine de la región.

118

Descriptorios

Nuevas formas de representación en el Cine Latinoamericano

El Cine Latinoamericano y la producción de nuevas identidades.

Cine Latinoamericano y multiculturalismo

Cine Latinoamericano y estudios de género.

Cine Latinoamericano y nuevos medios

Cine latinoamericano y el capitalismo global.

Cine latinoamericano y las prácticas de luchas social.

Nuevas metodologías para el estudio del Cine Latinoamericano.

Nuevas estéticas, nuevas narraciones, nuevas poéticas

Prácticas colectivas y cine indígena

Nuevas formas del exhibición

Nuevas corrientes teóricas y críticas del Cine Latinoamericano

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 2cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), La comilla doble (") es para uso exclusivo de citas y 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 <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento" ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . 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, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)

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.
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).

120

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 clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).

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, Aceptar con pocas correcciones o Rechazar.
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 quien 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 en la Publicación

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 2010¹. 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 la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, 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 Ethics².
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>



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes del Ecuador bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.D.*, de Guayaquil, en septiembre de 2016, y se imprimieron 1000 ejemplares.

Director de UArtes Ediciones: Fabián Darío Mosquera.
Concepción gráfica: María Mercedes Salgado.
Correctores de pruebas: Diego Falconí, Teresa Gutiérrez,
Tania Hermida, Javiera Medina
y Samanta Yépez.

Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.

Karla Ballesteros toca un tema fundamental: el de las representaciones sociales y culturales en el cine chicano. El artículo de Fabio Fianza nos complace especialmente, pues toca un área poco tratada en los estudios de cine: la actuación. En este caso Fianza se ocupa de la trayectoria de Luis Sandrini, actor argentino, quien rompió fronteras y lograría la fama continental.

Maryoly Ibarra hace una defensa del voice over usando como caso la película francesa *La Jetée*, dirigida por Chris Marker en 1962. Galo Torres nos lleva al norte para ocuparse del director más importante de la época de oro del cine mexicano: Emilio (El Indio) Fernández. Omar Velásquez se adentra en los tortuosos caminos narrativos de *Pulp Fiction* para estudiar el paso de la palabra escrita (guion) a la imagen (película).

Arturo Serrano
Director