

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 2, Número 3

Septiembre, 2018

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 2, Número 3

Septiembre, 2018

ISSN 2477-9202

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Consejero de Investigación y Relaciones Internacionales, Raúl Vallejo

Vicerrectora Académica, María Paulina Soto

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES

Director, Mario Fernando Montenegro

Concepción Gráfica, María Mercedes Salgado

Diagramación, José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de texto, Marelis Loreto Amoretti

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 2, Número 3. Septiembre, 2018

ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad Nacional de Educación (Ecuador)
Juan Martín Cueva (Editor Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
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)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

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 póngase en contacto con nosotros.

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

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

ARTÍCULOS

A la vez acogedor y hostil. El cine etnográfico en sus obras y realizadores canónicos (1960-1990)	
Javier Campo	14
Expresionismo, Existencialismo y <i>Film Noir</i> : Fritz Lang y la puesta en escena del <i>Dasein</i>	
Luis Finol	34
Cine venezolano: construcción, invención y adaptación de la “Historia Patria”	
Jordi Macarro	54
Estrategias pedagógicas para la enseñanza del sonido cinematográfico a estudiantes de dirección: de la tecnocracia a la reflexión	
Erasmus Ramírez	70
<i>Kino Pravda</i> : el sacerdote como crítico y los límites del sistema moral	
Galo Alfredo Torres	98

MISCELÁNEA

Cinegrafías: <i>A medio camino</i> (Nantu Mantilla, 2018) y “Rosita” (Ileana Matamoros, 2018)	
Libertad Gills, Nataly Sandoya y Ernesto León	119
“El premio detrás del premio es el derecho a seguir filmando”.	
Entrevista a Sebastián Lelio	
Rafael Plaza	123

Datos de los autores de los artículos	131
Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	133
Instrucciones para los autores	135
Declaración de Ética y Mala Praxis	137



Jean Rouch (1917-2004)

A la vez acogedor y hostil. El cine etnográfico en sus obras y realizadores canónicos (1960-1990)

Javier Campo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Tandil, Argentina
javier.campo@cinedocumental.com.ar

15

Resumen

TÍTULO: El objetivo de este artículo es hacer un repaso por las obras y directores considerados emblemáticos del cine etnográfico en sus años de visibilización y transformación estética, la década del sesenta hasta los noventa del siglo veinte. Los films de Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall y Timothy Asch, entre otros, serán analizados como tramando un fondo de experiencia para uno de los realizadores de cine etnográfico más prolíficos de América Latina: el argentino Jorge Prelorán. Director vernáculo reconocido por investigadores de este tipo de cine como perteneciente al reducido grupo de los "pioneros". Este artículo forma parte de una investigación amplia sobre las obras, la carrera, ideas y legado de Prelorán como cineasta.

Palabras claves: Cine etnográfico. Jorge Prelorán. Cine documental.

Abstract

The aim of this article is to review the works and directors considered emblematic of ethnographic cinema in their years of visualization and aesthetic transformation, from the Sixties to the Nineties of the Twentieth Century. The films of Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall and Timothy Asch, among others, will be analyzed as plotting an

experience fund for one of the most prolific ethnographic filmmakers in Latin America: the Argentinian Jorge Prelorán. Local director recognized by researchers of this type of cinema as belonging to the small group of "pioneers". This article is part of a broad investigation about the works, career, ideas and legacy of Prelorán as a filmmaker.

Key words: Ethnographic Cinema. Jorge Prelorán. Documentary.

Las diversas vertientes temáticas y metodológicas del cine documental suelen ser bastante homogéneas en cuanto al aspecto formal en un determinado contexto temporal. Así los rockumentales, los documentales de testimonio social o los biográficos guardan semejanzas al interior de su subgénero durante un período. Pero no podemos decir lo mismo de los films etnográficos realizados en las décadas del sesenta y setenta: hay films estructurados completamente sobre la voz *over* de un antropólogo que presenta conclusiones sobre sus investigados, pero también registros de observación pura en los que solo se escucha el sonido ambiente.

16

El objetivo de este repaso analítico por las obras y cineastas, que durante esas décadas hicieron visible al cine etnográfico para un público no especializado, es diagramar el panorama cinematográfico con el que Jorge Prelorán dialogó. La selección del documentalista argentino se debe a que es el realizador latinoamericano con mayor producción y circulación entre los sesenta y setenta. Y dado que compartía espacios de exhibición, enseñanza y debate con los realizadores etnográficos más conocidos (Robert Gardner, John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall y Timothy Asch, entre otros), no es exagerado decir que era un miembro de ese grupo representativo. De hecho, algunos investigadores no latinoamericanos lo consideran un referente. Es incluido por Peter Crawford, por ejemplo, en un listado de diez realizadores etnográficos considerados "como 'pioneros'".¹ Por ello es necesario atravesar las obras más importantes de estos realizadores con una intención analítica que permita vislumbrar con qué discursos cinematográficos estuvo en conversación la obra del pionero argentino.

Extinción y salvamento

En los films primitivos de viajeros y expedicionarios, muchos de ellos

¹ Peter I. Crawford, "The Nordic Eye Revisited. NAFA, 1975 to 2015", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 183. Las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

antropólogos, la búsqueda de civilizaciones sin relación con las costumbres modernas era el objetivo principal (aunque generalmente no denominaban "civilización" a esa sociedad indígena). Y sigue siendo una búsqueda común entre los realizadores heterodoxos hacia la década de 1950, aunque en este caso despojados de intenciones colonizantes.² Cuando John Marshall realiza *The hunters* (1957), una descripción de los !Kung San del desierto de Kalahari (compartido por Botswana, Namibia y Sudáfrica) estructurada en torno de la cacería de una jirafa, escoge un grupo social sin relaciones fluidas con las metrópolis. Pero si bien el film nos presenta una comunidad "no contaminada" por la civilización moderna, no se estructura como un informe antropológico, sino que es montado como una historia de aventuras, con una narración cronológica que resalta el suspenso que generan las peripecias de un grupo de hombres en la persecución, muerte y reparto de la carne de la jirafa. Aunque tiene una voz *over* descriptiva y la banda de sonido fue posproducida por entero, no se trata de un film con intenciones estrictamente científicas. Es decir, no es una disertación que utiliza a las imágenes como ilustración. Marshall pasó una gran cantidad de temporadas con los !Kung San durante treinta años, más de la mitad de sus films son sobre esa sociedad.

Marshall estaba convencido de que había encontrado el Edén en el desierto de Kalahari, "intacto desde el Pleistoceno, un vestigio de cultura original no afectada por los desarrollos modernos, donde la paz y la colaboración eran la regla".³ Sin embargo, según Scott MacDonald, "ese ya no era el Edén para los !Kung".⁴ Y algunos factores nos indican que Marshall se fue convenciendo poco a poco de que las transformaciones modernas estaban actuando en esa comunidad. Desde que el disparo de rifle (omitido en *The hunters*)

17

2 Joceny de Deus Pinheiro lo cataloga como un "deseo nostálgico de salvaguardar aquello que está, discursivamente, siempre en vías de extinción. Esas producciones apuntan a una romantización de los sujetos retratados". Y concluye diciendo que se trata de una "especie de fantasía positivista y una creencia fuerte en las imágenes como espejo del mundo" (Joceny De Deus Pinheiro, "Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Quvir o Documentário* (Salvador de Bahia: EDUFBA, 2015), 45. Una perspectiva que resulta, al menos, problemática, ya que los documentales etnográficos siempre "guardan" algo para la posteridad. De esta forma conocemos algunas costumbres culturales que ya no existen. Sin dudas modificadas en algo por la presencia del equipo de rodaje y por las estrategias de montaje, pero algo siempre está impreso en esas imágenes y sonidos y sigue siendo uno de los motivos principales por los cuales alguien decide hacer un film etnográfico.

3 Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn* (Berkeley: University of California Press, 2013), 33.

4 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 33.

mató a la jirafa.

Por otra parte, *The hunters* fue un film muy debatido, y aún lo sigue siendo, al interior de los estudios etnocinematográficos. Para Marcius Freire, allí estuvo puesta la preocupación realizativa sobre lo estético antes que en la comunicación de resultados de una investigación científica, "debido al montaje de Robert Gardner".⁵ Muchos años después Marshall se "arrepentirá" por el carácter "artístico" de su film. "*The hunters* fue un film romántico de un niño estadounidense, que reveló más de mí que de los Ju/'hoansi (!Kung San)".⁶

Freire da por supuesto que Gardner comandó la mesa de edición. Pero resulta más preciso decir que asistió en el montaje de *The hunters* y luego de esa experiencia construyó una gran reputación como cineasta. Se trata del cineasta etnográfico norteamericano mejor conocido y quien fundó el Harvard Film Study Center, fundamental para la producción de cine científico y experimental hasta el presente.⁷ A diferencia de Marshall, viajó a diferentes lugares para registrar costumbres culturales en vías de extinción, de Etiopía a Melanesia, de la India a los Andes colombianos. Aquel elemento rector presente en la ópera prima de Marshall, el registro de una sociedad sin contacto con Occidente, es el motivo principal de selección de culturas a registrar para Gardner. *Dead birds* (1963), su primer largometraje, tiene varios puntos en común con *The hunters*: una voz *over* descriptiva (de él mismo), un montaje narrativo que tiene como *leitmotiv* la violencia (en este caso la rivalidad entre tribus de Nueva Guinea que siguen la máxima del ojo por ojo y diente por diente) y una construcción de personajes aventureros. Pero en *Dead birds* se perciben más secuencias de registro directo, sobre todo aquellas de las ceremonias de batalla de los Dugum Dani, aunque a distancia de las acciones. Asimismo, el relato no está generalmente concentrado en dar todos los detalles de la investigación o de describir la banda de imagen, a veces se torna poética. De hecho, el film comienza con la fábula de los pájaros "condenados a morir", como el ser humano.

18

5 Marcius Freire, *Documentário. Ética, estética e formas de representação* (São Paulo: Annablume, 2011), 82.

6 En MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 27. Años después Marshall será mucho más cuidadoso del respeto por la ética científica. *The meat fight* (1974) comienza con una advertencia: *The sound in this film is not synchronous. Most of the sound was recorded at the time of filming and reconstructed during editing* [El sonido de este film no es sincrónico. Gran parte del sonido fue grabado durante la filmación y reconstruido luego durante el montaje]. Por cierto, A Prelorán no le importaba recalcar esto mismo, la mayor parte de sus films fueron pos sincronizados (como prácticamente todo el cine argentino de las décadas del sesenta y setenta).

7 Actualmente dirigido por el cineasta Lucien Castaing-Taylor (<http://filmstudycenter.org>).

Luego de convivir largos períodos con los Yanomami del sur de Venezuela, Timothy Asch concluyó *The ax fight* (1975), un film bisagra tanto para defensores de la ortodoxia en antropología visual como para aquellos que lo son de un cine etnográfico más poético. Así como Gardner, Asch también dirigió una importante usina de producciones (el Center for Visual Anthropology en la University of Southern California) y se dedicó a tratar de comprender las ceremonias de batalla indígenas. Así como en *Dead birds*, encontramos que *The ax fight* nos presenta una lucha aparentemente incontralada, los títulos iniciales advierten sobre un "registro caótico". Con la cámara tomando las acciones en plano general y la presencia del audio en el que los realizadores dialogan (suele ser el codirector del film, Napoleón Chagnon, el que da las indicaciones; un antropólogo experto en esa cultura) se perciben insultos, traducidos en subtítulos, avances y retrocesos de los luchadores en los picos de acción. Hacia mediados del cortometraje (a los 13 minutos) se produce la reflexión de los realizadores sobre lo registrado: el caos estuvo planificado, se trató de una pelea muy ceremoniosa en la que las hachas podrían haber hecho rodar muchas de las cabezas de los más de 200 participantes, pero no hubo ni un rasguño. Asimismo, Chagnon explica los motivos de la pelea, basados en los linajes de las facciones en disputa. En los últimos cinco minutos se presenta la batalla editada, y nuestra comprensión de la misma termina siendo radicalmente diferente de la que tuvimos al comienzo de *The ax fight*. Se trata de un cine etnográfico del acontecimiento, en el que la narración de las costumbres de una cultura parte de y se asienta en un suceso registrado.

The ax fight suele verse, según Paul Henley, como un film perfectamente logrado; pero sería mejor focalizarse en su metodología como puntal para el cine etnográfico.⁸ Sin embargo, su edición final, la versión que aquí analizamos, es original en la mostración de las condiciones de autoría y su inclusión en la narración: "*The ax fight* es el final del camino para los films basados en eventos y montados de forma secuencial"⁹, "su estructura multipartita se distingue del resto de los films etnográficos [...] Desarrolló una tentativa de entendimiento de una situación compleja".¹⁰ O bien Jay Ruby, el representante de un cine etnográfico que siga una estricta metodología disciplinar,

8 Paul Henley, "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", en Brian Winston (ed.), *The documentary film book* (London: British Film Institute – Palgrave MacMillan, 2013), 317.

9 Henley, "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", 317.

10 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 118-125.

opina que "a diferencia de muchos realizadores, no estaba primordialmente preocupado en producir films 'memorables' para mejorar su reputación como 'autor' [...] Asch pasó más de treinta años de su vida descubriendo la mejor manera de hacer films con antropólogos [...] Tiene un lugar único en el desarrollo del cine etnográfico".¹¹ Asch es un caso único, ortodoxos y heterodoxos no discuten sobre el valor de su legado, están de acuerdo en que es uno de los más eximios exponentes del cine etnográfico.

Muy diferente es el tratamiento dado a Gardner, quien asumía "estar distanciado de la antropología académica".¹² Jay Ruby lo ha criticado ácidamente debido a su "falta de utilización de conocimiento antropológico derivado de un trabajo de campo para organizar sus films".¹³ "Falta" imperdonable para los referentes teóricos del cine etnográfico más científicamente dogmático. Aunque, ninguno de aquellos ha dejado de lado el estudio de las obras de Gardner como un cineasta en el centro de este campo.

Otro film relevante en este repaso histórico es *The nuer* (1971), un largometraje dirigido por Hillary Harris y George Breidenbach que fue producido por Robert Gardner. Con un registro de observación también se presenta la radiografía de una sociedad al margen de la civilización occidental, aunque mucho más exhaustiva que en los documentales anteriormente analizados. Con la voz *over* de Gardner, introducida en pocas ocasiones, se presentan las ceremonias extraordinarias al igual que las tareas cotidianas de pastores etíopes. El film contiene secuencias muy interesantes, montadas de una manera poco común en este tipo de registros. En principio se presenta música extradiegética, aunque interpretada con instrumentos autóctonos, con una edición de imágenes acompañadas (de planos de menor duración, ergo de factura más experimental que *Bitter melons*, el film que en el mismo año rodó John Marshall y presenta interpretaciones musicales; así como también lo hacía unos años antes *La chasse au lion d'arc* -Rouch, 1965-, montando música extradiegética, aunque interpretada también con instrumentos autóctonos). Y, por otra parte, el pasaje a la adultez de los niños se sugiere traumática cuando se insertan, intercaladas en el registro del rito de los pequeños cortes en la cabeza, imágenes de mulas cornándose, todo en planos de corta duración.

11 Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), 115.

12 Ilisa Barbash y Lucien Taylor, "Introduction", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner* (New York: Berg, 2007), 9.

13 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 96.

Gardner hablaba de *The Nuer* como propio (en Barbash, 2007: 101-106 –y la autora de la entrevista también se lo adjudica–), pasando por encima de los directores. Han sido varios los investigadores que han subrayado sus conflictos de apropiación de autoría. “Marshall expresó su frustración por la presunción de Gardner de haber tenido un rol mayor en el film (*The hunters*)”.¹⁴ Mientras que Ruby suma esta controversia a su reseña de la obra de Gardner, dando cuenta de que a juzgar por un resumen de las actividades del Film Study Center, escrito por Gardner a fines de los cincuenta, “puede llevarte a creer que Robert Gardner hizo *The hunters* por entero”, dado que no menciona a Marshall.¹⁵ Algo similar ocurrió siempre con *The Nuer*, él incluía el film en sus retrospectivas y en su página web personal¹⁶ lo lista como de su propia autoría: “Gardner parece haber hecho poco para disipar la idea de que él era el responsable de *The hunters* y *The Nuer*”.¹⁷ Podemos sumar el caso del film más famoso del documentalista argentino. En la página personal de Gardner figura que Prelorán realizó *Imaginerio –Hermógenes Cayo–* con su colaboración; y la versión del film que distribuye Documentary Educational Resources abre con la placa “The Film Study Center, Harvard University Presents”, aunque el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán hayan sido las instituciones productoras.

21

Un elemento ausente, pero para nada soslayable, en estos films es la estrecha relación entre abandono o extinción de costumbres culturales por la explotación colonizadora. Sin embargo, las excepciones resultan films excepcionales: *N!ai, the story of a !Kung woman* (1980) de John Marshall y *To live with herds* (1971) de David MacDougall. El film de Marshall tiene como protagonista a N!ai, la hija de uno de los cazadores de *The hunters*, ella es elegida como la representante de su cultura así como lo eran los personajes de las etnobiografías de Jorge Prelorán. El film es un recorrido de veinticinco años de convivencia y registro de los !Kung San en el que apelando a la comparación entre distintos momentos de la vida de la niña/mujer y de su pueblo, con imágenes registradas por el director, se hacen patentes las transformaciones sociales producto de la injerencia y reglamentación creciente de los colonizadores. Los testimonios de los protagonistas sustentan la denuncia

14 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 66.

15 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 107.

16 www.robertgardner.net (consultada el 19 de febrero de 2018).

17 Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, 107.

sugerida por el montaje de las imágenes del pasado y el presente de realización: "Somos gente hambrienta, sin granja", dice uno de ellos, testimonio impensable en los films anteriores de Marshall, más románticos que críticos. El uso de dinero, el trabajo asalariado, la vestimenta, el caballo con montura, la escuela, la iglesia, la medicina occidental y la base militar sudafricana son las muestras que remarcan las extremas transformaciones a las que el Estado ha empujado a los !Kung San. Y como si ello fuese poco, la violencia entre los miembros de un pueblo sereno se ha acrecentado, N!ai es víctima de muchos reclamos de sus vecinos con la cámara como testigo.

El material de archivo del film sugiere que los cincuenta y sesenta fueron tiempos afables para el pueblo, visión reforzada por el relato de N!ai sobre sus años de infancia. Un discurso que contrasta con la "surreal" puesta en escena del film *The gods must be crazy* (Jamie Uys, 1980), filmado en la comunidad y con los lugareños como protagonistas. "El director blanco se empecina en que actúen de determinada manera, ignorando lo que en esa cultura son movimientos automáticos".¹⁸ Las imágenes del *backstage* son parte del documental de Marshall. Uys tiene una relación cinematográfica con la comunidad sin intenciones de establecer empatía con el otro. Años después, Marshall agregaría un ladrillo más en el registro de la destrucción de una sociedad con *The !Kung San – Resettlement* (1988), cuando los habitantes ya son obligados a reubicarse en otras tierras.

22

To live with herds (1971) es la ópera prima de David MacDougall, uno de los realizadores más comprometidos con la historia y teoría del cine etnográfico. Ya con varios artículos de investigación publicados ganó el Grand Prix "Venezia Genti" por este film, en 1972. Se trata de un film en blanco y negro con largas secuencias de observación de un pueblo de pastores del noreste de Uganda. Aunque, asimismo, también contiene entrevistas a los habitantes. Un elemento doblemente innovador para el cine etnográfico que desarrollaremos en un próximo apartado, dado que se privilegia la voz de los otros y, además, sus parlamentos están subtítulos. En el valor dado a la palabra de los otros más el registro del centro administrativo colonial están los elementos que distancian y distinguen a este film de aquellos que buscan la documentación de una cultura no sincrética, despojada de las costumbres introducidas por los representantes de las sociedades modernas. En principio se presenta una ácida crítica al hombre blanco en numerosos testimonios, la frase proferida

18 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 45.

por un nativo "las cosas andaban mejor en los viejos tiempos" se refiere directamente a la época previa a la llegada de los colonizadores. Por otro lado, el registro de las clases dictadas en inglés, la asamblea con las autoridades ante la inminente mudanza forzada y la distribución de alimentos por el Estado, constituyen secuencias en que se perfila que las relaciones entre civilizaciones son relaciones de dominación. Los jóvenes abandonan el campo para vivir en las ciudades, al mismo tiempo que dejan en el pasado las costumbres de sus ancestros. Los Jie están siendo sometidos a una lenta asfixia y MacDougall no está preocupado solo en registrar sus costumbres en franca decadencia, presenta también los elementos que están llevando a que esa sociedad se vea forzosamente transformada.

Por último es pertinente detallar que Robert Gardner también hizo films sobre sociedades modernas que mantenían algunas costumbres ancestrales, ambas producciones las realizó en la India: *Altar of fire* (1976) y *Forest of bliss* (1986). Este último es el film de Gardner más visto y del que más se ha discutido, dado que es el más experimental: sin voz *over* ni subtítulo de los ocasionales diálogos, el registro de las costumbres funerarias de Benarés es siempre directo. Según Ilisa Barbash y Lucien Taylor su obra "está alejada de la de muchos cineastas etnográficos".¹⁹ Y Gardner mismo se consideraba "un alma alejada de los senderos de la ortodoxia del documental".²⁰ Es necesario remarcar que los estudios sobre documental etnográfico mencionan a esta obra dada la valía que tienen los films de Gardner anteriores. Sin embargo, y solo para plantear un ejemplo, no se recupera la obra de Vittorio de Seta cuando se habla de cine etnográfico. El italiano registró las costumbres y oficios de Sicilia entre mediados y fines de los cincuenta. O, más acá en el tiempo, no se cita la filmografía del holandés Johan van der Keuken, quien se dedicó en muchos de sus films a seguir a sujetos y costumbres populares. *Forest of bliss* puede ser considerada tan "etnográfica" como *Lu tempu de li pisci spata* (1954), *Isole di fuoco* (1955) o *Pescherecci* (1959), todos cortometrajes de observación de De Seta, como asimismo es *Het oog boven de put* (1988), de Van der Keuken, filmado en la India, como el de Gardner.

Mientras que el otro film que resaltábamos *Altar of fire*, fue realizado junto a Frits Staal y presenta un ritual religioso extraordinario, pero realizado por hombres que viven en la sociedad moderna. En los títulos iniciales se destaca que probablemente "se haya realizado por última vez" y quede

¹⁹ Barbash y Taylor, "Introduction", 2.

²⁰ En Ilisa Barbash, "Out of words: A conversation with Robert Gardner", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner* (New York: Berg, 2007), 94.

guardado para la posteridad en el film. Aunque las costumbres no se respetan en su integridad: el sacrificio de las cabras es una simulación, el humanitarismo moderno se ha hecho presente para modificar el rito de hombres que ya son ciudadanos. En *Altar of fire* aparecen reflexiones ausentes de *Forest of bliss*, distintos antropólogos opinan sobre los diferentes aspectos culturales del rito. La resistencia de la voz de autoridad de los antropólogos. Que aún daban batalla.

El lugar de la antropología y los antropólogos

Si bien es posible englobar a todos estos realizadores como cultores de un cine etnográfico no ortodoxo, es decir "filocientífico", no preocupados por presentar exclusivamente un informe de investigación filmado sino por elaborar un film, en muchos de ellos han participado antropólogos. De hecho, todos los realizadores mencionados se graduaron o doctoraron en antropología, un elemento que suele perderse de vista. Más allá de esto, brindaron espacio para trabajar con otros antropólogos (generalmente experimentados en el estudio de la comunidad en la que se rodaba el film), o bien fungían como protagonistas brindando sus opiniones o conclusiones sobre determinada cultura.

24

Es posible identificar dos polos: naturalmente el rígidamente ortodoxo "objetivo" y el heterodoxo "subjetivo". En cuanto al primero, más allá de poder ser relacionado con las "antropologías filmadas", que no trascienden de los espacios académicos, un realizador muy vinculado a los cineastas aquí mencionados, se erige como su defensor: Karl Heider. Es más conocido por sus estudios prescriptivos sobre cine etnográfico que por su filmografía, pero participó de la expedición que comandara Gardner a Nueva Guinea y lo asistió en la realización de *Dead birds*. Heider también grabó en aquella estadía a los Dani y editó diez años después *Dani sweet potatoes* (1973) y *Dani houses* (1973), dos cortometrajes que se inician con títulos que indican la bibliografía principal que fue utilizada en el estudio. De principio a fin la voz descriptiva del director informa sobre la recolección de batata y su cocción, o bien sobre la construcción de las chozas en el otro corto. Llama la atención la ausencia de sonido ambiente, aunque es una elección absolutamente coherente con la perspectiva de Heider, divulgada en sus escritos, sobre la necesidad de evitar la "distracción" del espectador, dado que debería focalizarse en la transmisión de conocimiento científico sobre esa cultura,

“evitando todo lo artístico”.²¹ Dentro de este polo es posible ubicar al otro film de Asch y Chagnon, *The feast* (1970). Aunque no tan austero en sus posibilidades cinemáticas como los de Heider, el film tiene una larga introducción descriptiva sobre el banquete que preparan los Yanomami, mientras en la banda de imagen solo se montan fotografías. En la segunda parte del film se edita de forma cronológica la limpieza del lugar, la preparación de la comida, la puesta de vestimentas y las danzas. No se encuentra aquí ninguna de las participaciones reflexivas que los realizadores presentarán en *The ax fight*.

En el otro polo están las *Turkana conversations trilogy* (1977-1988), de David y Judith MacDougall. Tres films (*Lorang's way*, *A wife among wives* y *The wedding camels*) en los que los realizadores montan testimonios y relatos de los habitantes de esta región de Kenia. Es sobre todo en *A wife among wives* (1981) en donde se presentan más elementos rupturistas para con la tradición del cine etnográfico: las voces *over* iniciales de David y Judith son en primera persona, hablan de sus sentimientos y la manera en que fueron insertándose en la comunidad, al mismo tiempo montan fotografías de ellos y sus hijos con la comunidad indígena. Posteriormente y luego de un diálogo sobre lo que es importante filmar, entregan una cámara para que los turkana también registren al otro, y se dirigen a la casa que estaban ocupando los MacDougall. Allí, en planos intercalados, se montan las imágenes de David, que registra al camarógrafo nativo aficionado, y aquellas tomadas por este último. Esa es la extensa introducción del film, luego se desarrolla el registro de los preparativos de una boda. Esta serie de imágenes y reflexiones sobre la producción del film definen uno de los procedimientos más arriesgados y fronterizos de la historia del cine etnográfico (que luego serán desarrollados por numerosos videastas).²²

La metodología llevada a cabo por los MacDougall podría indicar un camino posible hacia una etnografía inversa o invertida. La misma intentó ser desarrollada, a través de varios films, por Jean Rouch. Sin dudas se trata del realizador con mayor difusión, y uno de los que tuvo la carrera más dilatada en el tiempo. De hecho Rouch utilizó el término “etnografía invertida” tratándola de poner en funcionamiento desde *Jaguar* (1954-1967).

En principio, es necesario decir que en los films de Rouch no hay intenciones de ensayar una etnografía de salvamento, no hay “pureza”, sino que

21 Karl Heider, *Ethnographic Film* (Austin: University of Texas Press, 2006), 3.

22 Robert Gardner desconfiaba de ese gesto: “no soy de los que creen que dándole la cámara a los otros vayamos a descubrir sus secretos [...] Filmar es un lenguaje y es necesario tiempo y talento para hacerlo bien” (en Barbash, 2007: 105).

todo es mixtura de costumbres y relaciones culturales primitivo/moderno, norte/sur. Aunque en estos procesos de sincretismo cultural desigual, de un solo sentido de circulación norte-sur, esté implicada una buena cuota de dominación. Diversos críticos han ahondado en el hecho de que el director francés ha evitado tocar las redes de la explotación.²³ Sin embargo, es un paso importante el que Rouch ha dado en *Jaguar*, y también en *Moi, un noir* (1959), donde no son los antropólogos los que reflexionan en *over*, sino los negros protagonistas de los films. "Lam, Illo y Damouré acaban por invertir los papeles en *Jaguar*", destaca Sandra Straccialano Coelho, pero "ese mismo movimiento se verá radicalizado años más tarde –continúa la investigadora–, en *Petit a petit* (1971), cuando Damouré y Lam partan para Europa a hacer su propia etnografía de los parisinos".²⁴ Ni en *Jaguar*, ni en *Moi, un noir* está presente, estrictamente, una etnografía invertida, dado que los africanos hablan de los africanos y no de los colonizadores europeos. Recién será en *Petit a petit* cuando Rouch intente colocar a sus protagonistas en una situación inversa, pasando de ser los observados a ser los observadores. Sin embargo, luego del análisis de los films hay buenos motivos para dudar de la efectividad y sinceridad de dicho gesto.

26

En las "etnoficciones" de Rouch "el otro está fuera de su contexto sociocultural inmediato y envuelto en una situación extraordinaria, desvinculada de su vida cotidiana [...] El objeto de registro no preexiste a la presencia de la cámara", remarca Marcius Freire.²⁵ Por otra parte, tanto en *Jaguar*, como en *Moi, un noir* los protagonistas, o mejor dicho los personajes que encarnan los protagonistas, representan a nativos que se muestran como "irresponsables e incapaces de tomarse las cosas en serio", según Adolfo Colombres.²⁶ En propiedad de la banda de sonido, se refieren a anécdotas que no permiten

23 Paul Henley (2009) ha analizado el arco temático ideológico por el que Rouch se movía. Mientras que Adolfo Colombres ha sido uno de los críticos más duros desde este lado del mundo: "¿A quién designó portavoz de la conciencia africana –para *Moi, un noir*–? ¿A un militante de la causa de la independencia, que ya se avecinaba? [...] No, a un joven nigeriano que venía del África Occidental Inglesa, un inmigrante simpático y lleno de divertidas ocurrencias que conoció por azar, un lumpen que se ganaba el sustento en actividades ocasionales, y que demostraba los fines de semana ser un excelente bailarín, como todo buen negro, según el estereotipo blanco" (Colombres, 2005: 21-2).

24 Sandra Straccialano Coelho, "A invenção da etnoficção em *Jaguar*, de Jean Rouch: uma análise da mise-en-scène do comentário", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentário* (Salvador de Bahía: EDUFBA, 2015), 77-78.

25 Freire, *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, 255.

26 Adolfo Colombres, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo* (Buenos Aires: Ediciones del sol, 2005), 22.

vislumbrar los sinceros pensamientos de una cultura, sino las aspiraciones pequeñoburguesas de habitantes que parecieran no tener raíces para exhibir. En ambos films se percibe un férreo guión narrativo que decanta en la sobreactuación y lleva al terreno de la puesta en escena baladí las acciones y relatos de los protagonistas. Si bien para Paul Henley los métodos de improvisación de Rouch funcionaron en ambos films, será en *Petit a petit* cuando, desde su punto de vista, todo se "vuelva un poco tonto y sobreactuado".²⁷ Poco convincente resulta que luego de haber visitado París, Damouré y Lam vuelven desencantados del ritmo de la gran ciudad, abandonan su emprendimiento de construir un edificio y vuelven a vivir a su choza. Es sobre el final cuando el film termina por derrumbarse del todo.²⁸

Si casi todo está guionado, y ordenado en una narración irreal, ¿de qué sirve esa "etnografía invertida"? Si bien el gesto de Rouch ha sido interesante, no ha estado exento de polémica: solo los antropólogos blancos son los detentores de un saber digno de ser presentado solemnemente. Concluye Colombres que "todo es presentado como un simple juego, sin el dramatismo y la 'seriedad' que caracteriza a la acción del antropólogo en el medio indígena".²⁹ Esto no pone en duda el aporte de Rouch al cine etnográfico, dado que aún poniendo en escena relatos sesgados y discutibles, ha aportado a los debates de este cine sobre los otros.³⁰ Paul Henley es quien, en su extenso libro sobre Rouch, desea "discutir su aporte y no su contenido etnográfico",³¹ poniendo sobre la mesa el rótulo de "antropología compartida" que utilizaba el francés, y que puede resultar tanto positivo como patético. ¿A qué se refería Rouch? Básicamente a que "cuando luego de alguna proyección le propongan hacer un film sobre determinado tema, sean ellos los que lo acompañen, no como meros protagonistas, sino como activos socios en el nuevo emprendimiento".³² Así de sencillo, Rouch no estaba teorizando desde un punto de vista disciplinar al respecto, sino titulando una práctica. Su interés

27

27 Paul Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), 216.

28 Para sumar un dato que desconcierta y permite abrir una puerta más a la reflexión sobre la historia del cine etnográfico, *Petit a petit* "tuvo un gran éxito en los cines populares" (Henley, 2009: 216).

29 Colombres, "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", 27.

30 A propósito de otro film, *Les Maitres fous* (1954), Henley destaca que "un buen film etnográfico es aquel que engancha y provoca la reflexión" (2009: 134). Las discusiones en que se vió envuelto este film, por cargos no menores como "racismo", redundan según el autor en beneficios para el medio. Ver Henley (2009: 103-134).

31 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, XIX.

32 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 318.

era simplemente, aunque "apolíticamente", "no ver a sus protagonistas africanos como insectos".³³ Scott MacDonald también adhiere a los cineastas a un humanismo de la "buena voluntad", refiriéndose a Marshall, Gardner y Asch: "aunque no 'hiciesen todo bien' en términos antropológicos [...] tenían un profundo compromiso con un amplio entendimiento de las experiencias humanas y una visión sobre lo que puede ser posible en cine".³⁴ Un humanismo no politizante que compartían con Jorge Prelorán.³⁵

Los que reciben el privilegio de ser los detentores de la palabra en los films de Gardner son bien diferentes. En *Ika hands* (1988) es Gerardo Reichel-Dolmatoff, investigador especialista en los Ika de los andes colombianos, quien reflexiona sobre la cultura y la cosmovisión de ese pueblo. Aunque en el diálogo con Gardner no hay sentencias conclusivas sobre las costumbres de los protagonistas, ni se encuentra la dureza de un informe científico. Gardner dice que "solo podemos mostrar el exterior, no entrar en sus cabezas ¿qué puede decirnos la parte externa de sus vidas?" Está interesado en reflexionar sobre esta cultura estratificada, pero no materialista, como una forma superior y no violenta de vivir. En una visión un tanto romántica de esos otros, se presentan en el film muchos primeros planos. Sin embargo, años después el director dijo que no estaba "tan seguro sobre si funcionó bien en el film (el diálogo con Reichel-Dolmatoff)".³⁶ Mientras que en *Altar of fire* Gardner pone en escena testimonios clásicos, certeros y directos, de antropólogos expertos en la ceremonia que registró.

28

El hacer y la palabra

Conocimos las voces de los otros bien avanzada la historia del cine etnográfico. Y los pensamientos aún más tarde. Para ello era necesario que el cineasta o antropólogo dejase de oficiar como traductor, para que se presentaran los relatos de esos sujetos documentados. Pero también era necesario que

33 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 311.

34 MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, 336.

35 Prelorán definía a sus films como "simples documentos de gente que necesita ayuda; no son ideológicamente agresivos o dogmáticos. Mi convicción es que que la gente se vincula a los demás a través de sentimientos, más que a través de ejercicios intelectuales, teorías, discusiones o debates, que pueden ser rebatidos por otras teorías, discusiones y ejercicios, pero cuando un hombre siente, sus emociones son indelebles y es nuestro deber hacerlo más sensible a los sentimientos que a las teorías. Al menos en el cine" (en Ríos, 2005: 114). Mientras que, para Gardner, "la certeza del propio humanismo es el test real para la alta antropología" (en Barbash, 2007: 110).

36 En Barbash, "Out of words: A conversation with Robert Gardner", 116.

se incluyesen subtítulos, para que un público no nativo entendiese. *The feast* (Asch y Chagnon, 1970) es uno de los primeros films en los que se hizo uso de subtítulos.³⁷ Luego los pondrá en práctica David MacDougall, desde su primer film, dando cuerpo a su perspectiva respetuosa del otro:

En los setenta aparecieron los primeros films etnográficos subtitulados. Antes de eso casi todos los films etnográficos habían sido construidos con una voz over que hablaba sobre los sujetos, pero raramente los dejaba hablar por sí mismos [...] Los subtítulos introdujeron a los films etnográficos en una nueva fase. Se comenzó a ver y a escuchar a los sujetos de una forma más directa. (MacDougall, 1998: 165)

Rivers of sand (Gardner, 1974) también hará uso de los subtítulos para que Omali Inda se convierta en una de las primeras mujeres en ser protagonista de un film etnográfico. La crítica de la condición de las mujeres en la sociedad Hamar de Etiopía se presenta en su voz de forma poética y en segunda persona. "Sus ricas y vívidas metáforas –reflexionan Barbash y Taylor– se van apilando una sobre otra, en un shockeante y explícito testimonio sobre el abuso sexual".³⁸ Elípticamente, hablando sin hablar o refiriéndose a relatos de historias ficticias, Omali deja impresa su voz y, gracias a los subtítulos, su pensamiento.³⁹ Asimismo, *N!ai, the story of a!Kung woman* (Marshall, 1980) tiene a una mujer como protagonista y testimoniante principal. Con el auxilio de los subtítulos, a veces con doblaje, N!ai presenta la cara del sufrimiento de su pueblo. A diferencia de estos, Jean Rouch no requirió la presencia de subtítulos para sus etnoficciones, dado que sus protagonistas hablaban francés y no la lengua de sus ancestros (Henley dice que la razón por la cual les dio la voz fue debido a que todos hablaban en francés⁴⁰). Lo mismo podríamos decir de Jorge Prelorán y sus films, en los que no hay protagonistas que hablen en lenguas indígenas. David MacDougall hace la salvedad de que Prelorán, en *Imaginerio (Hermógenes Cayo, 1969)*, profiere una traducción de las palabras de su protagonista (en la versión en inglés), pero tratando de ser espontáneo,

29

37 John Marshall colocó subtítulos a algunos de sus "sequence films", cortometrajes sobre los !Kung San, como *A joking relationship* y *A group of women*. Si bien registrados a comienzos de los sesenta, fueron mayormente difundidos en la década del setenta (ver Scott MacDonald, 2013: 28).

38 Barbash y Taylor, "Introduction", 4.

39 Jay Ruby (2000: 108-109) afirma que hay muchas distorsiones en su comentario, está sobre actuado y, basándose en estudios antropológicos, la sociedad Hamar no es tal como Omali Inda la describe.

40 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 307.

teniendo cuidado de no silenciar el habla original.⁴¹

Pero esos no fueron los únicos films realizados por Rouch en su larga carrera. También hizo documentales en donde los protagonistas hablaban lenguas africanas. Sin embargo, el director francés siempre se negó a colocar subtítulos. Su excusa al respecto era que los subtítulos "mutilan la imagen"; con lo cual muchos parlamentos y diálogos de, por ejemplo, *Un lion nommé "L'Americain"* (1968-1972) o los films *Sigui* (1966-1974) tienen extensas secciones inentendibles a espectadores ajenos a esas lenguas y dialectos. "Esta fue una de las más significativas limitaciones de su praxis, [...] fue un problema que él nunca resolvió satisfactoriamente", concluye Henley.⁴²

Como anticipamos, serán David y Judith MacDougall, entre los referentes del cine etnográfico de los sesenta/setenta que venimos trabajando, quienes pongan en un lugar de poder las voces de los otros, basando la construcción narrativa de sus films en la palabra antes que en el hacer. El valor de la palabra de los otros era alto en *To live with herds* (1971), pero será en la trilogía de las *Turkana conversations* donde se termine de delinear un tipo de film etnográfico configurado por las voces (a diferencia de aquellos basados en los acontecimientos, los primeros de Asch-Chagnon, Marshall y Gardner). *Lorang's way* (1977) presenta en formato de entrevistas la palabra del protagonista y sus familiares y amigos. No se silencian las voces de los directores, ni de los intérpretes que requieren aquellos para comunicarse con los nativos. No se utiliza la voz *over*, todo el conocimiento de las historias personales de Lorang, un referente para la comunidad, se da por la palabra de los entrevistados y testimoniantes, subtitulados. *A wife among wives* (1981) es el único film de los tres que tiene una introducción en voz *over*, pero como ya se detallara, esta se refiere a las vivencias en primera persona de los directores. Es decir, esa voz está lejos de ser informativa en un sentido rígido. Por último, *The wedding camels* (1988) contiene también una gran cantidad de relatos y opiniones de los nativos, en este caso sobre el matrimonio y la magnitud de la dote a ser dada. Pero a diferencia de los anteriores films, gran parte de las imágenes y palabras presentes han sido capturadas mediante registro directo, a propósito del conflicto suscitado entre Lorang y el pretendiente, perteneciente a otra tribu, en relación a la dote a ser dada a la familia de la novia. Un acontecimiento importante que forma parte del film, pero no el único, para dar cuenta de que, aunque se trate de una cultura prácticamente sin contacto

41 David MacDougall, *Transcultural cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1998), 166.

42 Henley, *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 210-242.

con la sociedad moderna, también se disputan las posesiones y se forman enconos personales por la propiedad privada.

Volviendo a la cuestión del lugar de la mujer en los films de estos pioneros, en el caso ejemplar de los films de los MacDougall se tratan los testimonios de hombres y mujeres por igual. Aunque como queda planteado en el último film, las mujeres tienen poco nivel de decisión en la elección de su esposo, y solo son una más entre las varias esposas que puede tener un hombre. Si *Rivers of sand* presenta la palabra de Omali para mostrar una punta de la violencia patriarcal, y en *N!ai, the story of a Kung woman* los testimonios de N!ai dan cuenta de la explotación y marginación a la que es empujado su pueblo por los colonizadores día a día; en *To live with herds* y en las *Turkana conversations trilogy* las mujeres cumplen esos mismos papeles, al mismo tiempo que se cuentan como relatoras de las historias de su pueblo. También se presentan como historiadoras con opinión propia.

La secuencia final

Si bien la mayor parte de los realizadores canónicos mencionados provenían de centros universitarios de investigación en antropología y eran profesionales de esa disciplina, se percibe a través de sus obras una tensión que desde los comienzos de la relación entre el cine y la comunicación científica está en la línea de flotación: la etnografía en imágenes deja de ser simple informe de campo. Asimismo, muchos de los realizadores desde sus primeras obras estuvieron convencidos de esto, no ocultaron sino que expusieron sus estrategias narrativas y delineamientos estéticos en pos de hacer un cine etnográfico que llegase a un público no específico, más amplio. Por este motivo son recordados David MacDougall, Robert Gardner, John Marshall y Jean Rouch, por sobre Karl Heider o incluso Timothy Asch. Sin embargo esto tampoco significa diluir las conclusiones de las investigaciones antropológicas de base en una cinta de registro falta de fundamento, cuestión también clara para estos realizadores: detrás de sus narrativas estéticas hay una aproximación disciplinar. En fin, estos directores ampliaron los límites de la etnografía fílmica dando lugar a que las voces de los otros, y particularmente las otras, tuviesen arte y parte en los films. El antropólogo se corrió de su lugar, más o menos según los casos.

Jorge Prelorán, nuestro representante latinoamericano entre todos esos pioneros, se movió en medio de los mismos márgenes ya demarcados, un poco de estudio etnográfico y otro tanto de realización estéticamente

apreciable para un público lego y/o interesado en ver films antes que solo etnografías filmadas. La mezcla de todos estos ingredientes dio por resultado un tipo de cine etnográfico que desde los sesenta forma parte de todo libro sobre la historia del cine documental.

Referencias bibliográficas

Barbash, Ilisa (2007): "Out of words: A conversation with Robert Gardner", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner*, New York, Berg.

Barbash, Ilisa y Lucien Taylor (2007): "Introduction", en Ilisa Barbash y Lucien Taylor, *The cinema of Robert Gardner*, New York, Berg.

Colombres, Adolfo (2005): "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

32

Crawford, Peter I. (2017): "The Nordic Eye Revisited. NAFA, 1975 to 2015", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

De Deus Pinheiro, Joceny (2015): "Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentario*, Salvador de Bahía, EDUFBA.

Freire, Marcius (2011): *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, São Paulo, Annablume.

Heider, Karl (2006): *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.

Henley, Paul (2009): *The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Henley, Paul (2013): "Anthropology: The evolution of Ethnographic Film", en Brian Winston (ed.), *The documentary film book*, London, British Film Institute – Palgrave MacMillan.

MacDonald, Scott (2013): *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, Berkeley, University of California Press.

MacDougall, David (1998): *Transcultural cinema*, New Jersey, Princeton University Press.

Ríos, Humberto (2005): "El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán", en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Straccialano Coelho, Sandra (2015): "A invenção da etnoficção em *Jaguar*, de Jean Rouch: uma análise da mise-en-scène do comentário", en Guilherme Maia y José Francisco Serafim (orgs.), *Ouvir o Documentario*, Salvador de Bahía, EDUFBA.



"Nosferat" (Friedrich Murnau. 1922)

Expresionismo, Existencialismo y Film Noir: Fritz Lang y la puesta en escena del *Dasein*

Luis Finol
Universidad Europea de Madrid
Madrid, España
luiseduardo.finol@universidadeuropea.es

Resumen

TÍTULO: Expresionismo, Existencialismo y *Film Noir*: Fritz Lang y la puesta en escena del *Dasein*

En este artículo se aborda la relación entre Expresionismo en el cine alemán, el Existencialismo y el Cine Negro. Son más conocidos los vínculos entre Expresionismo y cine negro y lo son menos entre este y el Existencialismo, tanto europeo como norteamericano. Se realiza entonces una revisión de los principales films expresionistas de la década de 1920 y se identifican los conceptos e ideas propias del Existencialismo de filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger. Se elabora una genealogía del cine negro desde la década de 1930, que incluye además los antecedentes franceses del realismo poético. Se destaca la relación entre la literatura *hard-boiled* y el Existencialismo norteamericano y en todo este recorrido se utiliza la figura de Fritz Lang, quien representa uno de los directores que más contribuyó a la elaboración de los códigos de este cine, prefigurados ya en *M, el vampiro de Düsseldorf*. Además de los códigos visuales, Lang aportó su visión existencial al cine de Hollywood más allá de los límites del *Film Noir*. Su fluida y productiva inserción en el sistema norteamericano se explica como resultado de las resonancias entre los problemas de esta sociedad, sus propias experiencias y su particular visión del mundo.

Palabras claves: Expresionismo alemán. Existencialismo. Kierkegaard. Heidegger. Fritz Lang. Film Noir. Pulp Fiction.

Abstract

This article deals with the relationship between Expressionism in German cinema, Existentialism and *Film Noir*. The links between Expressionism and *Film Noir* are well known, but less so between it and Existentialism, both European and North American. A revision of the main Expressionist films of the 1920s is then made and the concepts and ideas of Existentialism from philosophers such as Kierkegaard, Nietzsche and Heidegger are identified. A genealogy of *Film Noir* is elaborated since the 1930s, which also includes the French background of poetic realism. It highlights the relationship between *hard-boiled* literature and American Existentialism and throughout this tour is used the figure of Fritz Lang who represents one of the directors who contributed most to the development of the codes of this cinema, already prefigured in *M.*, (Lang, 1931). In addition to the visual codes, Lang contributed his existential vision to Hollywood cinema beyond the limits of *film noir*. His fluid and productive insertion in the North American system is explained as a result of the resonances between the problems of this society, his own experiences and his particular vision of the world.

Key words: German Expressionism. Existentialism. Kierkegaard. Heidegger. Fritz Lang. Film Noir. Pulp Fiction.

1. Antecedentes del Expresionismo

36 Algunos años antes de la instauración de la República de Weimar en el año 1918, un joven director alemán de nombre Paul Wegener había realizado una obra cinematográfica que podría considerarse precursora de lo que más adelante se denominaría *Expresionismo alemán*. *El estudiante de Praga*¹ una adaptación libre del cuento de Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1839), contiene varios de los temas centrales del movimiento estético que eclosionaría en la década de los veinte. El planteamiento de temas como el *Doppelgänger*, la locura y la fatalidad, son los ejes centrales sobre los cuales gira esta narración romántica, que permanece como un indiscutible clásico del cine mudo y que inaugura una tradición cinematográfica en Alemania.

Conjuntamente con *El Golem*² basada en la novela homónima de Gustav Meyrink (1915), anteceden y prefiguran a los clásicos del cine expresionista alemán como *El gabinete del Dr. Caligari*³, *El Doctor Mabuse*⁴ y *Nosferatu, el vampiro*⁵ que contribuyeron a conformar el estilo que terminaría

1 *Der Student von Prag* (Paul Weneger, 1913).

2 *Der Golem* (Paul Weneger, 1920).

3 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).

4 *Dr. Mabuse der Spiele* (Fritz Lang, 1922).

5 *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

consolidándose durante los años previos a la ascensión al poder del Nacional Socialismo. Si bien el expresionismo alemán fue un producto del contexto histórico propio de la Europa de principios del siglo pasado, que tuvo representaciones en diversos ámbitos artísticos, especialmente el teatro de Max Reinhardt y la pintura del grupo *El puente*, podría acotarse su alcance, en el medio cinematográfico, a un puñado de películas que cumplen con los requisitos necesarios para ser consideradas expresionistas. Esto se debe a lo efímero del movimiento, que terminó cediendo ante la crisis económica y política de la República de Weimar para terminar desapareciendo en los albores de la década de 1930. Por lo tanto, hablar de expresionismo alemán en el cine será referirse a una producción cinematográfica delimitada que tuvo mucha influencia en la consolidación de géneros posteriores como el cine de terror, el *Film Noir*, el policíaco y el de gánsteres, pero que no goza de una extensa lista de títulos.

2. La República de Weimar y el llamado período de estabilización

Algunos teóricos del cine se han preocupado por delimitar el periodo durante el cual se desarrolla el nacimiento del expresionismo alemán ubicándole dentro de los años de la República de Weimar, este período de entre guerra en el cual Alemania se encontraba en una situación económica y social crítica, además de frágil e inestable en términos políticos. Estudios convertidos ya en clásicos, como los libros *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* de Sigfried Kracauer (1985) y *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner (1988) se dedicaron a la labor de enmarcar la etapa de nacimiento y desarrollo del expresionismo durante la época que abarca desde 1918 a 1933.

Sin embargo, estudios de investigadores como Vicente Sánchez (1990) retoman la idea de que eso que terminó denominándose Expresionismo alemán ya tenía sus raíces incluso antes de la Primera Guerra Mundial. Sánchez dice: «...el sesgo espiritual de esta corriente expresionista cuyas más primezas y brillantes manifestaciones las alcanzaría la poesía y la pintura tenía unas raíces comprensibles única y exclusivamente en el marco centroeuropeo anterior al estallido de la primera guerra mundial».⁶ Ashley Bassie es una historiadora del arte de origen británico que ha indagado sobre los orígenes de la corriente expresionista alemana y su influencia en el tratamiento de temas

⁶ Vicente Sánchez, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid: Verdoux, 1990), 35.

derivados de la psicología; en su libro, *Expresionismo*, dice:

Expresionismo significa diferentes cosas en diferentes momentos. En el sentido que utilizamos el término hoy, ciertamente cuando hablamos de "expresionismo Alemán" se refiere a un amplio movimiento cultural que emergió de Alemania y Austria a principios del siglo XX. Sin embargo, el Expresionismo es complejo y contradictorio. Abarca tanto la liberación del cuerpo como la excavación de la psiquis. Entre sus filas puede encontrarse la apatía política, incluso el chauvinismo así como el compromiso revolucionario.^{7,8}

El término *Expresionismo* inicialmente significaba algo diferente. Hasta cerca de 1912, fue usado para describir el arte progresivo en Europa, generalmente Francia, que era claramente diferente del Impresionismo, o incluso aparecía como *anti-Impresionista*.

Para esta autora, dos de las fuentes del *Expresionismo* no son ni modernas ni europeas. En el primer caso es el arte de la Edad Media y en el segundo, el arte de los pueblos tribales llamados primitivos. Adicionalmente reconoce una tercera fuente en la filosofía de Friedrich Nietzsche.⁹

38

Avanzada la primera mitad de la República de Weimar la industria alemana vive una edad de oro y la producción cinematográfica alcanza sus cuotas más altas durante los inicios de la década de los veinte. En esos años se condensa el grueso de las obras clave que forjaron el estilo expresionista. Sin embargo, la mejora económica del país afectó las exportaciones de los filmes alemanes y propició la quiebra de numerosas compañías de producción cinematográfica.¹⁰ En estas condiciones, «Hollywood vio la oportunidad de conquistar el mercado alemán y se metieron de lleno en el negocio (distribución, exhibición y después producción de películas con las llamadas "cuotas" de producción nacional)». ¹¹ En consecuencia, considerados en su conjunto, los filmes del llamado período estabilizador se volcaron hacia el mundo exterior, pasando de los fantasmas, apariciones y sueños a las experiencias reales, de los paisajes imaginados al escenario "natural". Se volvieron esencialmente realistas.¹² Este fenómeno significa un giro en el cauce que venía recorriendo

7 Ashley Bassie, *Expressionism* (New York: Art of Century, 2008), 7.

8 Las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor.

9 Bassie, *Expressionism*, 7.

10 Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985), 127.

11 Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 130.

12 Ibid.

el cine alemán y resalta la característica ecléctica y heterogénea de la producción cinematográfica en estos años. En este sentido, Saunders señala:

Es claro (...) que los rasgos principales del cine de Weimar no fueron ni el Expresionismo ni la *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad] sino el eclecticismo temático y estilístico, una mezcla de kitsch, realismo y expresionismo con acento alemán pero anclado en una narrativa internacional con modalidades particulares.¹³

Además, esta internacionalización significó también el trasvase de técnicos, artistas, directores y guionistas a la industria norteamericana del cine. Aunque no fue el primero en migrar a los Estados Unidos el caso de F. W. Murnau es destacable por la importancia de su aporte a la cinematografía de Hollywood.

3. F. W. Murnau y la deuda estilística de Hollywood

Friedrich Wilhelm Murnau se ha ganado un lugar en los libros de historia del cine como uno de los máximos exponentes del expresionismo alemán. Películas como *Nosferatu, el vampiro*¹⁴, adaptación libre de la novela *Drácula* de Bram Stoker; el *Tartufo*¹⁵, de Molière y *Fausto*¹⁶, adaptación de la novela de J. W. Von Goethe, le granjearon reconocimiento y admiración por parte del público, cuestión que no pasaría desapercibida para los productores de cine norteamericano. La original utilización de la cámara por parte del director alemán llamó la atención de los grandes ejecutivos de Hollywood, que se apresuraron en contratarle para descubrir las técnicas que habían sido utilizadas en los rodajes de sus películas. Entre ellas, los movimientos de cámara realizados por Murnau en películas como *El último*¹⁷, en la que el director de fotografía Karl Freund experimentó con la posibilidad de *desanclar* la cámara del trípode y desplazarla por el espacio de una manera más libre, revolucionando la noción tradicional del punto de vista.

Un ejemplo de esta liberación fue la aparición de uno de los primeros planos verdaderamente subjetivos de la historia del cine. La irrupción de un rudimentario, pero pionero y vanguardista soporte estilo *Bodycam*, permitió que

13 Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany* (Berkeley: University of Carolina Press, 1994), 11.

14 *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

15 *Her Tartüff* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925).

16 *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925).

17 *Der Letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

la cámara fuera colgada en el cuerpo del actor Emil Jannings simulando el bamboleo característico de las personas que se encuentran en estado de ebriedad.

Murnau, durante su carrera en América expone en sus filmes la problemática propia de la modernización acelerada de la sociedad que enfrenta lo rural contra lo urbano. En películas como *Amanecer*¹⁸ o *El pan nuestro de cada día*,¹⁹ se puede ver una preocupación por mostrar la vida en la ciudad en contraposición con la vida en el campo, siendo la ciudad un escenario corrompido por la opulencia y el consumo, mientras que la vida campestre constituye el ambiente idóneo para la convivencia armónica y digna.

El director alemán importó una nueva concepción de la planificación y dirección de fotografía que iba más allá de lo conocido en esa época. La incorporación de grúas y plataformas móviles, soportes más livianos para la cámara y esquemas de iluminación complejos, revolucionó la manera en que se hacía cine en Hollywood. Murnau, a pesar de su breve paso por la 20th Century Fox, causó un impacto determinante en el futuro de la industria.

4. La genealogía del Film Noir

40 En este *exilio alemán*, tal como lo llama Gemünden (2014), hay que recordar que no todos los que migraron a los Estados Unidos lo hicieron huyendo de Hitler. Pueden reconocerse aquellos que migraron tempranamente (directores y técnicos) buscando por su propia cuenta mejores oportunidades dadas las relaciones de la industria norteamericana con la alemana. Luego están aquellos que fueron especialmente invitados a trabajar en los Estados Unidos como resultado de haberse destacado en la industria cinematográfica alemana (como el caso de Murnau) y, finalmente, ya en la década del treinta, aquellos que por su ideología o por ser judíos migraron escapando del riesgo de ser perseguidos por Hitler, como en el caso de Fritz Lang.

En el contexto hollywoodiense, es preciso resaltar que en los inicios de la década de 1930 ya destacaban títulos como *Hampa dorada*,²⁰ *Enemigo público*²¹ y *Scarface*,²² largometrajes que se ubican en una zona más cercana a las películas de acción, o más precisamente, a las que fundan el género de gánsteres

18 *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927).

19 *City Girl* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1930).

20 *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1931).

21 *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931).

22 *Scarface* (Howard Hawks, 1932).

debido a su altas dosis de violencia, secuencias cargadas de adrenalina y movimiento, tiroteos y ráfagas de ametralladoras; además de estar interpretadas por actores de carácter explosivo como James Cagney, Edward G. Robinson o Paul Muni, que derrochaban una fuerza arrolladora a estas cintas. Otras películas de gánster pioneras son: *El bosque petrificado* de Archie Mayo,²³ *Ángeles con caras sucias* de Michael Curtiz²⁴ y *Los violentos años veinte* de Raoul Walsh.²⁵ Incluso podríamos remontarnos hasta 1927 y referirnos a *La ley del hampa*²⁶ para encontrar una de las primeras películas que aborda la problemática criminal, cuestión que aparece como una reacción al contexto socio-político que atravesaba los Estados Unidos a finales de la década de 1920.

Es a principios de 1930 en Alemania, que Fritz Lang rueda *M, el vampiro de Dusseldorf*,²⁷ su primera película sonora y la que, con sobrados méritos, como se verá más adelante, podría considerarse como una temprana representación de lo que a posteriori se denominará *Film Noir*.

Los realizadores alemanes de principios de siglo veinte, entre ellos, Fritz Lang, habían sentado los códigos visuales del expresionismo, es decir, la utilización de la iluminación como un elemento expresivo, a través de una meticolosa planificación de la dirección de fotografía, sustentada en el claroscuro y el aprovechamiento de las sombras como un elemento poseedor de cualidades narrativas. Esta manera de entender el aspecto técnico del cine aportó al naciente movimiento europeo un sello característico que destacaría por encima de las manifestaciones cinematográficas que emergieron durante esos años en otras latitudes. Es importante destacar la búsqueda para representar algunas ideas románticas que todavía no habían desaparecido del todo en este contexto histórico moderno; a saber, la preocupación por lo irracional, manifestada en la creciente popularidad del psicoanálisis y la interpretación de los sueños, así como un interés profundo por el mundo subjetivo de los personajes que protagonizan estas historias. Todas estas preocupaciones terminarían consolidando una amalgama de referencias que darían lugar a una serie de películas que permanecen como las fundadoras de un movimiento que influenciaría a posteriores generaciones de directores de cine y, a la postre, se convertiría en una propuesta formal que terminaría heredando el cine negro en cuanto a lenguaje

23 *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936).

24 *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938).

25 *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939).

26 *Underworld* (Josef von Stenberg, 1927).

27 *M* (Fritz Lang, 1931).

cinematográfico. Sin embargo, la naturaleza de los relatos abordados por el expresionismo difieren radicalmente de los propuestos por el *Film Noir*.

Para finales de 1943, el esfuerzo militar de los aliados comenzó a tener un impacto visible haciendo que el fin de la guerra pudiera imaginarse cercano. En consecuencia, en Norteamérica, el Office of War Information (Oficina de Información de Guerra) expresó que el papel de la industria del cine en cuanto al soporte del esfuerzo de guerra había llegado a su fin. Los estudios recibieron con entusiasmo este cambio que les daba la oportunidad de contar otras historias diferentes. Tal como la revista *Variety* había reportado en julio de 1943, los ingresos de taquilla para las historias de guerra repletas de patriotismo habían declinado en un 40 por ciento.²⁸

Los estudios entonces desarrollaron proyectos que ofrecían una mirada más crítica hacia los Estados Unidos. Un tipo importante de historia que ganó prominencia en la mitad de la década de 1940, fue el melodrama de crimen llamado luego *Film noir* por los críticos franceses.

Este término, acuñado por el crítico de cine Nino Frank en 1946, servirá para referirse a una serie de películas rodadas durante la década de los cuarenta en los Estados Unidos y que abordan temáticas tanto policíacas como del submundo que habita en las ciudades.

42

Dicen Borde y Chaumeton (2002) que fue durante el verano de 1946 que el público francés experimentó una nueva clase de filme norteamericano. Desde mediados de julio hasta finales de agosto, cinco películas se proyectaron una después de la otra en las pantallas de los cines de París, películas que tenían una inusual y cruel atmósfera en común: *El Halcón Maltés*²⁹, *Laura*³⁰, *Historia de Detective*³¹, *Perdición*,³² y *La Mujer del cuadro*.³³³⁴

Según estos autores:

Es digno de subrayar lo trascendente de este pequeño grupo de filmes que se agrupan en un espacio de cinco años y que perfilan los códigos del movimiento. Las temáticas

28 Gerd Gemünden, *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951* (New York: Columbia University Press, 2014), 131.

29 *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941).

30 *Laura* (Otto Preminger, 1942).

31 *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944).

32 *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944).

33 *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944).

34 Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)* (San Francisco: City Lights Books, 2002), 1.

giraban en torno al asesinato y la muerte dentro de una atmósfera sórdida y extraña. Los largometrajes se desarrollaban como un tortuoso peregrinaje hacia la fatalidad, representando el aspecto negro de la vida de manera descarnada y brutal.³⁵

Dentro de este universo sombrío, que ahonda sobre las personalidades de anti-héroes marginales que desempeñan actividades criminales de diversa índole, la estética del expresionismo alemán se erige como una influencia estilística notoria, que contribuye, desde los aspectos formales, a enfatizar la naturaleza siniestra y perversa de las historias que tratan estos filmes.

El término *Film noir* siempre ha tenido significados diferentes según sea la orientación de quien intente conceptualizarlo. Ha habido debate acerca de si es un género, un estilo, un ciclo o serie, o simplemente un sentimiento general que penetra algunos filmes; los límites son difusos y las distinciones son, por tanto, difíciles. Sin embargo, «hoy es ampliamente aceptado el cine negro como el conjunto de películas que más exitosamente han transmitido las complejas y contradictorias dimensiones políticas, sociales y psicológicas de la América de postguerra».³⁶

Por otro lado, no se puede obviar la aportación del cine francés de la década de los treinta a la construcción del cine negro. Thomas Pillard, en una investigación sobre el cine negro francés, dice:

La denominación de 'cine negro' emerge durante este período [entre enero de 1938 y septiembre de 1939] para designar un *corpus* de, al menos, trece films franceses realizados entre 1935 y 1939, entre los cuales figuran varios films realizados por Marcel Carné y/o descansando sobre la actuación de la *star* Jean Gabin: [entre ellos] *Crime et châtiment* (Pierre Chenal, 1935), *Jenny* (Marcel Carné, 1936), *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937, con Jean Gabin) [...].³⁷

Este conjunto de títulos representan lo que históricamente se ha conocido como realismo poético francés, un movimiento que contenía ciertos rasgos similares al expresionismo. Sin embargo, no existe suficiente consenso por parte de la crítica para identificar a estas películas como antecedentes del cine negro norteamericano debido a que no se reconoce como un género

35 Borde y Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, 5.

36 Gemünden, *Continental Strangers*, 132.

37 Thomas Pillard, "Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et ses implications transnationales" en *Transatlantica*, 1 (Recuperado de <http://transatlantica.revues.org/5742>, 2012), 3.

en sí mismo, a pesar de que muchas películas de cine negro americanas son *remakes* de obras francesas.³⁸

5. Fritz Lang: Existencialismo y Cine Negro

Una de las cualidades que destacan de la filmografía de Fritz Lang es su profunda carga reflexiva. Comúnmente, Lang sumerge a sus protagonistas en una pesadilla kafkiana a la que han comparecido sin ser conscientes, arrojados a situaciones comprometidas de las que salen transformados. Véase *Furia*,³⁹ *Perversidad*⁴⁰ o *Deseos humanos*.⁴¹ Una de las cuestiones fundamentales que desarrolla el director alemán en sus largometrajes es la travesía del individuo en búsqueda de una verdad más compleja sobre la naturaleza del hombre. *M, el vampiro de Düsseldorf*⁴² es un claro ejemplo del cuestionamiento de fondo de Lang que se manifiesta en forma de pregunta. En el caso particular de esta historia las preguntas serían: ¿Cuál es el castigo para el asesino de niñas? ¿Merece ser linchado por los mafiosos y ladrones de la ciudad? ¿Es el *ojo por ojo diente por diente* una forma ética de justicia?

44

M también podría interpretarse como un llamado de auxilio de una sociedad atemorizada por un individuo que aterroriza a los ciudadanos y que se ha convertido en un lastre para los bares y clubes nocturnos. Recuérdese la escena en la que un tribunal popular, encabezado por los delincuentes más insignes de Berlín, juzga a Hans Beckert en el sótano de una fábrica. Esta metáfora visual es la representación del submundo que permanece al margen de la ley y que habita en las sombras de la urbe. Por lo tanto, establece una cierta estratificación de los grupos que coexisten en la ciudad y les otorga una jerarquía que los califica para juzgar a otro tipo de criminal que atenta contra el equilibrio económico del sistema y, además, pone en peligro la existencia de las personas. En una referencia al conflicto que gira en torno a la decisión de cometer un crimen justificándolo como el bien común, Lang dijo:

Mi argumento contra la pena capital es que las fuerzas de la ley obligan a otro hombre a cometer un asesinato. Si este hombre aprieta un interruptor o administra píldoras venenosas a alguien, él es responsable por la muerte de otra persona. Entonces el Estado, en su intento de castigar a un asesino, termina convirtiendo a

38 Pillard, "Une histoire oubliée", 3.

39 *Fury* (Fritz Lang, 1936).

40 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

41 *Human Desire* (Fritz Lang, 1954).

42 *M* (Fritz Lang, 1931).

un hombre inocente en un asesino también. Ése es la razón principal.⁴³

Lang interpela al espectador y le obliga a enfrentarse a este interrogante, para finalmente cerrar el filme con una frase lapidaria de la madre de Elsie, que reconoce la imposibilidad de devolver la vida a las niñas perdidas aunque todo el peso de la ley caiga sobre el culpable. No existe justicia capaz de librar del dolor de la tragedia desencadenada por Beckert, sin embargo, Lang lo humaniza y lo muestra con una dimensión psicológica compleja. Esta redondez del personaje encarnado por Peter Lorre, quien se muestra como un ser infantil, frágil y atormentado, es una cualidad desmitificadora del arquetipo de asesino, utilizada como un acercamiento a la intención realista de la película. Lang se preocupó por ahondar en las motivaciones que mueven las acciones de Beckert, personaje inspirado en Peter Kürten (el verdadero vampiro de Düsseldorf), infame asesino serial de la década de los veinte del siglo pasado, otorgándole rasgos menos monstruosos y arquetípicos. Es necesario decir que, aunque *M, el vampiro de Düsseldorf* haya sido secularmente catalogada como cine negro, contiene también algunos ingredientes del realismo poético francés.

Es de suponer que Lang no podía permanecer ajeno a las ideas filosóficas de la época marcadas por la presencia de Heidegger pero también de los filósofos que lo antecedieron, especialmente Nietzsche, Jaspers y Kierkegaard. Puede decirse, entonces, que dentro del discurso langiano yacen ideas relacionadas con la filosofía existencialista que se manifiestan, entre otras cosas, en la construcción de los destinos irrevocables de sus protagonistas. En ocasiones se presenta al hombre arrojado indefenso hacia la realidad sin poder controlar ninguno de los hechos que le suceden para, finalmente, terminar aceptando con resignación los designios de su existencia.

Para Heidegger la pregunta por la existencia solo podemos hacerla nosotros los seres humanos. En consecuencia, somos nosotros quienes debemos ser analizados en el proceso de ser para responder al significado que tiene para nosotros el existir. En *Ser y Tiempo* (1927) ya expresa que el significado de nuestro existir comienza con nuestro nacimiento cuando somos arrojados en el mundo en una trayectoria que no hemos escogido. En este mundo es que tratamos de encontrarle un sentido a nuestra existencia.

La comprensión del concepto de *Dasein*, desarrollado por Heidegger a lo largo de su obra, pero sobre todo en *Ser y Tiempo*, es usado para identificar

43 Charles Higham y Joel Greenberg, "Interview with Fritz Lang", en B.K. Grant (Ed.) *Fritz Lang: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 122.

la relación entre el ser humano y cualquier acción enfocada hacia el alcance de un propósito; entonces, el propósito es conocido, racional y procesado intelectualmente, pero la acción no goza de las mismas condiciones, porque de alguna manera es una acción preconsciente, no procesada, no cuestionada; sencillamente concurre, se hace; y eso es *Dasein*.⁴⁴

Esta tradición existencialista que inaugura Lang en *M*, continúa en filmes como *Furia*⁴⁵, y *Perversidad*⁴⁶ en los filmes que los héroes son sometidos a una realidad que les supera y de la cual se libran de la fatalidad por azar y fortuna.

No hay que olvidar que el existencialismo, más que una escuela filosófica, puede ser visto como una tendencia o actitud⁴⁷ y que filósofos tales como Kierkegaard, pasando por Jaspers y Heidegger hasta llegar a Sartre, han compartido temas generales que han llegado a conformar esta actitud. Generalmente se entiende que Kierkegaard es el fundador del existencialismo moderno, el cual expresa una protesta contra el pensamiento racionalista dominante de los siglos XXVII y XVIII y particularmente contra el pensamiento de Hegel⁴⁸. En este sentido, considera Kierkegaard, ningún individuo conoce su lugar o su propósito de antemano sino que cada persona debe escoger, irracionalmente, la dirección de su propia existencia. A él se deben los conceptos y términos que influyeron en el pensamiento posterior. Especialmente el concepto de angustia, la cual resulta de la confrontación con las ilimitadas posibilidades de la libertad y la inexistencia de un destino prefigurado.⁴⁹

46

Lang constantemente resalta la ambigüedad de los actores que configuran el orden social, entre ellos los que forman parte del sistema judicial y los ciudadanos corrientes. Es común ver el establecimiento de una dialéctica entre lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo, en la que los márgenes entre un polo y su opuesto no están delimitados claramente. Véase, por ejemplo, *Los sobornados*⁵⁰ En este largometraje, Glenn Ford, quien encarna al Sargento Bannion, es despedido de su cargo por ir contra las ideas de sus superiores y

44 Will Buckingham, Douglas Burnham et alii, *The Philosophy Book* (New York: DK Publishing, 2011), 252-255.

45 *Fury* (Fritz Lang, 1936).

46 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

47 John Eberts, *Existential Human Existence* (Recuperado de <http://philosophypathways.com/essays/eberts1.html>, s/f).

48 María José Binetti, *El poder de la libertad. Una introducción a Kierkegaard* (Buenos Aires: CIAFIC, 2006), 22.

49 Binetti, *El poder de la libertad*, 9.

50 *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953).

cuestionar los métodos corruptos de la policía. Se convierte en un justiciero independiente que busca vengar el asesinato de su esposa al margen de la ley luego de comprobar la inutilidad de operar legalmente. Estas nociones que orbitan sobre la inoperancia y corrupción dentro del sistema judicial ya tenían un precedente en el célebre desenlace de *M*, pero en esta ocasión se narran desde el único punto de vista de Dave Bannion, quien rehúsa, finalmente, a apretar el gatillo y dar muerte al asesino de su esposa motivado por el mismo razonamiento de fondo que se encuentra en *M*. El *ojo por ojo diente por diente* no es la solución más ética en la búsqueda de hacer justicia. Esta construcción compleja del personaje desvinculada de cualquier heroísmo expande los límites del cine negro añadiendo otro tipo de arquetipos sobre los cuales se funda el género. Por ejemplo, es para destacar cómo algunas de las películas realizadas con Edward G. Robinson, conocido por sus roles en películas de gánsteres, muestran interpretaciones que se sitúan en una zona menos maniquea y más personal. Véase, por ejemplo, *Perversidad*⁵¹ o *La mujer del cuadro*.⁵² Si bien es cierto, en esta última, al final todo ha sido una terrible pesadilla que ha sumergido a nuestro héroe en un engaño cruel, sigue existiendo una visión ambigua sobre la bondad y la justicia que va más allá del maniqueísmo hollywoodense.

Esta ambigüedad es, obviamente como se ha dicho, resultado de la influencia del pensamiento europeo de principios del siglo XX, particularmente del desarrollo de la psicología que agrega un interés por aproximarse al conocimiento del hombre indagando sobre los contenidos del inconsciente y lo irracional. Gerard Langlois comenta en su investigación sobre Fritz Lang:

Es el cineasta que mejor comprendió a Freud, Brecht y que, habiendo dado al expresionismo valores morales que se sumaron a las cualidades estéticas que el tiempo disolvería, nos permitió entender y mirar a América mediante el ennoblecimiento del Western, el cine de aventura y el thriller, mientras adicionaba sus famosos temas sobre la justicia.⁵³

Estas afirmaciones encuentran sustento en las ideas centrales de filmes como *El secreto tras la puerta*⁵⁴ y *Solo se vive una vez*⁵⁵ que muestran la

51 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

52 *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944).

53 Gérard Langlois, "Interview with Fritz Lang", en B.K. Grant (Ed.) *Fritz Lang: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 127.

54 *Secret Behind the Door* (Fritz Lang, 1950).

55 *You Only Live Once* (Fritz Lang, 1937).

dimensión psíquica del hombre como un producto de su contexto que reacciona instintivamente. La producción cinematográfica de Fritz Lang en América evolucionó hacia un tipo de *Film Noir sui generis* que poseía los códigos estéticos propios del cine negro, pero estaba apoyado, tanto en un discurso crítico sobre el sentido del ser y el juicio subjetivo de la realidad, como en la influencia de la corriente psicoanalítica que se había inaugurado en Europa en los inicios del siglo veinte.

6. Existencialismo norteamericano y cine negro

En general, se reconoce la influencia ideológica europea sobre la estética del cine negro norteamericano, tal como se ha venido reseñando. Sin embargo, hay voces disidentes que minimizan la ascendencia, sobre todo del existencialismo en su versión francesa de la década de 1940. Se argumenta que se pueden rastrear manifestaciones cercanas al existencialismo que provienen de la literatura propia de los Estados Unidos, a comienzos del siglo XX. Así se señala que ya en la década de 1920 existía una efervescencia de autores y escritores que trabajaban sobre una estética negra y una visión pesimista sobre la realidad, ahondaban en la visión de la humanidad como una especie que irrevocablemente se acerca hacia la destrucción total y eventualmente a la apocalipsis atómica⁵⁶. En el inicio de esta corriente se encuentran los novelistas negros, con Dashiell Hammet a la cabeza, quienes perfilaron códigos narrativos que influenciarían determinadamente al cine negro.

48

Stephen Faison profundiza sobre estas ideas en su libro: *Existentialism, Film Noir and Hard-boiled fiction*.

El film noir norteamericano exhibe rasgos de existencialismo pero éstos no provienen del existencialismo europeo, especialmente por la vía del cine alemán, sino de un existencialismo autóctono que incluso se manifiesta antes en la literatura "hard-boiled" que se inicia en los años veinte y que se hace luego conocida con los relatos de Hammet, McCain, McCoy, Chandler y Woolrich principalmente.⁵⁷

El término *hard-boiled* se utiliza para designar un género que comenzó en las revistas de *Pulp Fiction* y que luego terminó convirtiéndose en una

⁵⁶ Véase, por ejemplo, *El beso mortal* (Kiss Me Deadly, 1955) de Robert Aldrich.

⁵⁷ S.E. Faison, *Existentialism, film noir, and hard-boiled fiction* (New York: Cambria Press, 2008), 4.

de las herencias literarias más ricas de la literatura norteamericana. Fue llamada así por su fuerte, duro y sórdido realismo, y la forma concisa y directa de narrar que se correspondía con el carácter de los personajes. En su intento por representar la realidad de una América en crisis, estos escritores se encargaron de describir un mundo hostil en el que los individuos de la sociedad industrializada no eran más que una inmensa clase media de trabajadores y obreros, que deambulaban por la vida de una manera apática, exhibiéndose como seres solitarios, antisociales y huraños. Este caparazón *hard-boiled* no es más que un mecanismo de defensa ante la dureza de la vida y les sirve para sobrevivir en un mundo deshumanizado y cruel.⁵⁸

Faison (2008), además de tratar de establecer el origen de un existencialismo autóctono, se propone también demostrar que este fue producto de y para la clase baja y que, tanto los escritores como los lectores de esta literatura, eran fundamentalmente trabajadores blancos de bajos ingresos. Este segmento de la población, a diferencia de la creencia general, era potencialmente más receptivo al contenido existencial de la ficción *hard-boiled*.

Independientemente de que se comparta o no el argumento del existencialismo autóctono norteamericano, lo cierto es que los cineastas alemanes exiliados se insertaron sin grandes fricciones en la corriente del cine hollywoodense porque encontraron cierta resonancia con la forma de enfocar los temas y la manera de abordar la realidad social de la época. En este sentido:

Lo que está más allá de debate es que los cineastas exiliados hicieron contribuciones fundamentales al cine negro. Para los exiliados el pesimismo cultural negro se correspondía con sus propios sentimientos de alienación, pérdida y desplazamiento. La desilusión del protagonista del cine negro, el cinismo y la sensación de ser sobrepasado por el destino, resonaba con las lecciones del exilio experimentadas por los refugiados a causa de Hitler.⁵⁹

En el caso de Fritz Lang esto significó una larga carrera en los Estados Unidos y una importante producción de veintitrés películas en el período de 1936 hasta 1957, consolidando una filmografía significativa.

7. Conclusiones

⁵⁸ Faison, *Existencialism*, 6.

⁵⁹ Gemünden, *Continental Strangers*, 132-133.

La deuda del cine negro con el existencialismo radica en la concepción pesimista de la realidad como sello de identidad de los directores europeos exiliados en Hollywood. La percepción del destino como una fuerza incontrolable que arrastra a los hombres inevitablemente hacia el infortunio y la fatalidad, era un sentimiento común a este grupo de artistas que experimentaron los horrores de la guerra y que cruzaron el Atlántico para encontrar una vida mejor y, en última instancia, seguir haciendo cine sin que esto significara un peligro para su integridad. Esto dio como resultado la importación de toda una ideología fundamentada en las reflexiones y teorías que estaban en auge entre la élite del pensamiento europeo. La filosofía existencialista de Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, y posteriormente, Sartre y Camus, latía en las ideas de realizadores como Lang, Dmytryk, Curtiz y Wilder, entre otros. La estética que aportaron al cine negro se tradujo en ese estilo impregnado de presagios funestos de los cuales los individuos no podían escapar a pesar de realizar todos los intentos posibles por evadir la tragedia. Podría decirse que el realismo contenido en estos filmes va un paso más allá de lo que había sido entendido como realismo poético, puesto que excede la búsqueda de representar la complejidad de lo real para desproveerla de todo sentido último y desnudarla como un vacío. Arroja una visión desencantada de la realidad que no es más que el producto resultante de la caída de los falsos paradigmas de racionalidad y progreso imperantes en los inicios del siglo XX y que se convirtieron en la máxima preocupación de los artistas que intentaron representar la angustia, la desesperación y el temor resultantes. Puede decirse también que el expresionismo y el cine negro se fundamentan en una propuesta estética formal que rompe con la tradición. Es un cine que otorga una gran importancia a la técnica como respuesta a una inquietud y curiosidad sobre la capacidad del medio cinematográfico para afectar al espectador. La manera en que se *cuenta* la película tiene un efecto determinante sobre cómo se interpreta lo que cuenta. En ocasiones incluso podría decirse que la forma está por encima del contenido.

No puede dejarse de lado el hecho de que a principios del siglo XX en los Estados Unidos surgió un movimiento literario cuyas historias rebosan un aroma existencialista y que el término acuñado para referirse a él (*hard-boiled*) resume el espíritu de una sociedad que también atravesaba penurias. Por lo tanto, ya existía un antecedente estilístico y filosófico dentro de la literatura norteamericana, sobre todo aquella que se publicaba en el formato de *pulp fiction*.

El expresionismo alemán y el cine negro norteamericano guardan una

similitud intrínseca que se manifiesta en la manera en que se han configurado como una corriente estilística o movimiento artístico dentro del cual confluyen aportaciones de diversa índole y naturaleza. Ambos se han construido como un conjunto de obras variadas que han abordado diferentes temas desde múltiples perspectivas.

La producción cinematográfica de Fritz Lang en Norteamérica, a pesar de las dificultades que encontró para realizar un cine más denso y reflexivo, pudo mantenerse coherente en cuanto a su visión del mundo. En Hollywood, su cine evolucionó hacia un tipo de cine negro que, poseyendo los códigos propios del género, se enriqueció además con la incorporación de un discurso crítico sobre el sentido del ser y la dimensión subjetiva de la realidad.

Lang demuestra constantes narrativas que se mantienen a lo largo de su cine, como la decisión individual sobre la justicia y el sentido de la vida. El héroe se enfrenta a encrucijadas existenciales en las que toma decisiones trascendentales, en un intento por reclamar su libertad y dar sentido a su existencia, en un mundo que le arrastra por derroteros que le desbordan y superan. Esta concepción del *Dasein* heideggeriano encuentra en los filmes de Lang una representación que se convierte en un arquetipo existencialista y aporta una reflexión profunda y compleja sobre el ser humano dentro del contexto pesimista y sombrío del *Film Noir*.

- Bassie, A. (2008). *Expressionism*. New York. Art of Century.
- Binetti, M.J. (2006). *El poder de la libertad. Una introducción a Kierkegaard*. Buenos Aires. CIAFIC Ediciones.
- Borde, R., Chaumeton, E. (2002). *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. San Francisco. City Lights Books.
- Buckingham, Burnham et alii. (2011). *The Philosophy Book*. New York. DK Publishing.
- Eberts, J. (s/f). *Existential Human Existence*. Recuperado de:
<https://philosophypathways.com/essays/eberts1.html>
- Eisner, L. H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid. Cátedra.
- Faison, S. E. (2008). *Existentialism, film noir, and hard-boiled fiction*. New York. Cambria Press.
- Gemünden, G. (2014). *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*. New York. Columbia University Press.
- Higham, Ch., Greenberg, J. (2003) Interview with Fritz Lang. En B.K. Grant (Ed.) (2003) *Fritz Lang: Interviews*. Jackson. University Press of Mississippi.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona. Paidós.
- Langlois, G. (2003) Fritz Lang: Reaching Out to the Young. En B.K. Grant (Ed.) *Fritz Lang: Interviews*. Jackson. University Press of Mississippi.
- Pillard, T. (2012). Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et ses implications transnationales, *Transatlantica*, 1. Recuperado de: <http://transatlantica.revues.org/5742>
- Sánchez, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid. Verdoux.
- Saunders, T. (1994). *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley. University of California Press.

52

Filmografía

- Dieckman, E. & Grau, A. (Productores), Murnau, F. W. (Director) (1922). *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (Película). Alemania. Prana Films GmbH.
- Johnson, Nunnally (Producer) & Lang, F. (Director) (1944). *The Woman in the Window* (Película) EE.UU. International Pictures – RKO.
- Mankiewicz, J. (Producer) & Lang, F. (Director) (1936) *Fury* (Película) EE.UU. MGM.
- Nebenzal, S. (Producer) & Lang, F. (Director) (1931) *M* (Película), Alemania. Nero Films.
- Pommer, E. & Meinert, Rudolf (Productores), Wiene, R. (Director) (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Película), Alemania. Decla Bioscop.
- Pommer, E. (Producer) & Lang, F. (Director) (1922) *Doctor Mabuse, der Spieler* (Película),

Alemania. U.F.A.

Pommer, E. (Productor) & Murnau, F. W. (Director) (1924) *Der Letzte Mann* (Película) Alemania. U.F.A.

Pommer, E. (Productor) & Lang, F. (Director) (1927) *Metropolis* (Película), Alemania. U.F.A.

Rachmill, L. (Productor) & Lang, F. (Director) (1954) *Human Desire* (Película) EE.UU. Columbia Pictures.

Robert, A. (Productor) & Lang, F. (Director) (1953) *The Big Heat* (Película) EE.UU. Columbia Pictures.

Wanger, W. (Productor) & Lang, F. (Director) (1937) *You Only Live Once* (Película), EE.UU. United Artist.

Wanger, W. (Productor) & Lang, F. (Director) (1945) *Scarlett Street* (Película), EE.UU. Universal Pictures.

Wells, H. (Productor) & Lang, F. (Director) (1950) *House by the River* (Película) EE.UU. Republic Pictures.



Logo de Villa del Cine.

Cine venezolano: construcción, invención y adaptación de la "Historia Patria"

Jordi Macarro Fernández
École des hautes études commerciales
París, Francia
jmacfernandez@gmail.com

55

Resumen

TÍTULO: Cine venezolano: construcción, invención y adaptación de la "Historia Patria"
En la última década la producción cinematográfica venezolana ha experimentado un importante despegue cuantitativo y cualitativo. El mecenazgo del chavismo, con inversiones millonarias y la creación de la Fundación Villa del Cine, así como la voluntad de acercar el Cine a todos, han contribuido a una clara euforia por el cine nacional. El análisis del cine histórico venezolano permite abordar los conflictos vinculados a la reconstrucción política e histórica de un pasado sesgado, aquel del que se han borrado todas las huellas del período colonial y que ha incidido en el retrato de procesos, acontecimientos y personajes, únicamente vinculados a la historia post-colonial, con especial hincapié en los hechos acaecidos en torno a los procesos de liberación, independencia y creación del nuevo estado.

Palabras clave: Historia Patria. Francisco de Miranda. Simón Bolívar. Luis Alberto Lamata. Fundación Villa del Cine.

Abstract

TITLE: Venezuelan Cinema: Construction, Invention and Adaptation of Official History
In the last decade, the Venezuelan film production has experienced a significant quantitative and qualitative takeoff. The patronage of the Chavismo, with investments worth

in millions plus the creation of the Foundation Villa del Cine, together with the desire to bring cinema closer to everyone, have contributed to an obvious euphoria towards national cinema. The analysis of the Venezuelan historical cinema allows us to deal with conflicts linked to the political and historical reconstruction of a biased past. A past without remnants of the colonial period and with stress on the portrayal of processes, events and personalities which are only linked to the post-colonial history, with special emphasis on the events that occurred around the processes of liberation, independence and creation of the new state.

Key words: Official History. Francisco de Miranda. Simon Bolivar. Luis Alberto Lamata. Foundation Villa del Cine.

Introducción

Abordar la historia de Venezuela en términos generales presenta, como en cualquier otra región del mundo, una serie de desavenencias historiográficas, teniendo en cuenta, para empezar, desde qué lado del Atlántico se cuente¹.

56 Venezuela como país tiene interés por recuperar su pasado, y es justamente en este punto donde estriban las mayores dificultades. Hay una cierta tendencia a obviar el período histórico colonial, prestando atención solamente a su etapa final, esa que coincide con el auge de las grandes figuras históricas para el país. A partir de la transformación del país en la República Bolivariana de Venezuela, bajo el mandato de Hugo Chávez, se produce un fenómeno de re-construcción histórica y de recuperación de lo que se conoce como "Historia Patria"², que el propio gobierno va a encargarse de divulgar utilizando para ello el medio audiovisual. El cine se convierte así en un instrumento de propaganda política y en concreto el género histórico se cultiva como uno de los de mayor relevancia en el país, utilizado como nueva fuente de construcción histórica para el chavismo, constituyendo en cierto modo una herramienta para legitimar las políticas contemporáneas justificadas a través de la re-creación del pasado.

1 María Dolores Fuentes Bajo, "El cine histórico venezolano: *Jericó*", en Jezabel Gutiérrez Pequeño y Jordi Macarro Fernández (Eds.), *Le monde iberoaméricaine et le cinéma* (Paris, Université Paris Sud, 2014), 103-105.

2 María Dolores Fuentes Bajo, "Cine venezolano e Historia Patria", en Francisco Salvador Ventura (Ed.), *Cine e Historia(s)* (Paris, Université Paris Sud, 2015), 223-227.

Entre los acontecimientos más importantes se anuncia con un mayor peso el relativo a la Independencia³ del país y a la revitalización de las figuras de mayor peso en ese proceso. No puede tampoco obviarse la puesta en práctica de herramientas para impulsar el séptimo arte, con el fin de que este cumpla con su misión "educativa". En este sentido, dos de las películas impulsadas por la Fundación Villa del Cine, con apoyo gubernamental, van a servir de ejemplo del caso venezolano y del uso del cine como objeto de estudio de la Historia.

La Fundación Villa del Cine

Cuando uno de los objetivos promovidos por el gobierno chavista es hacer verosímil el proyecto de difusión del ideario político, cabe hacer hincapié en la creación de un organismo que rija la divulgación del mismo utilizando para ello, como ya hemos indicado, el medio audiovisual (en especial el cinematográfico), comunicador de masas y hacedor de historias con un impacto más que notable en el espectador (el hombre de a pie, de clase media y baja, con una formación justa). La Fundación Villa del Cine fue creada para ejecutar dicha misión, en un espacio nacional cuyo campo de trabajo permite que aún se pueda labrar y cultivar esta idea de adoctrinamiento histórico.

57

La Villa del Cine fue inaugurada en el año 2006 por Hugo Chávez con unos objetivos bien marcados, consistentes en la creación del entramado necesario para transformar la producción cinematográfica venezolana en una Industria Cinematográfica. Para ello es necesario sistematizar y supervisar todas las etapas del proceso creador de la obra, desde la financiación y producción hasta la importante, y en el caso venezolano clave, distribución tanto del formato televisivo con las series, como, y sobre todo, el filmico con películas documentales y de ficción.

Puede entenderse el proceso fundacional de la Villa del Cine como el hito socio-histórico-político que concentra en sí mismo toda una amalgama de esperanzas proyectadas en lo que Patricia Valladares-Ruiz describe como "un giro en las políticas estatales en materia cultural", un paso más hacia una "democratización del cine"⁴ en el país caribeño que no estaría

3 Jorge Nieto Ferrando, *1808-1810. Cine e independencias* (Madrid: Acción Cultural Española, 2012).

4 Este proceso de democratización se aprecia de manera clara con la proliferación de cinematecas estatales a partir de la creación de la Villa del Cine, pues hasta ese momento, tan solo la capital, Caracas, disponía de una cinemateca, y a partir de 2006, cada estado del país posee una; Patricia Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", *Revista Hispánica Moderna*,

exenta de críticas⁵. Partiendo de la premisa que vincula política y difusión cultural, puede entenderse como una consecuencia lógica el rechazo político-social hacia la Fundación. Anunciada como un acontecimiento de ardua importancia "dentro del programa político y propagandístico del régimen chavista"⁶, la creación de la Villa del Cine pasa a ser entendida como "el esfuerzo gubernamental más importante para el desarrollo de la industria del cine"⁷, sin lograr deshacerse del halo de instrumento político al servicio del chavismo que desde el primer momento subyace⁸ en ella. Por esta razón, no es de extrañar que las críticas hayan sido demoledoras y directas, incidiendo en aspectos concretos tales como el que las subvenciones y fondos para la realización de los proyectos estén directamente relacionados con los criterios ideológicos y temáticos de los mismos.⁹ Con independencia de la puesta en práctica de un concurso como proceso abierto y transparente de acceso a la financiación, a través de los títulos y contenidos de los productos resultantes puede verse claramente como la ayuda financiera, y por ende técnica, así como en materia de logística para llevar a cabo el proyecto, está totalmente vinculada con el ideario político del régimen. Puede incluso hablarse de "encargos gubernamentales" o lo que es lo mismo, de filmes cuya creación responda a un encargo directo procedente del propio gobierno o "ente público". El resultado es por lo tanto el esperado: un conjunto de metrajes cuyos contenidos "exponen semblanzas biográficas de personajes de la vida política" y curiosamente quienes los dirigen suelen ser cineastas de reconocida trayectoria".¹⁰

58

En el caso concreto que nos atañe, hacer historia con imágenes, es

66,1, 2013: 57.

5 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 57.

6 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 57-58.

7 María Dolores Fuentes Bajo, "Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata. Estrategias de un superviviente", en Francisco Salvador Ventura (Ed.), *Cine y autor* (Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012), 182-183.

8 Valladares-Ruiz plantea una reflexión en torno al "rol del Estado como productor cinematográfico" analizando "los efectos que esta injerencia podría tener en la reelección y tratamiento de las temáticas centrales" de estas producciones; Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 59.

9 Marcos Kaplan, *Neocesarismo y constitucionalismo: el caso Chávez y Venezuela*, Serie Cuadernos Constitucionales México-Centroamérica, 39 (México, UNAM, 2001); Enrique Krauze, *El poder y el delirio* (Barcelona, Tusquets, 2008); Frédérique Langue, *Hugo Chávez et le Venezuela : une action politique au pays de Bolívar* (Paris, l'Harmattan, 2002).

10 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 57.

importante que centremos nuestra atención en lo que podría calificarse de tendencia fílmica de la Villa del Cine: aquella orientada hacia la promulgación, proyección y distribución de largometrajes cuyo eje central es el concepto de "(re)construcción y reciclaje de la memoria histórica".¹¹ No por ello debemos olvidar el tratamiento del "conflicto contemporáneo marcado por la lucha de clases" así como "la búsqueda y superación personal y/o colectiva" como eje temático alternativo, de nuevo en estrecha comunión con el contexto político y social contemporáneo al chavismo.¹²

Como estructura institucional que es la Fundación Villa del Cine es lógico que la voluntad de democratizar la producción fílmica y contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica sean objetivos coincidentes con los que tiene el propio Gobierno de la Nación. Lamentablemente la voluntad propagandística que subyace en todos los proyectos de la fundación oscurece la gran labor en materia de desarrollo de la industria cinematográfica venezolana.¹³ Citando de nuevo las palabras de Patricia Valladares-Ruiz:

[...] la Villa del Cine ha premiado proyectos que se inscriben directamente en algunos de los ejes de interés ideológico del gobierno bolivariano. [...] no deja de impresionar la creciente aparición de un importante número de producciones de temática antiimperialista y anticapitalista.¹⁴

59

Dicho esto, resta importancia la apreciación general sobre las influencias políticas en el séptimo arte que, en efecto, como canal y medio de comunicación de masas, no ha logrado nunca mantenerse totalmente al margen del ámbito del poder, por lo que no puede obviarse que el CNAC¹⁵ durante los gobiernos que preceden a la dominación chavista, influyese y condicionase "la atribución de fondos" en función de las afiliaciones políticas de los directores

11 Fuentes Bajo, "El cine histórico venezolano: *Jericó*", 106; Nieto Ferrando, *1808-1810*.

12 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 57-58.

13 «Para David Medina y Alejandro Pedregal, el cine venezolano tradicionalmente había estado dominado por un pequeño grupo de directores que podían considerarse unos privilegiados. Este fenómeno no solo se habría manifestado en el inventario de realizadores (casi todos hombres), sino también en los personajes representados en estas películas. En consecuencia, se podría trazar la repetida inscripción de estereotipos delineados a partir de marcas de clase, género y raza. En contra partida, en los últimos años salta a la vista el aumento de largometrajes y documentales dirigidos por mujeres [...] aunque no es una tendencia exclusiva de la Villa, también hay que contar con las producciones independientes.», Vid. en Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 59.

14 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 59.

15 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

y por ende de los proyectos. En este sentido cabe destacar que la diferencia de base con respecto a lo que podemos catalogar como "prácticas filmicas del chavismo" sea, como ya se ha mencionado antes, el eje temático motor del proyecto, esta vez cargado de simbolismo indisociablemente identificable con el chavismo.¹⁶ Una buena muestra de esta alianza se refleja en las propias palabras de Lorena Almarza, directora de la Villa del Cine, argumentando abiertamente como "la voluntad de las iniciativas de la villa responde a un encargo directamente vinculado con el carácter ideológico de la temática abordada".¹⁷

En palabras de David Javier Medina: "Una revisión de la Villa del Cine revelaría, justamente, una tendencia contraria [...] Mientras la oposición lo considera 'propaganda chavista' [...] los adeptos al gobierno lo definen como un 'cine comprometido'".¹⁸ Aunque este compromiso que los partidarios y afines al chavismo ven en estas producciones pone de manifiesto contradicciones histórico-políticas. Como veremos, en estas películas salidas de la fábrica de la Villa el máximo común divisor es la re-escritura del pasado, tratando de eliminar todo vestigio colonizador-invasor para reconstruir una nueva "Historia Patria", acorde con las voluntades, deseos y objetivos de la Revolución Bolivariana.¹⁹ En este "proceso creativo" histórico e historiográfico, surgen planteamientos y dudas que revelan una más que notable imposibilidad de solución o respuesta. Retomando la idea de que la Historia es subjetiva y del condicionamiento al que sucumbe el historiador en el momento de escribirla, es muy difícil entender ciertas cuestiones cuyos fundamentos reales no se sustentan en el criterio objetivo de quienes las formulan. Evidentemente los nacionalismos existen, han existido y existirán, y estos aparecerán siempre acompañados del refuerzo del concepto nación, pero para que esta corriente política que busca el sustento histórico desaparezca (temporalmente o no), antes ha tenido que existir. En este sentido, partiendo de esa historia venezolana, que según algunos ha sido ninguneada y marginada, esta se retoma ahora con más fuerza gracias al cine como vehículo de difusión, pero casualmente

60

16 María Dolores Fuentes Bajo, "El régimen chavista y el cine venezolano", en Óscar Lapeña Marchena y María Dolores Pérez Murillo (Eds.), *El poder a través de la representación filmica* (Paris, Université Paris-Sud, 2015), 137-144.

17 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 61.

18 David Javier Medina, "Miranda regresa y tienes que verlo", *Aporrea*, 14 octubre 2007.

19 Germán Carrera Damas, *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*, 5ª edición (Caracas, Alfadil Ediciones, 2003); Frédérique Langue, "Reinvención del Libertador e historia oficial en Venezuela", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, no. 25, 2001: 26-45.

este, el cine, lejos de retomar las fuentes históricas, es utilizado por las producciones de la Villa como un hacedor de documentos "históricos" cuya finalidad es revelar un pasado que quizás nunca existió.²⁰

La Fundación Villa del Cine se plantea pues, como objetivo primigenio, la "re-educación" de la sociedad a través del tratamiento cinematográfico de temáticas históricas y por extensión, políticas contemporáneas y sociales. Para ello, su fuente de inspiración y de justificación va a ser el pasado, reinterpretado para establecer el nexo de unión coincidente entre los protagonistas del "proceso bolivariano" y los autores de la revolución libertadora, que como veremos, son objeto de un tratamiento sesgado, enfático y partidista, en un contexto lejano al populismo contemporáneo.

Miranda regresa (Luis Alberto Lamata, 2007)

Se trata de la primera producción de la Villa del Cine, con guion de Henry Herrera y protagonizada por Jorge Reyes. Este largometraje de 140 minutos de duración, realizado bajo la dirección de un director de renombre como L. A. Lamata,²¹ relata, en parte, la vida de Francisco de Miranda (1750-1816), "El Precursor" del ideario revolucionario social que constituiría el principio del fin colonial, piedra fundacional de la Venezuela Moderna.²² Literato, estrategia, militar, hombre de lenguas y de mundo, Francisco de Miranda encarna el ideal de complejidad en el que convergen múltiples elementos que lo hacen postularse como una de las figuras clave cuya vida y hazañas deben llevarse a la gran pantalla. Aunque, cabe destacar, que como en la gran mayoría de los casos, cuando de personajes históricos se trata, la mayoría de las gestas así como la mayoría de los episodios que de su vida se narran, están dedicados al perfil heroico del protagonista. En el caso concreto de la película de Lamata no hay espacio para la duda pues el director opta por presentarnos al hombre que cultivó el germen del que florecería la Independencia de las colonias hispanoamericanas, algo que se pone incluso en boca del propio protagonista en la película cuando se expresa: "El destino de América lo deben decidir los

20 Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", 64 y nota 8.

21 María Dolores Fuentes Bajo, "Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata. Estrategias de un superviviente", en Francisco Salvador Ventura, (Ed.), *Cine y autor* (Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012), 181-192; Fuentes Bajo, "El cine histórico venezolano: *Jericó*", 110-112.

22 Manuel Lucena Giraldo, *Francisco de Miranda: el precursor de la Independencia de Venezuela* (Madrid, Anaya, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, D. L., 1989); Inés Quintero, *El hijo de la panadera* (Caracas, Editorial Alfa, 2014).

americanos [...] Yo quiero trazar el plan y que en los siglos venideros recojan lo que sembraré, América, incluso la propia humanidad, están destinadas a ser libres”.

En palabras del propio director, la intención primera de hacer este *biopic* del prócer venezolano fue la, a su juicio, falta de conocimiento por parte del pueblo venezolano de la figura histórica de Francisco de Miranda: “Lamentablemente [sic] en nuestro país no hay un conocimiento real de quién es el personaje y creo que era importante esa carga divulgativa en el proyecto”.²³

Desde un punto de vista histórico no se puede poner en duda la importancia del personaje; Francisco de Miranda “fue portador de un importante mensaje político, pero de forma paralela cultivó otros muchos campos que [como bien dice M^a Dolores Fuentes Bajo] no hay por qué silenciar”;²⁴ en cambio da la impresión que la película de Lamata, a diferencia del *biopic* firmado por Diego Rísquez en 2006, *Francisco de Miranda*,²⁵ está más centrada en transmitir dialécticamente un mensaje de propaganda política del régimen que propiamente en presentar al personaje y sus gestas de un modo históricamente objetivo. Ciertamente es que no contribuyen a una percepción objetiva por parte del espectador la aparición de reseñas como la de David Medina en el portal *Aporrea*, en la que defiende el largometraje atacando al ya citado *Francisco de Miranda* de Rísquez, e incluso jactándose de la proeza e importancia del film de Lamata, basada en que este haya sido producido con ayuda gubernamental;²⁶ como tampoco ayuda que la película pueda verse a través del canal *youtube* “Nicolás Maduro TV”, donde el propio presidente del país: “En el marco de la conmemoración del natalicio del Generalísimo Francisco De Miranda queremos compartir con todo el pueblo una maravillosa producción de nuestra Villa del Cine: *Miranda regresa*”.

Miranda regresa pretende reflexionar sobre la figura del que fuera precursor de la independencia de Venezuela tratando de alcanzar una línea de divulgación didáctica, narrando los hechos desde las vivencias del propio protagonista, abordando sus viajes, sus encuentros, sus peripecias en general hasta regresar a

23 «Miranda, película chavista», vid. en Valladares-Ruiz, “Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano”, 62.

24 María Dolores Fuentes Bajo, “Eros y cine histórico en Venezuela”, en Óscar Lapeña Marchena (Ed.), *Cine y Eros* (Paris, Université Paris-Sud, 2017), 63.

25 Fuentes Bajo, “Eros y cine histórico en Venezuela”, 64-68.

26 Valladares-Ruiz, “Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano”, 61.

su tierra con una nueva bandera y un aire alentador de libertad.²⁷ Así se manifiesta en los propios diálogos: "Yo sé todo sobre usted General y quiero que todo el mundo sepa sobre Francisco De Miranda [...] y quiero escribir sobre su vida, quiero contar su historia".

Toda una declaración de intenciones aunque lo cierto es que, a pesar de los esfuerzos del director por tratar de desvincularse ideológicamente de la política chavista, manifestando que su retrato de Francisco de Miranda pretende ser el más objetivo posible del prócer, la película, desde un análisis pragmático del discurso fílmico, es un panfleto político de casi 3 horas de duración en el que el mensaje patriótico nacionalista que reivindica la "Historia Patria" parece estar sumido en una espiral de repetición que puede terminar soliviantando al espectador más neutral.

Desde el inicio asistimos a un constante ataque a los españoles, directo e indirecto, a través de las imágenes, de los inter-títulos y sobre todo a través de los diálogos de los personajes. Los españoles son los villanos y, partiendo de esta proposición, se desarrollan, a modo de subordinadas, las diferentes alusiones a la opresión de Venezuela por parte de la Corona:

"Tú no matas niños, tú no eres un cobarde"; "Esta sociedad de castas algún día tiene que acabar"; "Mi América estaba en manos de un rey que solo quería y quiere nuestras riquezas [...] ¿Tú entiendes muchacho? Yo era un libertador en Norte América y un opresor en mi propia tierra",

cuenta el propio Miranda desde la cárcel de Cádiz;

"Yo soy antimonárquico y voy a dedicar mi vida completa a la libertad de Hispanoamérica"; "España, los Estados Unidos y todas las naciones poderosas del mundo quieren someter las libertades del hombre para satisfacer sus bastardos intereses económicos".

Gracias a frases como estas, demonizando a la Corona, se consigue crear al antagonista de la historia, necesario para que la figura del patriota Miranda salga reforzada como impulsor del cambio, volcado en cuerpo y alma en su proyecto de una América libre; un cambio histórico que podemos extrapolar al ámbito político contemporáneo: el Francisco de Miranda fílmico es el Hugo Chávez político.

27 Fuentes Bajo, "Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata. Estrategias de un superviviente", 188.

La película trata en todo momento de generar un cambio en el espectador, aleccionándolo, haciendo que sea parte activa del proceso de asimilación de "la verdad", identificándolo para ello con el joven monje quien, aun debiendo conseguir una declaración de Miranda para que la Santa Inquisición lo condene, termina "descubriendo el plan difamatorio orquestado" por la corona para hacer del héroe un villano: "Usted no es un traidor, usted es un traicionado". En una clara alusión a Chávez en relación con "El Caracazo": la figura heroica cambia al hombre de a pie.

Pero sin lugar a dudas el discurso con mayor connotación política que construye la historia a través de su contemporaneidad es el pronunciado por Miranda desde el barco, regresando a su tierra para comenzar con el proceso:

Hoy aquí en cada uno de ustedes nace el ejército independentista de Hispanoamérica. Sé que somos pocos. Sé que estamos mal armados. Pero también sé que en Caracas corre la sed de Independencia. Seremos los precursores de un Nuevo Mundo, de una Nueva Humanidad que derrotará al imperio de la injusticia para consagrarnos en el reino de la libertad. Habrán sacrificios, habrá sangre, habrá muertes, pero ningún precio es alto cuando se quiere la gloria. ¡Vamos por la ansiada libertad y la ansiada felicidad! ¡Vamos por la justicia! ¡Vamos por la Independencia! ¡Vamos por Venezuela!

64

Esta mezcla de arenga militar y de discurso político es seguramente el ejemplo más evidente de como a través de una película como *Miranda regresa* el cine puede reconstruir el pasado utilizando para ello el contexto histórico contemporáneo en el que se crea la película.

La película, organizada con una línea cronológica fácil de seguir (gracias a los inter-títulos) hace un uso reiterado del *flashback*, algo que le permite al director deshacerse en elogios hacia Venezuela: "Venezuela es tierra de gracias, es el Edén perdido según Cristóbal Colón. Venezuela es luz, primavera, calor y agua", mientras mantiene un discurso claramente politizado que se identifica con el mecenazgo de la producción por parte de la Villa del Cine. *Miranda Regresa* responde así a una voluntad claramente propagandística a la par que didáctica y aleccionadora que, para el pueblo-espectador, utiliza, no de manera discreta, el discurso populista subyacente tras la Historia.

Bolívar, el hombre de las dificultades (Luis Alberto Lamata, 2013)

Como en el caso anterior, el director L. A. Lamata traslada a la pantalla la vida del (en este caso) personaje más importante para la historia de Venezuela y para la "Historia Patria". En este largometraje, 6 años posterior al ya comentado *Miranda regresa*, el director vuelve a hacer gala de su formación como historiador, recreando con rigor uno de los episodios más complejos de la vida del libertador Simón Bolívar.²⁸ Con el fin de presentar a la figura histórica como un personaje que sea fácilmente identificable con el pueblo, Lamata opta por desmitificar a Bolívar ubicándolo en un contexto personal, y por ende histórico, de ardua complejidad para del devenir de la futura República. Los conflictos familiares, así como los que encuentra con otros compañeros revolucionarios, sumados a los propios fantasmas internos del personaje, le permiten al director humanizar al Libertador, acercándolo así a la imagen del político contemporáneo con el que el pueblo, y en concreto los votantes chavistas, puedan identificar a sus dirigentes.

Los hechos transcurren entre la primavera de 1815 y mediados del año 1816. Un breve lapso de tiempo que condensa un gran número de acontecimientos vehiculados de nuevo, como ya lo hiciera en *Miranda regresa*, a través del discurso (dialéctico o monolenguista) que entronca el pasado histórico con la contemporaneidad de la segunda década del siglo XXI. Como en el caso anterior, las críticas negativas a la película han sido frecuentes y estas no se centran en la calidad fílmica del metraje, sino que proliferan a raíz de la producción que la apoya.²⁹ De nuevo estamos ante un producto de la Fundación Villa del Cine, que una vez más apuesta por la recuperación de la "Historia Patria" con un fin educativo en el proceso de esa necesidad imperiosa del gobierno por la re-construcción histórica.³⁰

65

28 Fuentes Bajo, "Cine venezolano e Historia Patria", 227-228; Langue, "Reinvención del Libertador e historia oficial en Venezuela", 26-45.

29 Tanto el film por su contenido, como todo el equipo, fueron calificados de chavistas, algo a lo que contribuyeron en parte declaraciones del actor principal Roque Valero, abiertamente afín al partido del gobierno, así como el hecho de que los principales actores fueran condecorados por parte de las autoridades, que casualmente, representadas por el propio presidente de la República, acudieron al estreno del largometraje; Fuentes Bajo, "Cine venezolano e Historia Patria" 227-228.

30 Cabe destacar que no se trata del primer proyecto basado en la vida de Simón Bolívar financiado por la Villa del Cine. En 2007 el ente público produjo un mediometraje titulado *Bolívar eterno, ciudadano de libertad*, dirigido por Beto Benítez y Eferpi Charalambidis; Valladares-Ruiz, "Memoria histórica y lucha

La construcción histórica del personaje y del contexto particular en el que el director decide enmarcarlo siguen la pauta del uso de los intertítulos que ya hemos remarcado en el film de 2007. Por el contrario, así como en el caso de la película sobre Francisco de Miranda las alusiones a la Corona española constituían el objetivo de los ataques dialécticos del protagonista, convirtiéndola en antagonista del mismo, en el caso de *Bolívar, el hombre de las dificultades*, estas alusiones aparecen camufladas de manera poco discreta tras la lectura entre líneas que critica la esclavitud. Esto se debe en parte a que el director opta por introducir un personaje creado ex-profeso para encarnar al villano antagonista del Libertador: apodado "El Polaco", trabaja al servicio de la corona española y tiene como misión asesinar a Simón Bolívar.³¹ De nuevo la presencia del "mal" encarnado y personificado permite la humanización y desmitificación del personaje de Bolívar, en un, de nuevo, acercamiento popular fácilmente extrapolable al ámbito dirigente político.

Realizando un análisis del discurso fílmico, observamos dos elementos de importancia histórica y discursiva. Por un lado, los monólogos en los que se vislumbra una cierta crisis emocional del personaje quien parece alentarse en su idea de continuar luchando por la libertad de Venezuela:

66

Fallé, pero no pienso fallar en liberar a Venezuela de la tiranía, a menos que tú, amigo, me mates. Quizás Bermúdez obtenga el triunfo que se me niega. Si es por romper el yugo español, bienvenida mi muerte y la nueva jefatura.

Por el otro, un discurso crítico anti-imperialista mantenido hasta el final que presenta una doble lectura, histórica (en referencia al Imperio Español) y contemporánea (en alusión clara y directa al neo-imperialismo de los Estados Unidos) y a la lucha férrea capitaneada por el propio Hugo Chávez contra el gigante norteamericano: "No hay imperio que pueda con nuestra voluntad".

Entre los responsables del guión de la película se encuentra el propio Luis Alberto Lamata. Interpretamos pues que la meticulosidad que lo define como historiador marca la diferencia del discurso (menos populista este que el de *Miranda regresa*), aludiendo con mayor frecuencia al hecho histórico y

de clases en el nuevo cine venezolano", 63.

31 Es interesante resaltar en este caso como el actor que interpreta al Polaco es Jorge Reyes, que en el anterior film encarnaba al prócer Francisco de Miranda. Este detalle reviste especial importancia pues, recapitulando el argumento fílmico del film de 2007, somos testigos del conflicto existente entre el propio Miranda y Bolívar, por discrepancias de acción en el proceso de Independencia.

trasladándolo de una manera más sutil al ámbito contemporáneo del 2013:

Hemos visto la luz y se nos quiere volver a las tinieblas. Se han roto las cadenas. Ya hemos sido libres y nuestros enemigos pretenden de nuevo esclavizarnos. Por lo tanto América combate con despecho y rara vez la desesperación no ha arrastrado tras de sí la victoria. Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la nación más grande del mundo, menos por su extensión y riqueza que por su libertad.

Con este discurso, pronunciado al inicio del film, se establecen las líneas discursivas (lingüísticas y visuales) por las que circulará el contenido del metraje.

Otro elemento común destacado de la película (con la de 2007) es el hecho de presentar a ambos personajes históricos en el exilio. Localizarlos fuera de las fronteras de esa amada tierra le otorga una mayor carga emocional al nacionalismo encarnado por ambos. Venezuela forma parte de ellos y su lucha personal no es solo la lucha de la Independencia, es también la lucha por el retorno a la tierra a la que pertenecen, por alcanzar la esencia que los define y que los alienta en la lucha contra "mal". Un sesgo más del propósito de humanizar al héroe, al gran hombre superviviente, que al mismo tiempo refuerza el mito: "No es poco lo que queremos conquistar. No puede ser poco lo que arriesguemos. ¿O es poco la libertad de todo un continente, de todas las razas, de todos los hombres?". De nuevo una arenga para enfatizar el final de la película y para alentar al pueblo; ya sea el interpretado por los actores en la película o el espectador que contempla la película.

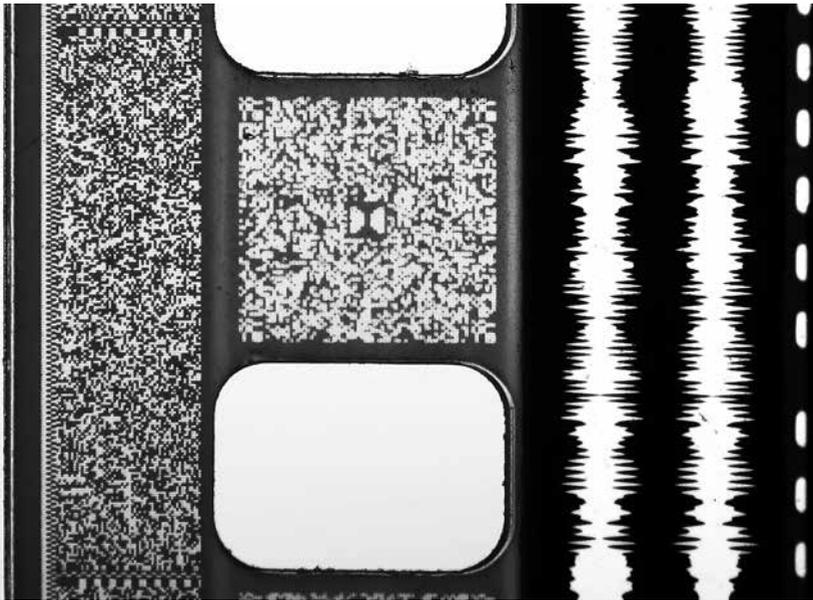
67

Consideraciones finales

Resucitar a figuras del pasado para justificar las acciones del presente recuperando discursos nacionalistas no es exclusivo de la producción cinematográfica venezolana, pues a lo largo de la historia del cine encontramos numerosos testimonios de procesos similares independientes los unos de los otros, lejanos en el tiempo y en el espacio, pero cuyas características curiosamente son coincidentes. Lo que debemos preguntarnos es si en el caso concreto de Venezuela, el desarrollo de la industria, a través de la creación de la Villa del Cine, justifica el uso partidista de las figuras de los próceres como elementos intra-históricos utilizados para justificar hechos contemporáneos (alabados por unos y criticados por otros). Sin pretender demonizar las prácticas llevadas a cabo por la producción fílmica del chavismo, nos preguntamos: ¿es lícito construir - re-construir - inventar la historia desde el ámbito cinematográfico para justificar el presente?

Referencias bibliográficas

- Carrera Damas, Germán. *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*, 5ª edición. Caracas: Alfadil Ediciones, 2003.
- Duno Gottberg, Luis, "Geografías del miedo en el cine venezolano: *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro express* (2005)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, N°. 19, 2010: 40-64.
- Fuentes Bajo, María Dolores, "Eros y cine histórico en Venezuela", en Óscar Lapeña Marchena (Ed.), *Cine y Eros* (Paris, Université Paris-Sud, 2017), 62-69.
- Fuentes Bajo, María Dolores, "Cine venezolano e Historia Patria", en Francisco Salvador Ventura (Ed.), *Cine e Historia(s)* (Paris, Université Paris Sud, 2015), 223-230.
- Fuentes Bajo, María Dolores, "El régimen chavista y el cine venezolano", en Óscar Lapeña Marchena y María Dolores Pérez Murillo (Eds.), *El poder a través de la representación fílmica* (Paris, Université Paris-Sud, 2015), 137-144.
- Fuentes Bajo, María Dolores, "El cine histórico venezolano: *Jericó*", en Jezabel Gutiérrez Pequeño y Jordi Macarro Fernández (Eds.), *Le monde iberoamericaine et le cinéma* (Paris, Université Paris Sud, 2014), 103-116.
- Fuentes Bajo, María Dolores, "Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata. Estrategias de un superviviente", en Francisco Salvador Ventura (Ed.), *Cine y autor* (Santa Cruz de Tenerife, Intramar Ediciones, 2012), 181-192.
- 68** Kaplan, Marcos. *Neocesarismo y constitucionalismo: el caso Chávez y Venezuela*. Serie Cuadernos Constitucionales México-Centroamérica, 39: México, UNAM, 2001.
- Krauze, Enrique. *El poder y el delirio*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- Langue, Frédéric. *Hugo Chávez et le Venezuela : une action politique au pays de Bolivar*. Paris: l'Harmattan, 2002.
- Langue, Frédéric, "Reinvención del Libertador e historia oficial en Venezuela", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, no. 25, 2001: pp. 26-45.
- Lucena Giraldo, Manuel. *Francisco de Miranda: el precursor de la Independencia de Venezuela*. Madrid: Anaya, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, D. L., 1989.
- Medina, David Javier, "Miranda regresa y tienes que verlo", *Aporrea*, 14 octubre 2007.
- Nieto Ferrando, Jorge. *1808-1810. Cine e independencias*. Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
- Quintero, Inés. *El hijo de la panadera*. Caracas: Editorial Alfa, 2014.
- Rodríguez Velásquez, Fidel, "Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine de ficción venezolano durante la década de los años 80", *Campos*, vol. 4, no. 1, Bogotá, D. C., enero-junio, 2016.
- Valladares-Ruiz, Patricia, "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano", *Revista Hispánica Moderna* 66.1, 2013, 57-72.



Banda sonora óptica donde se encuentran registradas las diferentes maneras de reproducción del sonido: sonido analógico, SONY SDDS, Dolby SR-D y Código DTS.

Estrategias pedagógicas para la enseñanza del Sonido Cinematográfico a estudiantes de dirección: de la tecnocracia a la reflexión

Erasmo Ramírez Carrillo

Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE)

Mérida, Venezuela

erarra@gmail.com

71

Resumen

TÍTULO: Estrategias pedagógicas para la enseñanza del Sonido Cinematográfico a estudiantes de dirección: de la tecnocracia a la reflexión

El sonido es un oficio que se ha considerado solo como un aspecto técnico en el ámbito cinematográfico; no obstante, es un potente elemento para la narración y la expresión de la diégesis. Esta noción tecnócrata ha restringido el desarrollo de la profesión del Diseñador de Bandas Sonoras, ya que los directores y productores solo conciben esta función como el registro de diálogos y el montaje de música. Este trabajo propone estrategias pedagógicas que orientan al estudiante-cineasta, en primer lugar, a tomar conciencia de la existencia del sonido como un elemento fundamental de su cotidianidad; en segundo lugar a utilizarlo desde una perspectiva crítica, que le pueda ofrecer al público la oportunidad de analizar y reflexionar el mensaje transmitido por el autor; y en tercer lugar, a desarrollar las potencialidades artísticas y narrativas que ofrece esta profesión.

Palabras claves: Sonido cinematográfico. Pedagogía del cine. Banda Sonora.

Abstract

TITLE: Pedagogical strategies for the teaching of cinematographic sound to direction students: from the technocracy to the reflexion

Doing the sound of a film is a profession that has traditionally been considered a technical task. Nevertheless, film sound goes beyond knowing the technicalities and goes into more profound aspects like narration and expression of diegeses. This technical view of film sound has restricted the development of the role of Sound Designer because directors and producers have assumed that sound designers only focus on the recording of dialogues and the editing of music. This article proposes pedagogical strategies that will lead student-filmmakers to understand sound in film as a fundamental element for their daily lives and also to use sound from a critical perspective offering the audience the chance to analyse and reflect about the message contained in the film; likewise, to develop the artistic and narrative potentialities of this task.

Key words: Film sound. Film pedagogy. Soundtrack.

72

El cine como medio de comunicación de masas y arte del entretenimiento es uno de los modos más efectivos para homogeneizar el pensamiento y por ende crear patrones de conductas ajenos a la realidad cultural de los individuos, en particular el cine proveniente de Hollywood que controla el mercado mundial de exhibición y distribución.¹ En este sentido, es importante revisar los planes de estudio de las instituciones educativas para conocer qué tipo de cineastas se están formando, qué criterios poseen al momento de concebir la producción de un filme y qué imaginarios plasman en sus historias.

Las instituciones venezolanas que ofrecen cursos y carreras en el área cinematográfica, tales como EMA-ULA, COTRAIN, ESCINETV, la Escuela Nacional de Cine de Caracas, la Escuela de Documentales de Caracas, la Universidad Nacional del Audiovisual y la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE),² emulan la perspectiva tecnocrática del cine. La formación cinematográfica se encuentra centrada exclusivamente en el uso técnico del conocimiento, es decir, el lenguaje cinematográfico, la

1 Es tanto el control ejercido por las *majors* que algunos países se han visto obligados a establecer una duración mínima en cartelera para las producciones nacionales. En Venezuela, por ejemplo, el tiempo mínimo de exhibición es de dos semanas que están sujetas a la venta de taquilla.

2 UNEARTE ha incorporado materias relacionadas con la vinculación social, de tal manera que el estudiante conozca el aspecto histórico-cultural de su entorno y así tenga un asidero más sólido al momento de expresar sus inquietudes artísticas.

tecnología, la historia, composición y creación, teorías, sin vinculación con la historia nacional ni con los imaginarios locales.

Con respecto al diseño de los programas de sonido cinematográfico, en esos mismos institutos, su contenido está enfocado en aspectos concernientes solo a la técnica. La propuesta que aquí se plantea está orientada, según una perspectiva reflexiva, analítica y creativa, en formar al estudiante como un profesional que estará capacitado para asumir una producción cinematográfica con una posición crítica y alejada de la postura complementaria del sonido.

El siguiente texto expone diversas estrategias pedagógicas para la enseñanza de este oficio, de acuerdo con los postulados de la enseñanza creativa, junto con una reflexión sobre la concepción del sonido en la creación cinematográfica. El abordaje del contenido de las estrategias esbozadas confrontan al estudiante con diversas maneras de concebir una banda sonora y en particular con la visión de espectador pasivo versus espectador activo.

Con respecto a la banda sonora, se analizarán los componentes, sus funciones y la manera como se ha utilizado, así como los efectos que produce en el discurso cinematográfico, vale decir, el verbocentrismo³ que anega el relato cinematográfico, la música que obnubila la capacidad de análisis del espectador, los efectos que se muestran como elementos espectaculares y ensordecedores, los ambientes que han empobrecido el discurso audiovisual y por último, el silencio que se ha olvidado de él y ha traído como consecuencia la inhabilitación del espectador al momento de reflexionar sobre el relato.

Si observamos particularmente la enseñanza del sonido como elemento esencial del lenguaje cinematográfico, esta se ha concebido como un área donde solo intervienen conectores, consolas con múltiples perillas y laboratorios repletos de químicos. Una buena banda sonora, según algunos cineastas, es aquella que contiene mucha música y efectos sonoros estruendosos que inundan la sala de exhibición. El sonido cinematográfico es uno más de los componentes del lenguaje audiovisual, tan poderoso desde el punto de vista expresivo como el guion, la producción, la fotografía, el montaje o la dirección de arte.

En Venezuela, los jóvenes directores y productores tienen poco conocimiento con respecto de las posibilidades de expresión que posee el sonido, y esto se evidencia en todos los procesos de producción, desde la escritura del

3 Término utilizado por el músico Michel Chion en su texto sobre sonido cinematográfico *Audiovisión*.

guion hasta la postproducción. En los rodajes, por ejemplo, la situación a veces se torna crítica, puesto que al sonido, por lo general, no se le da el tiempo necesario para realizar las respectivas tomas de ambientes de continuidad y *wildtracks*, lo que trae como consecuencia que la postproducción sufra retrasos en la búsqueda de ambientes o sonidos que se hubieran podido solventar en el set. Es difícil lograr silencio en un set, cuando en el equipo de trabajo, sobre todo los jefes de área y técnicos, no conocen la función del sonido. Al momento de pedir silencio para registrar un ambiente, el sonidista comienza a grabar incluso antes de solicitarlo, porque nunca se sabe en qué momento habrá unos 10 segundos de absoluta quietud. El asistente de dirección pide silencio y mientras el equipo comprende la orden que se acaba de dar, pasan 15 segundos en que se apagan algunas máquinas, la gente pide "silencio, silencio, silencio"; en los otros siguientes 15 segundos, el equipo se va calmando. Hay 15 segundos que pueden ser útiles y después otra vez vuelve el ruido, y el sonidista mira el reloj y no han pasado 20 segundos, cuando todo el mundo se mira unos a otros, como si hubieran pasado dos horas en que se estuviera grabando "nada". Esto pasa con frecuencia y es una presión con la que el sonidista se tiene que enfrentar, porque pareciera que él graba cosas que "nadie escucha".⁴ Este testimonio de Guido Berenblum ocurre también con frecuencia en Venezuela. A veces no se logra grabar un ambiente de continuidad "limpio".

74

Al momento de diseñar una producción cinematográfica, el sonido, por lo general, suele ser uno de los últimos aspectos que se considera tanto desde el punto de vista narrativo, como desde el punto de vista presupuestario, como si no fuera decisivo conocer qué se va escuchar en la sala de cine, o como si la película fuera tan solo una obra visual y el sonido, un accesorio de esta. No se trata del uso de la técnica ni de la tecnología, sino de la creación de la banda sonora como un elemento significativo que contribuya con enriquecer la historia; es decir, el uso del sonido como herramienta de narración y expresión. Así como se ha reflexionado sobre la fotografía y la edición, con respecto al sonido, ha habido poca. El elemento más relevante para la producción de textos relacionados con el cine es la música y esto se debe a cuestiones comerciales.

Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor. Aunque algunos investigadores hayan propuesto aquí y allá

4 Cátedra SEBA. *Charla de Lucrecia Martel y Guido Berenblum* (Buenos Aires: Sonidoanda, 2008), 6.

enfoques muy valiosos sobre la cuestión, sus aportaciones [...] no han ejercido aún suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine, en función del lugar que en él ocupa el sonido desde hace sesenta años.⁵

De manera similar, en el proceso de postproducción, el joven director no posee las herramientas para definir con precisión cuáles son sus necesidades artísticas y expresivas que desea con el sonido. En principio, porque para la mayoría de ellos, una banda sonora se refiere solo a la música, los demás elementos son secundarios y no logran comprender la función de cada uno. La voz o la palabra es un elemento que se da por sentado, y por lo tanto, no hace falta mencionarla porque lo único que interesa es que el filme sea inteligible. Por lo general, el sonidista se encara con una banda sonora ilustrativa de la imagen, sin tomar riesgo alguno sobre sus posibilidades expresivas, ya que el guion no está concebido para expresarlo con fuerza narrativa, y el director no posee los conocimientos necesarios para colaborar con los diseñadores de sonido. Pareciera como si con altos decibelios y fuertes efectos sonoros, además de saturación musical fueran suficientes aspectos para tratar la banda sonora de un filme. El sonido se ha convertido en una herramienta accesoria, denotativa. No obstante, hay algunas producciones que han utilizado el sonido de manera expresiva, tales como *Los hijos de la sal* de Luis y Andrés Rodríguez (2017); *Los viajes del viento* de Ciro Guerra (2009); *Madeinusa* de Claudia Llosa (2006); *Huacho* de Alejandro Fernández Almendras (2009); *La hama-ca paraguaya* de Paz Encina (2006); *Golpes a mi puerta* (1994) de Alejandro Saderman; *Oriana* de Fina Torres (1985), *Frida, naturaleza viva* de Paul Leduc (1983); *El pez que fuma* de Román Chalbaud (1977); los documentales, *El camino de las hormigas* (1992) de Rafael Marziano Tinoco, *El domador* de Joaquín Cortés (1975), *Araya* de Margot Benacerraf (1959), entre otros.

Asimismo, en vista de que hasta hace poco tiempo, la formación de la mayoría de los cineastas venezolanos fue empírica, los directores no poseían conocimientos narrativos y expresivos sobre el uso del sonido en el cine. Por el contrario, sus conocimientos estaban enfocados en la imagen, vale mencionar, la fotografía, la puesta en escena, las locaciones, el maquillaje, el vestuario, y desde el punto narrativo, conocían muy bien las diferentes teorías del montaje. Es muy evidente la preponderancia que se le otorgaba al aspecto visual. A pesar de que el cine posee, hoy en día, el rango universitario, todavía el sonido se trata desde una perspectiva técnica. El diseño sonoro para los

5 Michel Chion, *Audiovisión*. (Barcelona: Paidós, 1993), 10.

directores y productores como un área artístico-creativa aún no se aborda. Se asume que la película es suficiente con que se escuche y lleve música; mucha música, por cierto, como se observa en la mayoría de los filmes.

En los institutos de formación cinematográfica no se le otorga el valor narrativo que posee y en consecuencia, la enseñanza de este oficio se limita en dar conocimientos sobre la técnica necesaria para desbordar el discurso cinematográfico con sonidos que obnubilan la capacidad de reflexión del espectador y mantenerlo al margen del raciocinio, como un ser pasivo consumidor de historias.

En este sentido, a continuación se presentarán los elementos que componen la banda sonora, sus usos y potencialidades. Luego, se presentarán las estrategias pedagógicas para la enseñanza del sonido, desde un punto de vista creativo para la concepción de filmes que exhorten al público a la reflexión.

La banda sonora designa los componentes que se escuchan en un filme: la palabra, los ambientes, los efectos, la música y el silencio. Tiene como objetivo contribuir con la imagen en la exposición dramática del relato, ya sea enfatizando, mitigando algunos elementos u obviando otros para así generar emociones, ofrecer información, ubicar en la geografía al espectador o solo acompañar la imagen en su discurso. La banda sonora es producto de una clara concepción narrativa y artística, por parte del sonidista, de las intenciones del director según lo pautado en el guion.

76

Existe otra acepción, desafortunadamente la más divulgada y aceptada, que se refiere solo a la música utilizada en una película. Es un concepto comercial impuesto por la industria hollywoodense que restringe de manera considerable el oficio y la profesionalización del diseñador de sonido. Aunque en América Latina se conoce el concepto ampliado del término, en estos momentos, hay muchos cineastas que se refieren a ella como si estuviese compuesta solo por música; en consecuencia, la función del diseñador de sonido se circunscribe a montar sonidos denotativos, que no contribuyen con la narración ni expresión del relato.⁶

La banda sonora se debería concebir como un proceso que pudiera comenzar con la escritura del guion. Aunque, por cuestiones de estilo y convención de la industria, no se indique de manera expresa qué sonidos se van

⁶ La publicación estadounidense *Bandas sonoras* de Mark Russell y James Young, (2000) de la casa Océano Grupo Editorial, S.A. y la serie documental francesa *Bandas sonoras [In the tracks of...]* de Pascale Cuenot (2017) abordan la música en el cine y no analizan las bandas sonoras con todos sus elementos constitutivos.

a escuchar, por lo menos se debería pensar en ellos. No obstante, debido a los contratos de coproducción internacional, en general, el sonidista de campo no es el mismo profesional que el sonidista de postproducción, por lo que la lectura del guion se circunscribe a establecer las necesidades técnicas y posibles elementos que el director considere importante destacar, de tal manera que los jefes de áreas conozcan las necesidades sonoras en el rodaje, que en ocasiones se obvian.

La banda sonora se ha empleado, por lo general, como un recurso para reproducir lo que se encuentra en la imagen, pero no como recurso que contribuya con la narración, la expresión y fortaleza, así, la diégesis cinematográfica. Se debería emplear, para vigorizar las emociones y alejar al público de la dimensión denotativa de la historia. Además, en la industria hegemónica, el sonido es empleado de tal manera que al espectador se le anula su capacidad de análisis y crítica,

Sus consecuencias, para el cine, son que el sonido es, más que la imagen, un medio insidioso de manipulación afectiva y semántica. Sea que el sonido actúe en nosotros fisiológicamente (ruidos de respiración); o sea que, por el valor añadido, interprete el sentido de la imagen, y nos haga ver en ella lo que sin él no veríamos o veríamos de otro modo.⁷

77

Michel Chion plantea que el valor añadido del sonido es un fenómeno que ha hecho que el cinematógrafo⁸ se haya convertido en un espectáculo redundante, en donde solo se ilustran las imágenes con sonidos "hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea de forma íntegra, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve".⁹ Los directores han sobrevalorado la imagen como si ella no fuese tan expresiva como para atiborrarla de música. El contrapunto sonoro de los rusos, que planteaba que el sonido debería contrastar con la imagen y no ilustrarla, al parecer, ya no funciona o solo se desea que la gente digiera la historia sin reflexión ni meditación. Un espectador es un

7 Chion, *Audiovisión*, 34.

8 Utilizaré este término, empleado por Robert Bresson, cuando haga referencia al cine. Para él, el cinematógrafo es el cine de la imagen verdadera, auditiva y visual opuesto al "teatro filmado" del *star-system* hollywoodense o en términos más generales, a la industria hegemónica. Cuando haga referencia al cine industrial, emplearé solo el sustantivo "cine".

9 Chion, *Audiovisión*, 13.

ser pasivo anulado de su capacidad de raciocinio, a quien hay que guiar y obligarlo a emocionarse según una diégesis básica y elemental. "Es el valor añadido más primitivo: el del texto sobre la imagen"..¹⁰ En estos momentos, "la aplicación al cine de la noción de contrapunto es, pues, un parche, resultante de una especulación intelectual, más que un concepto vivo".¹¹

A este respecto, a la música se le ha otorgado el rango dominante que proporciona emoción, y deja de lado los demás componentes de la banda sonora, que con un uso apropiado, enriquece el discurso cinematográfico. La noción de expresión se contrapone a la noción de reproducción; es una burda e inmediata concepción figurativa del cine, como lo plantea Chion.

La banda sonora está compuesta por la palabra, la música, los efectos, los ambientes y el silencio. La palabra, según el *Diccionario Clave*, es el sonido o conjuntos de sonidos que articulados expresan una idea. En vista de que la comunicación, al menos en la cultura occidental, está basada en la palabra, es obvio que el cine base gran parte de su discurso en ella. Este elemento transmite información conceptual, por lo tanto, también puede generar emociones y sentimientos que ya están decodificados por su significado, y por supuesto por la intención que le otorga el actor.

78

El arte de las imágenes en movimiento se ha convertido, en la mayoría de los casos, en un espectáculo mucho más narrativo que cinematográfico, porque lo que prevalece es el verbo, en detrimento, muchas veces, de la forma. Es un cine verbocentrista¹². La palabra ocupa un valor central, casi primordial que, por lo general, no le da cabida a la expresión cinematográfica; razón por la cual, en contraposición, Robert Bresson dejó de referirse al cine alternativo como cine para denominarlo "cinematógrafo". Este aspecto es muy obvio, ya que la manera como el ser humano se desenvuelve en la vida es mediante la comunicación verbal; por lo tanto, como el cine expresa nuestro mundo, es lógico que en la conformación de un filme se le dé este privilegio casi absoluto. Se podría decir que, en muchos casos, el cine ha regresado a los *talkies*, cine-teatro o cine parlanchín de los comienzos del sonoro. A este respecto Hitchcock manifiesta: "Cuando se cuenta una historia en el cine, solo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre

10 Chion, *Audiovisión*, 13.

11 Chion, *Audiovisión*, 35.

12 Chion, *Audiovisión*, 13.

sí".¹³ Esto revela una preocupación por la forma cinematográfica, que debería estar regida por una poética del cineasta que identifique la película como un material único, que emocione utilizando todos los elementos de este arte y no sólo focalizarse en la palabra como aspecto para narrar "con el verbo", en menoscabo del lenguaje cinematográfico. El cinematógrafo involucra palabra, música, efectos, silencio, valores de planos, objetivos, decorados, colores, vestuario, actuación, montaje, guion, tecnología, entre muchos otros recursos que hacen de este oficio un arte con suficientes herramientas para transmitir emociones y sensaciones, en lugar del uso privilegiado de la palabra. El espectador, entonces, es conducido a una pasividad irreflexiva sobre la historia. Él es atiborrado de texto oral que impide que su emoción y reflexión se materialicen en un pensamiento concreto. Apenas siente y piensa porque la vertiginosidad de imágenes en conjunto con la verborrea, lo convierten en un ser adormecido con la sensación de haber asistido a un gran espectáculo. Se ha vuelto un consumidor involuntario de imágenes. Dicho de otra manera, lo han convertido en un consumidor automático de imágenes.

Por último, recomendaría las obras de Paul Leduc (México), Claudia Llosa (Perú), Lorenzo Vigas (Venezuela), Lucrecia Martell (Argentina), Ciro Guerra (Colombia), Luis y Andrés Rodríguez (Venezuela), Theo Angelopoulos (Grecia), Andrei Tarkovsky (URSS), Jacques Tati (Francia), Alexander Sokurov (Rusia), Kim-ki Duk (Corea del Sur), Akira Kurosawa (Japón), Guy Maddin (Canadá), Robert Bresson (Francia) quienes han sabido expresarse de manera cinematográfica, sin ser verbocentristas. También estos artistas le han concedido un importante valor al silencio.

"No venimos al cine a escuchar música".¹⁴ En cuanto a la música podríamos decir que es un conjunto de sonidos organizados melódica, rítmica y armoniosamente capaces de crear emociones en el espectador. La música *per se* es un lenguaje que vinculado con el lenguaje cinematográfico produce otro tipo de emoción y de sensación. Se puede escuchar una pieza musical y luego escucharla acompañada de una imagen o verla sola, y la información resultante es diferente en los tres ejemplos.¹⁵ La emoción no es la misma en

13 François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 52. Resulta paradójica esta postura, pues la mayoría de las producciones de Hitchcock está desbordada por la palabra.

14 Maurice Jaubert citado por Marcel Martin en *El lenguaje del cine*. (Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2002), 138.

15 Recordemos la anécdota de Hitchcock al referirse al poder emotivo de la música, cuando tomaba como ejemplo, en *Psicosis* (1960), el plano donde Marion Crane (Janet Leigh) huye en el carro con

ninguna de las tres experiencias. Esto quiere decir que la interrelación entre cine y música es muy estrecha y además, potente. La emoción que produce un lenguaje es muy diferente de la emoción que produce al interrelacionarse con otro. Esta emoción o sensación es portadora de sentido, por lo que vinculada con el lenguaje cinematográfico, se genera un discurso nuevo.

La música constituye un elemento informativo que indica terror, suspenso, drama, comicidad, etc., no transmite conceptos sino sensaciones. Por lo tanto, este elemento de la banda sonora coopera con la construcción de la atmósfera emotiva del relato. La música le añade información a la imagen, por lo que el relato se nutre de ella y se produce un lazo muy poderoso.

En los momentos actuales, las producciones cinematográficas han abusado de la música, como si hubiese temor de que el espectador no se emocionara con el relato. El filme está desbordado de música, de tal forma que no le da respiro al público a que tenga una emoción genuina sobre la historia. La música le indica donde reír, llorar, tener miedo, lo guía como un niño que aprende a caminar. Y la audiencia, acostumbrada a este tipo de emociones, muy manipulada, la extraña cuando no la tiene presente. Se siente desorientada emocionalmente. En consecuencia, rechaza relatos con "poca" música.

80

La música se ha convertido, después de la palabra, en el elemento más relevante del lenguaje, por lo que este hecho no ha contribuido en mucho con explorar nuevos senderos en cuanto a poética cinematográfica. Las películas contemporáneas se han convertido casi en musicales, en donde la emoción se ha alejado de la emoción auténtica y se ha transformado en una aglomeración de efectos emotivos acumulados sin cesar, ni orden, ni sentido. La cuestión no es utilizarla, sino abusar de ella. Este tipo de música es lo que Marcel Martin denomina música paráfrasis, que en vez de una emoción legítima, se produce un pleonasma emocional. También cabe aclarar que los especialistas en este tipo de música son los productores de Hollywood, cuyo objetivo reside en "asegurar" la taquilla y estimular el consumo. Los directores han subestimado a los espectadores porque no creen que sean capaces de darse cuenta de la evolución dramática de una historia cinematográfica, por tanto, la saturan de música.

Resulta apropiado comentar sobre la naturaleza del sonido continuo:

40.000 dólares. Si se ve el plano sin música, pareciera que el personaje se dirige a un supermercado, pero con la composición de Bernard Herrmann, la escena se lanza hacia el suspenso.

un sonido mantenido de modo liso y continuo es menos «animador» que un sonido sostenido de modo accidentado y trepidante. Si se intenta alternativamente, para acompañar a una misma imagen, una nota tenue y prolongada de violín y después la misma nota ejecutada en trémolo con punteados de arco, la segunda creará en la imagen una atención más tensa e inmediata que la primera.¹⁶

Este sonido mantenido hace que el espectador, con la música, quede hipnotizado sin poder autónomo de reflexión sobre el significado de la película. Este es el sistema que utiliza el cine industrial para crear espectadores pasivos y anularlos de toda autonomía crítica, ya que el único objetivo es asegurar el éxito y dogmatizarlos para su domesticación, mediante el paroxismo emotivo.¹⁷

En lo que respecta al ambiente como otro elemento de la banda sonora, podemos decir que es un conjunto de sonidos que le proporciona continuidad espacio-temporal al relato, le indica al espectador dónde se encuentra en el discurso fílmico, y le da la sensación de que la historia es una sucesión de eventos sin discontinuidad técnica. Michel Chion se refiere a sonido-territorio porque define un lugar y un espacio particular.¹⁸ Vale decir, ubica al espectador, denotativamente, en un ambiente determinado: ciudad, discoteca, campo, calle, etc. Sin embargo, el uso connotativo de la atmósfera podría elevar la denotación del filme a la categoría de metafórica o dramática.

En un rodaje, las escenas se filman mediante planos. Cada uno es un elemento aislado del tiempo y del espacio narrativo fílmico, entre ellos hay discontinuidad sonora al momento de unirlos en el montaje, producida por el emplazamiento de cámara que hace que cambie el fondo sonoro de cada plano. Por lo tanto, se hace indispensable hacer un registro sonoro continuo del ambiente en donde se rodó la secuencia; incluso si está conformada por diferentes locaciones, es necesario grabar dichos ambientes. Esto permitirá generar la continuidad espacio-temporal que requiere el filme para su comprensión. A menos que se desee, ex profeso, que esas interrupciones formen parte de la diégesis, como lo hace Jean-Luc Godard.¹⁹ Aunque el filme esté

16 Chion, *Audiografía*, 20

17 En la industria dominante, la música tiene un patrón que no ha cambiado mucho desde los inicios del cine sonoro. La partitura la configura una orquesta numerosa, en donde prevalecen los excesivos *glissandos* de los violines y frecuencias bajas potentes que obstruyen la sinéresis del espectador para anular su capacidad de análisis. Él está poseído por el arrebató emocional producido por la música. Como sabemos, cuando nos embarga la emoción, la razón se desplaza a un segundo plano.

18 Chion, *Audiografía*. 65.

19 Ver los filmes *Una mujer es una mujer* (1961), *El desprecio* (1963), *Band à part* (1964), *Alphaville* (1965) y *La china* (1967).

concebido para el doblaje, se recomienda grabar estos ambientes, puesto que serán un recurso importante al momento del armado de bandas. De lo contrario, implicaría montar una producción para generar estos ambientes o utilizar ambientes de archivo.

"Una ciudad, un campo son, de lejos, una ciudad y un campo; pero a medida que nos aproximamos, son casas, árboles, tejas, hojas, hierbas, hormigas al infinito".²⁰ En este sentido, pudiéramos continuar diciendo que una ciudad desde el punto de vista sonoro es igual a cualquiera otra con sus respectivos sonidos de calles, gente, bicicletas, camiones, etc.; sin embargo, al acercarnos a ella la podemos diferenciar de todas las demás ciudades, dosificando e insertando sonidos particulares, como por ejemplo, motores de vehículos con diferentes planos sonoros, cornetas, ambulancias, radio que suena, voces, niños que gritan, pájaros que pían, un avión o helicóptero que surca el cielo, una moto con efecto *doppler*, una discusión, un pregonero, un perro que ladra o un gato que maúlla, un taladro neumático, voces de una protesta, etcétera. Cada sonido colocado en su justa dimensión y con una dinámica variada, crearía un ambiente de ciudad diferente de todas las demás ciudades. Cuando se crea arte, siempre se desea que el resultado sea único, por lo tanto, el sonido debería ser un componente único del filme, también. Hoy día, la mayoría de las películas han optado por recrear los ambientes urbanos como si fueran cementerios. Los ambientes de ciudad son silenciosos y los personajes actúan como si estuvieran aislados del mundo. Estas ciudades parecen la misma. Todas suenan igual; cuando una ciudad se puede definir desde el punto de vista sonoro con un único sonido o como un conjunto de sonidos graduados en una dinámica que le genere energía y movimiento. El mismo ambiente repetido en decenas de filmes, ya no genera emoción, ni integración, solo aburrimiento. Es un ambiente decorativo y no narrativo, mucho menos expresivo²¹.

Por otro lado, cabe resaltar que la ausencia del ambiente de continuidad le otorga al relato un carácter misterioso, fantasmal, como si los personajes estuvieran en un ambiente fuera de lo terrestre. Esto lo podemos apreciar en algunos filmes de Godard o en el documental *La Soufrière* de Werner Herzog. De igual manera, en una conversación, al disminuir considerablemente de intensidad el ambiente de continuidad, se logra crear una atmósfera íntima entre los personajes, los aísla del entorno donde se encuentran. Esta

20 Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México: Ediciones Era, S.A., 1974), 88.

21 El documental *El camino de las hormigas*, de Rafael Marziano Tinoco, Venezuela, (1992) posee diferentes ambientes urbanos de la ciudad de Caracas.

técnica focaliza la atención en el diálogo.

Así como el ambiente de continuidad denota el espacio y el tiempo en que se desarrolla la escena, el ambiente dramático remonta la diégesis al ámbito de lo connotativo. Deja de ser denotativa para convertirse en metafórica o dramática. Se convierte en otro elemento de la narración y expresión que contribuye, por ejemplo con la configuración de un personaje (*Cabeza borradora* de David Lynch) o determinación de una atmósfera (*Tokyo-Ga* de Wim Wenders).

"Es preciso que los ruidos se conviertan en música".²² Para Robert Bresson, los efectos y los ambientes están muy ligados, ya que los primeros organizados con ritmo y mezclados de manera adecuada, generan un entorno vigoroso de expresión. Jacques Tati utiliza los efectos y la palabra al mismo nivel de importancia expresiva y dramática, lo que convierte al filme en un poderoso producto cómico y divertido, que es su estilo característico como cineasta.

Los efectos corresponden a todos aquellos sonidos que, en su función básica, consisten en apoyar la sincronía de la imagen. Este componente puede potenciar la emoción de la historia. En *La esclava del amor* de Nikita Mikhalkov (1976), el efecto de sonido metafórico viene acompañado de una puesta en escena y de una dinámica interesantes. Se trata del asesinato del novio en la cafetería. Olga Voznesenskaya (Elena Solovey) espera a su novio revolucionario Rodion Nakhapetov (Victor Pototsky) en una cafetería. Es una larga espera. Aparece él en su carro. Hablan de que él ha terminado la película en donde denuncia al gobierno zarista. Ella le declara su amor. Una banda marcial comienza a tocar una marcha. Él le habla a Olga sobre sus intenciones de derrocar al gobierno. Se despiden y Rodion se dirige a su carro. En ese momento, llega un convoy de militares y lo ametrallan. El cuerpo salta con espasmos hasta la muerte. La banda deja de tocar. Silencio. El cuerpo en el auto yace inerte. Olga, perpleja, tiembla mientras el sonido de su taza de té golpea de manera frenética el plato. Es el único sonido de la escena. Este sonido contrasta con el silencio que marca el fin del amor y el fin de la revolución. Esta escena posee tanta potencia debido al contraste que existe entre la música de la banda, la ametralladora, el convoy que se aleja, el silencio y el golpe de la taza contra el plato. Este golpe no se refiere a la denotación de taza que choca contra el plato, sino que remite metafóricamente a la devastación emocional

²² Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 25.

que padece Olga. El uso de la dinámica para generar esta emoción es esencial. La función del sonido en la escena está concebida desde el guion.

"El cine sonoro ha inventado el silencio".²³ El silencio se estima que carece de significación; sin embargo, es el elemento que más significación le otorga al discurso audiovisual. La carencia de sonido posee una fuerza emocional tal que se pueden conseguir sensaciones inusitadas que motivarán al espectador a disfrutar de la historia sin manipulación emotiva. El silencio se puede conseguir mediante la llegada abrupta de un sonido fuerte, o por el contrario, luego de un momento cargado de mucho sonido. En una situación de gran fuerza o drama, diseñado solo con silencio, se produce una gran tensión y en consecuencia, una poderosa emoción que conduce a que el espectador mientras se emociona con la escena, tiene la ocasión de reflexionar sobre el desarrollo del filme. En vista de que no hay música, a él no le quedará más remedio que concentrarse en los gestos del personaje, la puesta en escena recobra vigor, las miradas sobresalen del relato. El espectador se concentra en escudriñar cada detalle. De esta manera, logra colmar de significado la diégesis. Es importante pensar en la dinámica que poseerá la banda sonora, para que cuando se conciba el armado de bandas y luego llegue la mezcla, se puedan dosificar los elementos sonoros y así poder tener un filme dotado de matices de intensidad que le darán fuerza a la obra. "Es lamentable, pues, que los realizadores desconozcan el valor dramático del silencio y piensen nada más que en anegar sus películas con oleadas de elocuencia sonora".²⁴

84

Otro aspecto importante de la banda sonora radica en mostrar o esconder el sonido. El sonido en OFF es un aspecto muy poco explorado, y le otorga al cinematógrafo un valor añadido mucho máspreciado y contundente. Para Chion, el sonido en OFF implica una localización mental por parte del espectador mientras que el sonido en ON implica una localización física dentro del filme. Esta estrategia redimensiona el discurso cinematográfico haciendo partícipe al espectador, que a su libre albedrío, le adjudicará su propio significado, de acuerdo con su experiencia e identificación con la diégesis.

La función principal que posee el sonido en OFF radica en que incita al espectador a que reflexione sobre la historia. Deja de ser pasivo y se convierte en un ente activo. Pudiéramos decir que también forma parte de la construcción del relato o de otro relato, el que no está presente en la pantalla. Esto

23 Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 43.

24 Marcel Martin. *El lenguaje del cine*, 132.

debido a que hay información que se encuentra fuera del campo de la visión y por lo tanto, el público debe reconstruir esa información "invisible"; en consecuencia, eleva su nivel reflexivo y emocional. Haciendo partícipe al público, las emociones adquieren otro orden y dimensión. El sonido en OFF es un espacio de significación que refuerza la narración y fortalece la experiencia del espectador. Entre los cineastas que han utilizado el sonido en OFF con una carga narrativa interesante, podemos mencionar a Charles Chaplin, Jim Jarmush, Robert Bresson, Hana Makhmalbaf.

El cine industrial o comercial, que es el que prevalece en el mundo, se ha vuelto hiperexpresivo, en donde la hiperemoción es la que predomina y no la sobriedad y la discreción. Esta característica ha moldeado y estructurado al público que no acepta y además, el cine alternativo que lo exhorta a pensar y cuyo lenguaje está marcado por innovaciones, experimentaciones, sensaciones y emociones novedosas que el espectador no acepta. Sin embargo, hay que seguir promoviendo otra manera de representar el mundo y no solo la devoradora forma de consumo que impulsa la industria.

En este sentido, se hace menester revisar los programas de estudio de las universidades y analizar el tipo de cineastas que se promocionan cada año. Las estrategias pedagógicas que se proponen aquí, para la enseñanza de sonido a los estudiantes de dirección, se conciben como un taller en el que los estudiantes pondrán en práctica los conocimientos adquiridos en la teoría con el objetivo de confrontar experiencias y fortalecer lo aprendido. Igualmente, otra manera de contrastar la teoría consistirá en la visualización de extractos de películas que permitirá discutir lo aprendido. La lectura y análisis de textos, así como ejercicios prácticos, conducirán a la resolución de problemas y la aplicación, en contexto, de los temas estudiados.

Con esta visión en la enseñanza del sonido, este artista se formará con los conocimientos técnicos y reflexivos en el área de sonido, con una visión crítica sobre su uso como elemento narrativo y expresivo en la cinematografía. En este sentido, la forma como se asumirá el hecho de enseñar esta materia, se basa en estrategias creativas, en donde los discentes²⁵ se alejen de la manera tradicional de aprender, es decir, la transmisión unívoca de conocimientos por parte del profesor y se les hace partícipe a los estudiantes de los

25 Paulo Freire, *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*. 2da. Edición. (Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2008), 23. Discencia: el término *discencia*, como otros de Paulo Freire, es un neologismo. Se puede entender como el conjunto de las funciones y actividades de los discentes, esto es, los educandos. (N. de T.) pág. 23. Discente, entonces, se refiere a los estudiantes.

procesos de aprendizaje. El estudiante desarrollará habilidades bajo la guía del instructor, por lo tanto, el aprendizaje se volverá un proceso en donde el educando se involucrará con mayor motivación.²⁶

La pedagogía universitaria ha de desarrollarse dialógicamente, es decir, hay que tener presente no sólo los contenidos de cada módulo, sino el interés que despierte en el alumnado cada uno de esos contenidos. Esto equivale a decir que no se pueden plantear todos los grupos de la misma manera, sino que hay que partir de la exposición de los temas que despierten la atención del estudiante para, desde de ahí, ir profundizando en el resto de la materia.²⁷

La dialógica se impartirá explorando los intereses del estudiante que lo motiven por la materia de acuerdo con sus propios intereses, así él pondrá mayor entusiasmo en la adquisición de conocimiento, puesto que asumirá los ejercicios como una actividad de entretenimiento y no como un ejercicio exclusivo para la consecución de una calificación. El sonido siempre se ha estudiado con mucho énfasis en lo técnico y esta particularidad ha hecho que el aprendizaje se haga poco motivador y desalentador. Asimismo, se asume que esta profesión solo la estudian unos privilegiados a quienes solo les interesa la técnica y la tecnología. Estas estrategias están diseñadas para asumir el oficio como un arte y un proceso de creación. No obstante, hay un contenido básico que no se puede soslayar de las inclinaciones del alumnado, porque constituye parte de su formación como profesional, quien deberá poseer unas herramientas y conocimientos básicos que le permitan desenvolverse en su campo laboral. En consecuencia, estos contenidos se impartirán de manera ineludible. Sin embargo, el estudiante tendrá la posibilidad de escoger de entre varias opciones, los temas de los ejercicios prácticos que realizará, así podrá trabajar cómodamente y de acuerdo con sus preferencias. Este método lo estimulará a trabajar con mayor seguridad y con la certeza de que lo que aprende es útil e interesante. Asimismo, cada sesión se abordará involucrándolo con su vida cotidiana proponiéndole una pregunta que servirá de guía para estudiar algún contenido en específico. "El interés del estudiante hay que buscarlo o incluso rastrearlo. Para dar con él, lo mejor es plantear las clases más como un conjunto de preguntas que como un conjunto de respuestas a preguntas nunca

86

26 De La Torre Saturnino, *Creatividad aplicada*. (Madrid: Escuela Española, 1995), 2.

27 Marco A. Coronel R., "Reflexiones sobre la evaluación de materias de humanidades" en: *La evaluación de los estudiantes en la Educación Superior*. (Valencia, España: Servei de Formació Permanent. Universitat de València, 2007), 24.

planteadas".²⁸ En este sentido, en cada sesión se le propondrá al estudiante una pregunta que servirá de guía y que según su experiencia y la tutoría del profesor podrá analizar el tema planteado.

Desde el punto de vista teórico, esta materia estará regida por dos textos fundamentales relacionados con el sonido en el cine: *Manifiesto del contrapunto sonoro* o *Manifiesto orquestal* de los cineastas rusos Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigory Aleksandrov y *La audiovisión* del músico francés Michel Chion. El primer texto se puede analizar en una sola sesión, en vista de que se trata de un texto corto, y debe estar acompañado de extractos de películas que ilustren el uso de la banda sonora, como lo plantean los cineastas rusos. Este planteamiento es una propuesta muy vanguardista sobre el uso del sonido en el cine que, según los cineastas, no debería usarse para ilustrar la imagen, sino más bien para generarle nuevas significaciones al relato. De esta manera, se lograrán discursos innovadores sin el pleonasma imagen-sonido que reduce el lenguaje cinematográfico a una mera descripción de situaciones. Este contrapunto se hace necesario e importante en el discurso cinematográfico, ya que exhorta al espectador a reflexionar sobre la historia, a cuestionarla y dudar de ella; es decir, el espectador se aleja de ser contemplativo para convertirse en un espectador consciente de la historia que consume. Con respecto al segundo escrito, habrá análisis en cada clase. El documento de Chion aborda el sonido desde el punto de vista de las potencialidades expresivas, en el que cuestiona el abuso de la palabra y la música como elementos castradores de la capacidad de raciocinio del espectador y del empobrecimiento del lenguaje cinematográfico, debido al diseño de bandas sonoras banales y superficiales, en donde solo prevalece la música como único componente del sonido. Con ambos textos, se promoverán las discusiones y el análisis con los estudiantes. Ambos textos servirán de referencia para los ejercicios subsiguientes, en donde pondrán en práctica lo planteado por los autores.

En otro orden de ideas, el sonido es un oficio que está muy vinculado con la tecnología, y muchos cineastas lo consideran una actividad técnica; y aunque no le otorguen la dimensión artística que posee, lleva consigo un profundo trabajo intelectual, en particular de abstracción de la realidad que lo convierte en una actividad difícil de asir para quien se encuentra en una fase inicial. En este sentido, se han diseñado varias estrategias pedagógicas

28 Coronel, "Reflexiones sobre la evaluación de materias de humanidades", 24.

denominadas **Percepción sonora** y consisten en entrenar al estudiante a escuchar, a pensar en su entorno y a seleccionar sonidos. Sensibilizarlo con respecto al mundo sonoro es desprejuiciarlo del aspecto exclusivamente técnico que conoce; es acercarlo al ámbito emotivo y personal del fenómeno sonoro. No solo la imagen es potenciadora de sensaciones, la naturaleza no observable también puede configurar novedosas impresiones que son importantes explorarlas. Dichas estrategias se planificaron de manera que el aprendizaje tuviera un carácter progresivo, es decir, que a medida que se avanza en los ejercicios, la complejidad aumenta. La progresividad en la adquisición de competencias y en el proceso de reflexión tiene la ventaja de que el aprendizaje se torne útil y estimulante para los propósitos personales y profesionales del estudiante. Hay consciencia en lo que se aprende y el establecimiento de vínculos y relaciones entre los ejercicios, la teoría y la práctica son fluidas y orgánicas.

En vista de que nos hemos habituado a ver imágenes, describirlas, criticarlas, palparlas, y no a escuchar sonidos, estas técnicas conducirán al estudiante a hacer consciente el mundo sonoro que los circunda. ¿Cómo se describe un sonido? Dado que la descripción de un sonido es dificultosa, se proponen estrategias que acerquen al estudiante a esta labor de manera más entusiasta, para motivarlo a crear, reflexionar y por consiguiente a aprehender. "La creatividad es el alma de las estrategias innovadoras orientadas al aprendizaje, por cuanto es el alumno, el que ha de ir mostrando la adquisición de las competencias convenidas en cada una de las carreras".²⁹ En este sentido, se pretende trasladar los contenidos académicos hacia la adquisición de competencia y habilidades, como lo propone De La Torre, pero con un aspecto reflexivo que lo conduzca a emplear el sonido de manera crítica; dicho de otra manera, mediante ejercicios prácticos que los enfrente a dificultades relacionadas con el sonido. "La creatividad no es la cualidad de la que estén dotados particularmente los artistas y otros individuos, sino una actitud que puede poseer cada persona".³⁰

Al momento de describir una imagen siempre se recurre al tamaño, forma del objeto, color, textura, etc.; incluso con los ojos cerrados, al tocarlo, se puede ofrecer una descripción de él. En ocasiones, la descripción de una cara es exacta, por ejemplo, los retratos hablados. No obstante, cuando se trata de sonido, la situación se torna difícil pues no se tienen los elementos precisos

29 De La Torre, *Creatividad aplicada*, 1.

30 De La Torre y Verónica Violant, *Estrategias creativas en la enseñanza universitaria*. (Barcelona) Universidad de Barcelona, 271.

para realizar una descripción exacta. ¿Cómo se podría describir el sonido de una pelota de básquet que rebota contra el suelo? Lo que se acostumbra es remitir al objeto e imaginarnos el rebote, pero no logramos aprehenderlo con palabras; se sabe cómo es el sonido pero es problemático realizar una descripción. Christian Metz considera que

la cultura occidental hunde sus raíces en una especie de sustancialismo primitivo, que nos hace distinguir entre unas cualidades primarias que determinan la lista de objetos³¹ o sustancias, y otras secundarias, que corresponden a atributos aplicables a esos objetos. Las primarias suelen ser exclusivamente visuales y táctiles. Las secundarias son sonoras, olfativas, etc.³²

Esto ocurre cuando nos vemos con la imposibilidad de describir un sonido y decimos "el motor de una licuadora" o "el chasquido de los dedos". Aunque esta situación no se ha resuelto todavía,³³ no deja de ser interesante pensar en ello. El primer módulo que se ha considerado para abordar la enseñanza del sonido, consiste en hacer ejercicios de audición con el objetivo de describirlos, utilizando sus propiedades intrínsecas como la amplitud, frecuencia, timbre, etc. Esta estrategia corresponde a **Sonido descriptivo**. Debido a que este paso no será suficiente, se procederá a nombrarlo con verbos, sustantivos y adjetivos relacionados con sonidos. Luego, mediante la comparación se logrará un mayor acercamiento para su descripción. También se utilizará la sinestesia que consiste en conectarlo con una cualidad de una sensación cualquiera, p. ej. "una voz dulce", "un grito amargo", "una bofetada brillante", "una voz acartonada". Por último, se empleará el efecto que nos produce al escuchar un sonido, p. ej. "Esa licuadora me retumba en la cabeza como los gritos del niño del vecino".³⁴ Esta estrategia de "percepción sonora" conducirá a que los estudiantes aprendan, en primer lugar, a pensar en el sonido y segundo a adquirir herramientas que les permitan "describirlo". Aunque no logren detallarlo, podrán tener una idea de él cuando lo necesiten.

31 Las palabras en negritas provienen del texto original.

32 Citado por Jorge Ruiz Cantero en: *Pierre Schaeffer y la aventura de describir los sonidos*. (Valencia, España: Tema Fantástico, S.A., 2014).

33 Hay una propuesta de Pierre Schaeffer que "permite" describir el sonido con muy poca precisión, mediante el tono y la durabilidad en el tiempo. No es muy descriptiva como para hacerse una idea del sonido en cuestión. Michel Chion propone nueve maneras que incluyen, entre otras, la variabilidad de la repetición del sonido. (Cantero)

34 La referencia de la descripción de sonido se extrajo de <http://delmarmurielenlaces.blogspot.com> y se adaptó para este trabajo.

La estrategia **Percepción sonora** consistirá en varias actividades en las que el estudiante realizará ejercicios de reconocimiento de sonidos con el objetivo de analizar la acústica, el alcance, el enmascaramiento, la intrusión de ruidos, la inteligibilidad de la palabra, entre otros aspectos. Estos ejercicios corresponden a:

1. Sonido in, out:³⁵ escuchar sonidos que se encuentren alrededor de los estudiantes, como escucha inmediata y reflexionar sobre ellos cuando estén ausentes de su entorno próximo. La primera les permitirá reconocer los sonidos que se hallen en el lugar donde se encuentren, mientras que la segunda los conducirá a abstraer sonidos que se localicen fuera de su ambiente; es decir, elegir de entre múltiples posibilidades aquellos sonidos útiles para sus necesidades. Estos dos tipos de percepción los hará conscientes de la existencia de sonidos y podrán seleccionar o discriminar mentalmente aquellos que les puedan ser útiles y prepararlos para las estrategias "Paisaje sonoro", "Historia sonora" y "Diseño de banda sonora". En el ámbito profesional, este entrenamiento auditivo los conducirá a comprender la importancia del registro de un ambiente o *wildtracks*. Esta estrategia funciona como palanca para la conciencia de la existencia del sonido, la concentración y la discriminación. La percepción sonora es una herramienta importante tanto para la captación de sonido directo, como para el trabajo en postproducción, que ambos requieren de mucha atención para controlar la labor de grabación.³⁶

2. Sonidos cotidianos: registrar cinco sonidos que más les haya llamado la atención en un día, argumentar por qué. Esta experiencia los pondrá atentos con su medio y tendrán el esfuerzo de pensar en sonidos de manera abstracta, luego grabarlos y generar un vínculo fuerte de aprehensión, ya que deben estar alertas a su espacio sonoro y, por consiguiente, percibirán los sonidos de manera objetiva. Asimismo, registrarán los sonidos en dos momentos diferentes. Este ejercicio les permitirá darse cuenta que aunque se esté en un mismo lugar, los sonidos cambian con el transcurso del día. También vivirán la experiencia de la selección de locaciones desde el punto de vista sonoro.

3. Historia de un sonido: pensar en un sonido y a partir de él construir un relato. Con este ejercicio, los estudiantes se darán cuenta que también

35 Terminología tomada de Michel Chion.

36 Aunque los sonidistas se encargan de la producción y postproducción del sonido, es esencial que los futuros directores, como autores de los filmes y quienes toman las decisiones más trascendentales en la producción cinematográfica, conozcan las potencialidades y dificultades del sonido, para que así puedan comprender tanto las funciones del sonidista como la riqueza expresiva y narrativa del sonido.

lo sonidos tienen un valor afectivo y una historia según sus experiencias personales. No solo la música es evocadora de emociones.

4. Sonidos especiales: grabar un sonido que identifique un ambiente, una situación o evoque una emoción. El ejercicio funcionará como relacionante de un sonido con una situación específica, de tal manera que se la pueda identificar con solo escucharlo. A diferencia de la experiencia anterior, esta posee la particularidad de que el sonido estará grabado, por lo tanto, se trata de un sonido concreto. La actividad anterior aborda el sonido desde el pensamiento, por lo que la experiencia se multiplica debido a la diversidad de sonidos que cada uno pueda pensar.

5. Sonidos ordenados: grabar varios sonidos y luego establecer un orden, según los conceptos de amplitud, intensidad, frecuencia, reverberación, timbre y plano sonoro. Esta estrategia sirve para comprender mejor estos tecnicismos, y ayudará a fortalecer la adquisición de dichos términos; además, se enfrentarán a la subjetividad de la percepción del oído.

6. Ambientes reverberantes: grabar sonidos en diferentes locaciones. Este ejercicio servirá para medir tanto la inteligibilidad de la palabra como la reverberación del recinto.

7. Sonidos acusmáticos: identificar la fuente sonora sin conocerla. Esta actividad conducirá a concluir en la necesidad imperiosa de vincular los sonidos con una imagen, ya que el sonido por sí solo se vuelve inaprehensible.

8. Sonidos sensibles: adjudicarle sonidos a una imagen, un olor, una percepción táctil. No se trata de describir la imagen, el olor o la percepción sino de caracterizarla con sonidos.

9. Cuerpo teórico: ¿Cómo suena nuestro cuerpo?, adjudicarle sonidos a algún proceso de nuestro cuerpo, como el proceso de digestión, el proceso sináptico de las neuronas, el movimiento de los huesos, el proceso de percepción táctil, auditiva, olfativa, visual o gustativa.

10. Autodescripción: Adjudicarse sonidos que lo identifiquen como persona.

11. El "otro" sonoro: describir a alguien, conocido o desconocido, con sonido.

12. Escuchemos a Walter Ruttmann:³⁷ escribir una historia a partir

37 Walter Ruttmann fue un cineasta alemán que se dedicó a la experimentación con el lenguaje cinematográfico, entre sus obras más importantes se encuentran el documental *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) en donde se recorre la ciudad teutona en un día y *Melodía del mundo* (1929), que describe la vida en el mundo.

de cortometrajes abstractos, que consisten, algunos en una pantalla en negro con una banda con sonidos aleatorios sin ningún relato establecido; otros contienen figuras geométricas acompañadas de música.

Siguiendo con este tipo de estrategias, se abordará el módulo de **Sonido funcional**, que consiste en adjudicarle una aplicación según las necesidades expresivas y narrativas del relato. La estrategia **Banda Sonora Literaria** continuará con la exploración de sonidos, pero esta vez a partir de un texto escrito, que es con lo que, en un principio, se enfrenta un sonidista: un guion. Este ejercicio es el primer acercamiento a lo que se conoce como diseño de banda sonora, de tal manera que desde el inicio de la carrera, los estudiantes podrán pensar, desde la escritura de la historia, en incorporar sonidos que contribuyan con la narración y expresión de sus guiones. Este ejercicio consiste en adjudicarle a dos textos, sonidos que los describan. Los textos escogidos son *El dinosaurio* de Augusto Monterroso y el "Capítulo 68" de *Rayuela* de Julio Cortázar. El primer texto se ha escogido porque es un relato atemporal, con un personaje indefinido que permite motivar la creación de nuevas historias y por ende bandas sonoras diferentes. El segundo texto se seleccionó en vista de que es una historia "abstracta" a primera vista, pero que con la forma en que está escrito, es decir, la yuxtaposición de palabras, los neologismos, las aliteraciones y la fonética (el *glíglico*, el lenguaje de los amantes), forzará al estudiante a deducir el verdadero significado de la historia y luego crear una banda sonora utilizando el *Manifiesto del Contrapunto Sonoro* de los rusos. Este ejercicio conducirá al estudiante a alejarse de la denotación de la banda sonora o del acompañamiento pleonástico sonido-imagen al cual está acostumbrado, y que abunda en la mayoría de las películas, para acercarlo a la experimentación de las capacidades narrativas del sonido. Los estudiantes se enfrentarán a las múltiples posibilidades de interpretación que posee un texto para la creación de una banda sonora.

En cuanto al módulo de grabación de sonido directo, se continuará con estrategias creativas de "aprender haciendo". Se plantearán ejercicios de captación de sonidos en situaciones reales, **Sonido Directo**; también se simularán situaciones que les permitan a los estudiantes enfrentarse a condiciones típicas de un rodaje. En cuanto al módulo de postproducción, se les indicará el procedimiento que conlleva manipular el sonido para crear una banda sonora.

Una vez culminada la experiencia anterior, se les encargará recrear un ambiente que tiene como objetivo que el estudiante se afronte a una situación muy común en el cine: el diseño de ambientes, **Diseño de ambiente cinematográfico**,

p. ej.: ambiente de ciudad, de playa, de fiesta, ensayo de un concierto, terminal de buses, restaurante, río, oficina, etc. Como se sabe, no basta con grabar un ambiente de continuidad en una locación, ya que desde el punto de vista cinematográfico no es lo suficientemente descriptivo para ilustrar una escena. En consecuencia, se deben grabar diferentes sonidos con distintos planos sonoros que describan dicho ambiente; incluso, se pueden registrar a lo largo del día y con diferentes micrófonos para enriquecer la textura de los sonidos, además de grabar los efectos respectivos. Esto conlleva diseñar, con antelación, dicho ambiente para saber qué grabaciones de sonido directo tendrá que hacer y localizar aquellos que no logró registrar en los *wildtracks*. Previo a la realización de esta estrategia, habrá visualizaciones de extractos de películas en donde el ambiente tenga una preponderancia importante en el relato.

Luego, emprenderán la actividad **Diseño de Paisaje Sonoro** que consiste en crear un ambiente, con el distintivo de que debe cumplir con el concepto de paisaje sonoro propuesto por Raymond Murray Schapher. Tendrá que contener un sonido especial que denote una particularidad y que lo distinga de los ambientes consuetudinarios a los que estamos acostumbrados. Este ambiente tendrá una función específica en la escritura de sus futuros guiones, ya que un ambiente podría ayudar a configurar un personaje o un lugar, o evocar un sentimiento o emoción.

Después de la experiencia anterior, los estudiantes crearán una **Historia sonora** que consiste en narrar un relato solo con sonidos, con el fin de estimular la creatividad y pensar en la utilidad que le darán a dichos sonidos. Esta historia no podrá contener diálogos ni música extradiegética para evitar así la creación de historias pleonásticas. Dicha condición los obligará a alejarse del campo de lo explícito para abordar lo implícito, metafórico o elaborar relatos más complejos.

Cuerpo sonoro: diseñar una banda sonora a algún proceso del cuerpo humano, como el proceso de digestión, el proceso sináptico de las neuronas, el movimiento de los huesos, el proceso de percepción de los sentidos, etc. La estrategia **Cuerpo teórico** está enfocada en la adjudicación de sonidos desde el punto de vista intelectual; no obstante, **Cuerpo sonoro** se enfoca en la concreción mediante el diseño de una banda sonora.

Caracterización de un personaje: esta estrategia consiste en diseñarle un banda sonora a un personaje que se encuentra en una situación determinada (tristeza, alegría, dolor, frustración, felicidad, etc.).

Con el objetivo de emprender ejercicios de realización cinematográfica,

se les encomendará la creación de un diaporama o filminuto y diseñarle dos bandas sonoras: una explícita y la otra, utilizando el contrapunto sonoro. Esta estrategia **Diseño de Fonominuto** promoverá los acercamientos implícitos y explícitos a las historias. Es decir, una misma historia puede tener diversas representaciones. Los estudiantes se enfrentarán al hecho de metaforizar la historia y convertirla en un relato que implique reflexión, análisis y razonamiento por parte del espectador.

Otro ejercicio de sonido funcional, **Escenas Contrapuestas** consiste en crear dos escenas sobre alguna emoción o sentimiento. Las escenas tendrán dos versiones: una explícita y otra implícita, a cada una le asignarán los sonidos que consideren adecuados. Esta actividad tiene como finalidad explorar la creatividad en cuanto a la representación de situaciones, ya sea mediante la obviedad y redundancia o mediante la metáfora o sugerencias. La diferencia con la actividad anterior consiste en que **Escenas Contrapuestas** se trata de crear y sonorizar una emoción de dos maneras: la explícita y la implícita, mientras que **Diseño de Fonominuto** se centra en la creación de un mismo relato con representaciones sonoras distintas.

94

Para continuar, se simulará una situación real de una producción cinematográfica: **Diseño de banda sonora**. Cada estudiante escogerá un filminuto de la película en homenaje a los hermanos Lumière, titulada *Lumière y compañía*³⁸ de 1995 dirigida por Sarah Moon, para que otro compañero le diseñe la banda sonora. Este ejercicio les permitirá trabajar bajo la guía de un director y los confrontará con la concepción que posee él. Además, cada uno expondrá oralmente su propuesta artística basada en los textos *Manifiesto orquestal* de los cineastas rusos y *La audiovisión* de Michel Chion. Una condición fundamental para este ejercicio consiste en que no deberán utilizar música extradiegética ni "Voz en OFF" para que así puedan expresar con mayor contundencia el mensaje o emoción que deseen transmitir, ya que la música facilita mucho la expresión del discurso y conduce al espectador a sentir una emoción predeterminada; dicho de otra manera, recibe el relato de manera pasiva sin reflexionar sobre la historia. Los diálogos, por su parte, hacen que la narración sea redundante algunas veces o coarten la independencia de análisis al espectador.

En otro orden de ideas, los procesos por los cuales una persona transita al aprender algún tema son tan importantes como el contenido mismo. Por lo tanto, el estudiante debe ser consciente de los procedimientos que

38 Esta producción cinematográfica contiene 34 filmes de un minuto de duración dirigidos por directores de todo el mundo, que emulan la manera cómo los pioneros del cine utilizaron el cinematógrafo.

utiliza para que de esta manera pueda conocer la finalidad del aprendizaje y en consecuencia, la adquisición del contenido sea más eficaz. Gutiérrez considera que

un individuo ha logrado aprender a aprender cuando, además de la utilización de estrategias o procedimientos de aprendizaje disciplinares e interdisciplinares, ha logrado adquirir un conocimiento consciente sobre la forma en la que mejor puede aprender. A esta forma de autoconocimiento se le ha denominado metacognición.³⁹

En todos los ejercicios se les indicará a los estudiantes para qué y por qué van a emprender cada actividad. De esta manera, sabrán de antemano el objetivo que van a lograr y se darán cuenta de si lo han alcanzado o no. En caso de que no consigan la meta, ellos buscarán vías para obtenerla. De igual manera, luego de cada ejercicio el estudiante dará su opinión sobre la experiencia sonora vivida, con su testimonio se verificarán si se lograron o no los objetivos, puesto que su experiencia es un testimonio valioso para corregir y modificar las estrategias.

Antes de comenzar cada clase, los estudiantes harán una breve exposición sobre lo estudiado en la sesión anterior. Las exposiciones orales, en cada sesión, servirán para que el educando realice una introspección y autorreflexión sobre lo aprendido.

Para finalizar, esta investigación pretende alejar la enseñanza del sonido cinematográfico del aspecto puramente técnico y formar en consecuencia, a cineastas críticos que puedan responder a satisfacer las necesidades culturales de nuestra sociedad, conmover al espectador sobre asuntos críticos regionales y contribuir con generar un público activo en cuanto a la recepción del discurso cinematográfico. En resumen, se busca concienciar al futuro profesional del cine en el uso de sonido como una herramienta útil para su expresión como artista y alejarlo de la visión tecnocrática que privilegia la forma en detrimento de la reflexión y en pro del automatismo consumista de historias.

39 Ofelia Gutiérrez, *Métodos y estrategias para favorecer el aprendizaje en las instituciones de educación superior* (México, Universidad Pedagógica Nacional, 2003), 12.

Referencias bibliográficas

- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, S.A., 1974.
- Cátedra SEBA. *Charla de Lucrecia Martel y Guido Berenblum*. Buenos Aires: Sonidoanda, 2008. www.sonidoanda.com.ar
- CHION, Michel. *Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM, 1997.
- CORONEL R., Marco A. "Reflexiones sobre la evaluación de materias de humanidades" en: *La evaluación de los estudiantes en la Educación Superior*. 2007. Valencia, España: Servei de Formació Permanent. Universitat de València. www3.uji.es/~diantes%20en%20la%20ESuperior%20UV.pdf
- DE LA TORRE, Saturnino. *Creatividad aplicada*. Madrid: Escuela Española, 1995.
- DE LA TORRE, Saturnino; Violant, Verónica. *Estrategias creativas en la enseñanza universitaria*. Universidad de Barcelona. www.ub.edu/~estrategias_creativas_universitaria.pdf
- FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*. 2da. Edición. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- GUTIÉRREZ, Ofelia. *Métodos y estrategias para favorecer el aprendizaje en las instituciones de educación superior*. Universidad Pedagógica Nacional. México. 2003: <http://www.lie.upn.mx/docs/docinteres/EnfoquesyModelosEducativos3.pdf>
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2002.
- RUIZ CANTERO, Jorge. *Pierre Schaeffer y la aventura de describir los sonidos*. 2014: <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/10/pierre-schaeffer-y-la-aventura-de.html> Valencia, España: Tema Fantástico, S.A.
- SALINAS, Jesús. "Innovación docente y uso de las TIC en la enseñanza universitaria". *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento (RUSC)*. FUOC. (Vol. 1, Nº 1). 2004: <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/salinas1104.pdf>
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.



cuadernos de literatura / 8

cine

Kino Pravda y la cartelera de la ciudad

Crítica de cine en Cuenca (1973 - 1999)



Julio César Abad Vidal y Galo Alfredo Torres (eds.)
Geovanny Narváez (Biografía)
Paúl Solano (compilación de textos de Kino Pravda)

imaginario

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA. NÚCLEO DEL AZUAY

Portada del libro *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*.

Kino Pravda: el sacerdote como crítico y los límites del sistema moral¹

Galo Alfredo Torres
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
galo.torres@ucuenca.edu.ec

99

Resumen

TÍTULO: Kino Pravda: el sacerdote como crítico y los límites del sistema moral

La presente investigación está centrada en el análisis de la escritura de un crítico de cine que fue al mismo tiempo un sacerdote. El corpus textual que será la base del análisis está contenido en la antología *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca (1973-1999)*. El problema central a explorar es el de las contradicciones que su condición sacerdotal le planteó en el ejercicio de la crítica de una obra tan fuertemente laica como es la del cine, tensiones asentadas en la polaridad entre el sistema moral del juicio y la ética que se niega a juzgar. Usaremos las distinciones que hace Gilles Deleuze entre moral y ética, siguiendo a Spinoza y Nietzsche, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* ([1985] 2007), *En medio de Spinoza* ([1980-81] 2008) y en *Crítica y clínica* (1996), donde desarrolla los conceptos de «sistema moral del juicio» y la «verdad», inherentes a la moral trascendental de la doctrina cristiana y su «cultura de la tristeza», en

1 Una porción muy reducida de este ensayo fue publicado como prólogo, más de corte literario, al libro *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca (1973-1999)*, libro que fue parte del proyecto de investigación sobre la obra crítica de Alfonso Martínez de la Torres, alias Kino Pravda, patrocinado por la Dirección de Investigación (DIUC) de la Universidad de Cuenca, en el año 2014-2105. En esta versión, bastante más ampliada, hemos introducido la distinción entre ética y moral de Gilles Deleuze, como clave de interpretación y lectura de las crónicas cinematográficas de Pravda.

oposición a la ética inmanente del cuerpo, la potencia y las pasiones alegres.

Palabras claves: sacerdote/crítico, cartelera, moral, ética, cultura de la tristeza y potencia.

Abstract

TITLE: Kino Pravda: the priest as critic and the limits of a moral system

The present investigation focuses on the analysis of the writings of priest who was also a film critic. We will use as the basis of this analysis the anthology entitled, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca* (1973-1999). The central issue we will tackle is that of the contradictions that his priestly condition posed to him in the exercise of criticism of a work as strongly secular as the one of cinema, tensions settled on the polarity between the moral system of judgment and the ethics that refuse to judge. For our analysis we will use Gilles Deleuze's distinctions on matters of morality and ethics, following Spinoza and Nietzsche, in *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* ([1985] 2007), *En medio de Spinoza* ([1980-81] 2008), and *Crítica y clínica* (1996), where he develops the concepts of «moral system of judgment» and «truth», inherent to the transcendental morality of the Christian doctrine and its «culture of sadness», in opposition to the immanent ethics of the body, the power and the joyful passions.

Keywords: priest/critic, billboard, moral, ethics, culture of sadness and power.

100

Resulta un proyecto lleno de posibilidades reflexivas, por lo insólito del personaje y su corpus textual, analizar la trayectoria crítica de un sacerdote, justamente por la rareza de que un individuo en pleno ejercicio eclesiástico se dedicara paralelamente a escribir sobre las películas que le tocó vivir. En el año 2015, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay publica el libro *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca* (1973-1999), antología de textos que el sacerdote dominico Alfonso Martínez, alias *Kino Pravda*, escribiera en un diario local, desde los años setenta hasta los noventa del siglo pasado. El problema que queremos desarrollar es el de las aporías que su condición sacerdotal le planteó en el ejercicio de la crítica, centralmente asentadas en las contradicciones entre la moral y la ética; porque, ser sacerdote implica una perspectiva conceptual basada en lo que Gilles Deleuze llama, siguiendo a Spinoza y Nietzsche, en el libro *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, el «sistema moral del juicio» y la «verdad»² que pretenden juzgarlo todo en nombre de un Bien y una Verdad superiores, inherentes

2 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007), 185-186.

al moralismo de la doctrina cristiana y su «cultura de la tristeza» o la tendencia a inocular pasiones tristes y remordimientos, como dice el mismo Deleuze en el libro *En medio de Spinoza*.³ Nuestra tesis es que efectivamente, la visión moral de Kino Pravda le condujo, en no pocas ocasiones, y más allá de sus análisis e interpretaciones de las películas, a enjuiciarlas moralmente antes que valorarlas estéticamente, o mejor todavía, hubo temas y películas frente a las que inevitablemente se enfrentó desde su sistema teológico del juicio moral: el sacerdote/crítico era finalmente un moralista, por lo que el sacerdote terminó imponiéndose al crítico de cine.

El análisis de sus postulados y tomas de posición contenidas en sus crónicas de casi tres décadas nos permitirá detectar las contradicciones y tensiones en el ejercicio de su escritura sobre cine. Hay que decir de entrada que ciertamente, frente a algunos temas, películas y autores, Pravda dio muestras de un liberalismo y tolerancia más que sorprendentes, e intentó sortear aspectos inevitablemente espinosos o que iban a contracorriente de los postulados del sistema moral católico. Pero, finalmente, en otros terrenos, el sacerdote terminó imponiendo la evangelización al crítico. Por ejemplo, fue un gran admirador de René Clair, Buñuel y Pasolini, cuya muerte lamentó como un hecho trágico que marcó la «pérdida irreparable de un artista de tamaña calidad», y se mostró comprensivo con el Pasolini exhibicionista, provocador e impúdico con respecto a su vida sentimental y corporal.⁴ Pero en su comentario sobre *Rosemary's Baby*, de Polanski, del 27 de junio de 1975, afirma «que el cine de terror todo cine de vampiros es cine de terror más que una forma del conocimiento del mal, debiera ser la exposición de la corrupción de *determinada moral*, elevando tal corrupción a niveles míticos»⁵ (la cursiva es nuestra); evidentemente, ese determinado marco moral no puede ser otro que el cristiano, cuyo trasfondo tendrá profundas consecuencias en la escritura de nuestro crítico.

Durante los años setenta y ochenta, en el cine mundial y sudamericano estaban ocurriendo fenómenos importantísimos. Digamos que, para los intereses de este texto, lo más relevante era el auge y posterior decadencia de los Nuevos Cines, incluido en Nuevo Cine Latinoamericano; es decir, el Cine Imperfecto cubano, el *Cinema Novo* brasileño y el Tercer Cine argentino

3 Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, [1980-1981] 2017), 91.

4 Julio César Abad Vidal et al., *Kino Pravda y la carteleta de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca* (1973-1999), (Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015), 75-77.

5 Abad Vidal et al., *Kino Pravda y la carteleta de la ciudad*, 71.

dominan el ambiente cinematográfico de vanguardia, oscureciendo a otras corrientes de cine producido en América Latina (como el neobarroco y la nueva ola argentina) y compitiendo desigualmente con el imponente cine norteamericano. Esto es lo que el sacerdote Alfonso Martínez, a la sazón radicado en Cuenca, Ecuador, mira de cerca. Por supuesto, en las carteleras locales se impone la presencia invasiva del cine comercial norteamericano, aunque no dejan de llegar esporádicas noticias referentes al entusiasmo independentista del *New American Cinema Group*, del *Underground* newyorquinos y del culto cine europeo. El sacerdote/crítico Kino Pravda debía extrañar la visualidad y el conceptualismo del cine europeo, baza principal de su formación como cinéfilo y futuro comentarista de películas.

En la Cuenca de esos años, tercera ciudad del Ecuador, la "cartelera" es despiadada como solo podía ser la oferta cinematográfica en cualquier ciudad latinoamericana de la época en que todavía había salas de cine. El crítico escribe al ritmo que le impone la cartelera; y la misma se reduce a la programación impuesta por el mercado de productores y distribuidores del cine norteamericano para las audiencias del Tercer Mundo. Hollywood domina en solo, aunque en esa cartelera, algunas semanas, el melodrama indio le disputa espectadores al *spaghetti western*, las películas asiáticas de artes marciales compiten con el *soft* porno italiano, y cierto cine de la crueldad mexicano intenta desplazar al erotismo *a la italiana* del cine argentino más comercial. Pero, una vez más, es el espectáculo californiano el que administra el deseo de los espectadores, con sus policías, comisarios, agentes secretos, duros y blandos, con la infaltable dosis de edificios que se desploman, centenas de motores que explotan, miles de extras, y para coronar el pastel *mainstream*, unos cuantos desnudos de la bella y el bello. En las butacas hay un sacerdote/crítico que más padece que goza ante tanta liviandad y desbarajuste, que ponen a prueba su tolerante sistema moral del juicio. A manera de ilustración de tal desazón, veamos los títulos de una crónica de 1977, «La realidad trágica del cine en nuestra ciudad», de 1979, «Los males del cine en la ciudad», o «El cine que no vemos», de 1982, en las que insiste sobre la baja calidad, el oportunismo económico, la inmoralidad, el erotismo gratuito y el materialismo de ciertas películas.⁶

Cuando en 1968, Godard y otros realizadores en ciernes fundan el célebre *Grupo Dziga Vertov*, el futuro pope de la *Nouvelle Vague* estaba rompiendo una

6 Abad Vidal, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 244, 245 y 251.

lanza por el zar de la vanguardia rusa y su cine bolchevique, anti literatura y de montaje, y, por supuesto, ateo y antimoral, o amoral. Resulta, por así decirlo, coherente que un grupo de jóvenes franceses (de orientación marxista y pro Mayo 68') eligiera como padre espiritual a Vertov, en virtud de la reposición que dichos jóvenes iban a hacer de su poética, la que conjugaba realismo, estilismo y experimentación, y postulaba el universalismo del lenguaje de la imagen, así como el distanciamiento de la literatura; o sea: eliminación del guion, intertítulos y diálogos, actores, escenario y decorados, según la advertencia que Vertov hace al inicio de *El hombre de la cámara* (1929). Por el contrario, resulta por lo menos extraño, que hacia los años setenta, un sacerdote dominico de origen español, radicado en Ecuador y entusiasmado por la escritura sobre cine, eligiera como seudónimo el nombre de los veintitrés noticieros mensuales, *Kino Pravda*, que Vertov realizara entre 1922-25. Si aquí no hay una paradoja explícita, hay al menos una tensión implícita. Y para medir el grado de esa tensión, recordemos la acusatoria asociación que Vertov (y también Eisenstein) hace entre alcoholismo y religión en *Entusiasmo* (1924), filme antirreligioso, entre varios, del realismo ruso, en el que moral, rezo y cruces son asociadas a la «enfermedad» del vodka. Al borracho y al feligrés (formado en la moral ortodoxa), dice el marxista Vertov, son a los que la revolución proletaria va a eliminar. Nuestro crítico, seguro conocía estos detalles; entonces ¿por qué eligió a Vertov como su padre espiritual? La pregunta no es gratuita; de sus posibles respuestas se desprende la cartografía de las varias tensiones (porque van a aparecer más) que condicionaron la obra reflexiva del P. Alfonso Martínez de la Torres O. P., ayer, hoy y para siempre, Kino Pravda, crítico de cine, y cuyo centro nodal será la tensión entre el sistema moral del juicio/bien/verdad y la amoralidad laica de casi todo el cine.

A modo de ilustración de las tensiones, sumemos, a la ya señalada contradicción implícita en el heterónimo que nuestro crítico eligió, la que deriva del nombre traducción de *Cine verdad*, con el que bautizó a su columna periodística. ¿Es que el cine es la verdad, como lo creía Vertov? ¿Es que el crítico dice la verdad, como parece también creer Kino Pravda? Estas preguntas sobre la «verdad» acaso tenían relación, en la concepción del sacerdote, con su formación en el ámbito teológico de la verdad revelada, el sistema del juicio moral y la verdad que derivan de aquella. Es notable el hecho de que el libro antológico de sus crónicas dedique todo el capítulo V, «Teología y estética del cine», a los textos en donde Kino Pravda es puesto a prueba y expone su posición frente a ciertos temas particularmente sensibles para su sistema moral del juicio. Y uno de ellos es justamente el de la «verdad», pero la

verdad filtrada por la teología. En su crónica del 15 de agosto de 1975, acerca de la provocadora película *La papisa Juana* (1975), de Michael Anderson, en la que el director inglés plantea el delicado tema (para la iglesia) de una mujer como sacerdotisa y papisa, Pravda dice lo siguiente: «La presentación del tema como *hecho real* por parte de Michael Anderson carece de una *ambientación auténtica...* por la *errónea, equívoca* y distorsionada amalgama con que se presentan *hechos históricos* y de leyenda» (la cursiva es nuestra);⁷ como se ve, toma posición y se ampara en los dogmas y verdades establecidas por la institución papal, para la cual la sola ida de una mujer sacerdote sería una aberración doctrinal. Según Deleuze, allí están los límites de la visión del sacerdote como hombre de la verdad (ineludible adhesión de los dogmas de fe):

Finalmente, el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad... no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene 'la inocencia del devenir', está más allá del bien y del mal.⁸

104

En este sentido, sacerdocio y crítica plantean tensiones irreductibles en ciertos ámbitos; mientras que, al contrario, la posición ética es la que posibilita salir del juicio moral e ir más allá del bien y del mal, que postulan la institución de la verdad revelada y la legislación papal.

De lo que llevamos dicho, resulta también evidente que existen antinomias insalvables entre cierto discurso cinematográfico y el discurso religioso del juicio moral. Porque, si hay un arte laico y secular, profano hasta el exceso, es el cine; en tanto arte del siglo XX, donde ni la teología ni el sacerdote ostentan el poder que tuvieron en la Edad Media o el barroco siglo XVII, el cine, incluso el más comercial (en tanto divertimento y pura mercancía), suele estar explícitamente alejado de la evangelización y la catequesis, como desearía el universalismo cristiano. Y en no pocas ocasiones, ha propuesto frontales irreverencias y profanaciones. Pero además, recordemos que la ontología del cine se asienta en la visualización de la materia y del fenómeno. Lo corpóreo, lo inmediato y la belleza física son los resortes centrales de su narrativa y su visualidad; y en términos de recepción, opera con el «principio de placer». Las *majors*, así como los distribuidores y exhibidores, han explotado y vivido de

7 Abad Vidal et al., *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 278.

8 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, 186.

ese principio. Es decir, laicismo, irreverencia, profanación y hasta blasfemia, son marcas claves del cine, cuya cota mayor es el cine antirreligioso y la pornografía. Lo cual no quiere decir que el sistema/cine no haya sido permeado por la moral del juicio cristiana: no olvidemos que el mecanismo de la censura fue por largo tiempo el más efectivo dispositivo de control del discurso religioso sobre el cinematográfico. El sacerdote Alfonso Martínez mira las películas para escribir sobre ellas en una época en que todavía el enfrentamiento entre el principio de placer y la censura está en vigencia, y cuando el cine religioso como género es una minoría absoluta. Desde su butaca, constata que lo que ocurre en una sala de cine contradice, a veces escandalosa e impudicamente, lo que sostiene la iglesia romana (expresada en la institución de la censura) y su sistema del juicio.

Pero, ¿qué es el sistema del juicio moral cristiano y su oposición a la ética? Gilles Deleuze ha pensado detenidamente la oposición entre el sistema del juicio de la moral cristiana (del bien y del mal) como antítesis de la ética (las potencias de lo bueno y lo malo). En efecto, en la recopilación de sus charlas sobre Spinoza, que hoy las conocemos como *En medio de Spinoza*, Deleuze enumera algunos rasgos del pensamiento moral, siempre en oposición a la ética de raíz spinozista y nietzscheana. Así, la moral plantea la jerarquía de los valores, mientras la ética es el orbe donde «todo es igual». Si el sistema moral procede a la separación del cuerpo y alma, la ética postula un «paralelismo» en que «cuerpo y alma son lo mismo». La moral es «indisociable de la posición de lo Uno superior al ser»; el moralista funda su sistema del juicio que trata de juzgar todo lo que es, elevándose a la posición de algo que estaría más allá del ser. Al contrario, la ética es immanente. El moralista juzgará el ser y los entes en función de algo que está más allá del ser, y lo que está más allá del ser es el Bien - con B mayúscula - que hace ser y hace actuar; ese Bien es lo Uno, lo superior, Dios. Pero, si para la ética todos los seres son iguales, no habría el Bien superior; en «la ética no hay ni bien ni mal, pero hay lo bueno y lo malo»; para la ética «no hay ni bien ni mal» significa que el Bien no es superior al ser. Mientras «la moral es el arte del bien y del mal y su distinción u oposición es triunfo de uno sobre otro», al contrario, la ética es el arte de las potencias de lo bueno y lo malo.⁹ La moral sería entonces ese modo de enjuiciar todo (la vida, los seres humanos, la historia, las películas) en nombre de un Bien superior (Dios), distinguiendo el bien y el mal en lo que somos y cómo actuamos. Este es el marco general del sistema moral del juicio con que todo sacerdote mira la

9 Deleuze, *En medio de Spinoza*, 48-67.

vida, y desde el cual un crítico católico de cine inevitablemente mira y piensa sobre las películas.

Deleuze dice además que la «moral es una operación que pretende devolvernos a la esencia», es decir, a nuestra esencia, y que lo hace a través de los «valores»; en la moral se trata siempre de realizar una esencia, la esencia humana, y la esencia humana tomada como fin es el «valor». En un mundo ético no hay nada de eso, es otro paisaje, simplemente se interesa por los existentes en su singularidad; por ello la ética es enteramente el mundo de los principios inmanentes y la moral es el mundo de los valores trascendentes. Si la ética es singular, la moral es universal, porque pretende que todo ser humano se someta al sistema del juicio. Mientras el moralista define al hombre por lo que es (animal racional); el inmoralista ético define al ser humano por lo que puede, pues el punto de vista de la ética es: ¿de qué eres capaz, qué puedes? «Hay que ver a las personas como pequeños paquetes de poder», dice Deleuze. Desde el punto de vista de la ética, todos los existentes son vinculados a una escala cuantitativa que es la de la «potencia», es decir, las acciones y pasiones de las cuales algo es capaz, no «lo que la cosa es, sino lo que es capaz de soportar y capaz de hacer».¹⁰ El moralista entonces es aquel trascendentalista que juzga el bien y el mal en nombre de una Verdad universal y un Bien superior. El mundo ético es el de las pasiones alegres que tienden a aumentar mi potencia; mientras que el mundo moral es el reino de las pasiones tristes que tienden a disminuir mi potencia.

Allí están las polaridades de la ética y la moral; las que se prolongan, como ya hemos dicho, en una polaridad bastante pronunciada entre el discurso liberal del cine, que se opone a veces radicalmente al sistema moral del juicio y la cultura de la tristeza. Lo cual significa que la cartelera de la ciudad se movía en una órbita y Kino Pravda en otra. En esas condiciones, era evidente que el sacerdote/crítico, en las salas de cine, tarde o temprano iba a encontrarse con sus bestias negras: violencia, sexo, drogas, alcohol, y más aún, las películas irreverentes que apuntaban deliberadamente contra la doctrina bíblica, o que, al abordar temas y personajes del orbe cristiano, lo hacían desde perspectiva amoral o ética. Podemos imaginar el drama que para nuestro crítico era ir al cine y encontrarse con tanto libertinaje, exhibicionismo y provocación. Violencia, sexo, drogas y cine antirreligioso, le plantearon situaciones muy difíciles de conciliar con su sistema del juicio. Y más todavía, si pensamos

¹⁰ Deleuze, *En medio de Spinoza*, 69-75.

que debía escribir para un público básicamente católico; lo quisiera o no, sus textos necesariamente iban a estar teñidos por cierto matiz catequizante o evangelizador.¹¹

Sin embargo, hay que insistir en el hecho de que Kino Pravda logró sortear con bastante fortuna ciertas trampas de la fe, de su sistema del juicio y su cultura de la tristeza. A su favor hay que decir que frente a algunas películas y temas, atemperó su doctrina e intentó comentarios equilibrados y con el juicio moral puesto al mínimo. Por ejemplo, le tocó vivir las reflexiones fílmicas radicales de un Sam Peckinpah, en torno a la violencia, del que dijo: «Partiendo del hombre, realiza filmes densos, gracias a una escritura soberana, amplia, libre y de nervio... A partir de una visión arrebatadora y febril de los hechos humanos, englobados en una descripción tan salvaje como demoledora, nace una obra extraña, cuyo clima subyuga y obsesiona».¹² Pero, cuando enfoca el cine de gánsteres, el moralista y los valores se imponen: «La lealtad es ocasional, no de convicción, ligada a la violencia. En lo emocional, es una efímera visión de la realidad. La moral nada significa, y la elección, la libertad, nada significan. Es un mundo despiadado y fatalista, obsesivo e inmoral».¹³

El minoritario cine religioso, aquel de inocultable propósito evangelizador, aunque parezca extraño, fue un verdadero problema para Prava. En su crónica del 11 de abril de 1977, titulada «Películas que se dicen y se llaman 'bíblicas'», manifiesta respetar el cine religioso que no «habla de inmanencia, sino de ansia, de necesidad de trascendencia» y que presenta «un drama de la altura que tiene la Pasión y la Muerte de Cristo»; consecuentemente, rechaza aquellas que tratan la religión cristiana pero que la toman «poco menos que como una cosa baladí y se la tergiversa totalmente»; y señala los casos desafortunados de *El manto sagrado* (1953), de Henry Coster, *Rey de Reyes* (1961), de Nicholas Ray, o *Barrabás* (1961), de Richard Fleischer, llenas de un «milagrerismo» insalvable y que «hacen mil barbaridades con los textos sagrados».¹⁴

Si esto ocurría con el cine religioso declaradamente piadoso y catequizante, ¿cómo reaccionó ante el cine antimoral e irreverente? Ciertamente

11 Hay que decir también que este matiz evangelizador, discretamente manejado, iba de la mano con una esmerada pedagogía cinematográfica; así, aspectos tecnológicos, técnicos, del lenguaje y la composición cinematográficos eran puntillosamente explicados a sus lectores en varias de sus crónicas.

12 AbadVidal, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 73-74.

13 *Ibid.*, 60.

14 *Ibid.*, 278-280.

que el cine sí se ha hecho eco de reprimendas anticlericales y antirreligiosas. En su época, Pravda tuvo que enfrentar furibundas diatribas como *El monasterio de los buitres* (1973), de Francisco del Villar, acerca de la vida erótica en un monasterio, película frente a la cual se muestra más bien condescendiente porque, más allá del erotismo, «en ella el hombre palpita en su entera dimensión».¹⁵ También con *Los demonios* (1971), de Ken Russel, se muestra tolerante, a condición de no olvidar sus excesos históricos y el hecho de que «se crea que el tema es religioso y el resultado es político»,¹⁶ es decir, su perspectiva moral lo llevó a no aceptar que el filme de Russel es una parodia burlesca y delirante de la castidad, del ideal ascético, de la vida monástica y del fondo erótico de los no menos delirantes éxtasis místicos del siglo XVI. Del excepcional cortometraje titulado *El milagro* (*El amor*, 1948), de Rossellini, dice que es una «parodia blasfema del Evangelio de San Lucas».¹⁷ Cuando comenta la película *Yo te saludo, María* (1984), de Godard, hace notar que para el director francés «el Evangelio no es una fuente de revelación, sino un mero texto literario y un hecho cultural, nada más. Pero ahí es donde está la trampa»¹⁸. Y de *Agnes de Dios* (1985), de Norman Jewison, expresa que «una vez más, las formas religiosas se toman como pretexto para acentuar ingredientes tan eficaces como el sexo y la adolescencia, la represión y el deseo».¹⁹ Pero fue *La última tentación de Cristo* (1988), de Scorsese, la que más hizo temblar el edificio dogmático de Pravda; pues apunta, como causa de tanta aberración y desatino de la película, cierta «patología», en el sentido de que «la película más parece una idea obsesiva sobre una 'idea fija', una especie de manía... Quien fue monaguillo, quien pretendió ser sacerdote, ha visto frustradas sus ilusiones»; patología, manía, frustración y resentimiento estarían entonces en el origen del filme de Scorsese, algo «que se observa con mucha frecuencia en todos aquellos disidentes de la Iglesia y que, como mecanismo de defensa, usan la irreverencia y hasta la blasfemia para justificar su complejo de culpabilidad»;²⁰ y es que el error del director ha sido «presentar a Jesús como un mortal cualquiera».²¹ Como se observa, hay un tipo de cine que, sin plantearse

108

15 *Ibid.*, 190.

16 *Ibid.*, 293.

17 *Ibid.*, 296.

18 *Ibid.*, 296.

19 *Ibid.*, 296.

20 *Ibid.*, 300.

21 *Ibid.*, 301.

ser una blasfemia o una provocación, sino construir un relato paralelo al de la historia teológica oficial, provoca verdaderos desajustes en los defensores de la verdad rebelada y el juicio moral.

Previsiblemente, las cuestiones del cuerpo, el deseo y el erotismo tampoco fueron cosa fácil para Kino Pravda. Hemos visto que la ética de Spinoza, que Deleuze comenta, se asienta sobre la pregunta ¿Qué puede un cuerpo?, porque cuerpo y alma se definen por lo que pueden.²² El moralista no sabe lo que puede un cuerpo, y tradicionalmente ha expulsado al cuerpo de su órbita, porque le ha sometido al sistema del juicio, le ha inoculado tristeza y ha dicho de él el lugar de la caída y del mal. Si parte de estas premisas, el moralista va a tener serios problemas a la hora de enfrentar los temas del cuerpo y el deseo, que el cine ha explorado y explotado abundantemente. Pero, hay que reconocer que en este rubro nuestro crítico también dio muestras de mucha tolerancia y comprensión, moderando su puritanismo. Sorprenden por ejemplo estas expresiones a propósito de su crónica sobre el filme mexicano *El monasterio de los buitres*, el cual expone un «tema importante: la corporización del hombre en el mundo, o, si se prefiere, la encarnación del ser humano dentro de los límites de la naturaleza y, por supuesto, de su cuerpo y su proyección hacia el exterior»; y luego añade que en el filme, fotografiado por Gabriel Figueroa, «se acepta al cuerpo como soporte de ideas y de conceptos de la propia dimensión religiosa, de todo aquello que de cualquier forma compone la existencia».²³ En la crónica del 26 de mayo de 1975, dedicada a *El sensualista* (1973), de Paul Verhoeven, afirma que, sobre todo la segunda parte, «brilla por los altos valores humanos que expone», y luego entiende que el «ambiente de la película muestra que en ciertos lugares algunas liberalidades suponen un cierto grado de liberación de muchos prejuicios, inhibiciones y tabúes, que en otras partes siguen siendo una exposición clara de cierto puritanismo»²⁴. Incluso cuando comenta *Vivir su vida* (1962), de Godard, reconoce la ética vitalista que anima al filme, pues Nana (la puta feliz godardiana) sabe que «su 'vida' está por encima de su situación, áspera, un tanto inhumana, pero siempre escondida y feliz en su reducto personal»; aunque observa que la muerte final de la protagonista como gesto de libertad es un acto de «moral estereotipada de la burguesía».²⁵

Para más, Pravda tuvo el arresto de escribir una crónica entera sobre

22 Deleuze, *En medio de Spinoza*, 74.

23 Abad Vidal, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 189.

24 *Ibid.*, 52-53.

25 *Ibid.*, 85.

el amor, el cuerpo y el deseo; por supuesto, siempre inconforme con los excesos. El 20 de diciembre de 1982 publica «Sobre el erotismo y sus variedades», en el que parte de reconocer el rol educador del cine en la formación sentimental del ser humano, así como el hecho de que «el amor, el erotismo y el sexo son factores determinantes de la vida humana; son, además, potencias de perfección y elevación que afectan a los estratos más hondos del hombre y son capaces de orientar la vida colectiva e individual»; es decir, casi a la manera ética, reivindica un vitalismo de las potencias de la vida; pero lamenta que cierto cine aborde los temas del amor y el deseo «como si fuera lo único en el mundo; se habla con la holgura de las visiones materialistas, sin pensar para su examen en todas las conexiones con los otros elementos de la realidad»; y sería tal el exceso de algún cine «que pretende anegararlo todo de erotismos, pero con muy poco eros y escaso y convencional humanismo».²⁶ Probablemente, este texto sea el máximo de apertura y comprensión ética que se permitió un moralista que se vio obligado a reconocer las potencias de la vida y del cuerpo

110

 Su condición y su época no le permitieron ir más allá. Y su límite infranqueable fue el género pornográfico, que justamente es el erotismo desbordado y despojado de todo rastro del amor que tanto reclamaba Kino Pravda. Una ciudad provinciana y por consiguiente pacata y conservadora (como muchas ciudades latinoamericana moldeadas por la liturgia cristiana) estaba muy preocupada por el auge de la pornografía en los años setenta y ochenta; ya sea *soft* y *hard*, el cine porno estaba marcando su ascenso en la gran pantalla. Al respecto, el Pravda escribe, el 4 de diciembre de 1978, una crónica muy reveladora, titulada, *Una compañía por la pornografía*, que venía a hacer el coro a varias voces que en la ciudad clamaban por erradicar esa plaga, ya que «libertad y promiscuidad andan rondando muy de cerca a la pornografía»; pero, combatir ese mal ya le parecía una utopía, aunque algo se podía hacer si se siguen las «sugerencias de la UNESCO, las del Concilio Vaticano II y las de la sociedad amplia y heterogénea».²⁷ Visto a la distancia, el solo anuncio de tal campaña nos parece un gesto muy en la línea del puritanismo victoriano, pero en pleno siglo XX.

 Pero fue en el tema de la “censura” donde el sacerdote terminó de imponerse definitivamente al crítico. Respecto a la figura del sacerdote, Deleuze recuerda que fue la teología natural la que se autoproclamó la competencia de

²⁶ Abad Vidal et al., *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 294-295.

²⁷ *Ibid.*, 288-289.

alguien superior, ya como Iglesia o sacerdote, para decirnos cómo conducir nuestras vidas en nombre de verdades superiores y válidas universalmente; el sacerdote moralista se convirtió así en el único competente para decirnos lo que está bien y lo que está mal, lo que debemos ser y hacer. Pero llegó Spinoza y planteó en su *Ética* que no hay bien superior, porque todo es igual; el sabio y el loco son iguales, porque "no hacen otra cosa que lo que pueden"; consecuentemente, la ética derrumbó el principio de la competencia del sabio o de la competencia de alguien superior; si todo es igual, nadie es competente sobre mí.²⁸ Esto quiere decir, que el sacerdote, mirado desde el pensamiento ético, no tiene ningún poder para juzgar ni legislar: cada uno definiría lo que es bueno y malo para sí mismo, según la norma ética que dice: "mi potencia es una cierta cantidad... ella está siempre completa... puede ser llenada por tristezas o alegrías... cuando mi potencia es llenada por la tristeza, ella está completamente efectuada pero de manera tal a disminuir; cuando es llenada por alegrías, está efectuada de manera tal de aumentar".²⁹ Es decir, el mundo de las potencias no tiene nada que ver con las prohibiciones o permisiones que el sacerdote se permite. En el campo del cine, la institución de la censura es la que expresa esa autoproclamación del sacerdote y la iglesia sobre lo que se ha de filmar o no filmar, mirar y no mirar.

111

La llegada de la censura al cine y sus consecuencias es una larga historia, que comenzó con la implantación en Estados Unidos del Código Hays, de 1934, y sus códigos pares en todas las geografías, incluidas las de América Latina; códigos de censura (redactados y ejecutados por la Ligas de la Decencia, ya católicas, judías o protestantes) vinieron, por un lado, a restringir los temas que podían atentar contra la fe y la moral cristianas, así como a estimular el desarrollo del género religioso, o al menos, forzar a que el ideario dogmático del sistema del juicio se filtre en los guiones y su fondo conceptual. En Hollywood, el Código de censura se planteó el objetivo de precautelar las bondades del modo de vida americano, y esto presuponía películas «que presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderable, aséptica y tranquilizante»;³⁰ es decir, una sociedad donde el capitalismo y el cristianismo funcionan como un matrimonio perfecto, unidos por el puritanismo. En el caso latinoamericano, la censura no funcionó desde la sociedad civil, sino fueron los Estados los que crearon oficinas y

28 Deleuze, *En medio de Spinoza*, 76-80.

29 Deleuze, *En medio de Spinoza*, 96.

30 Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, [1989] 2000), 265.

departamento de calificación de las películas, pero siempre a instancias y por presiones del poder eclesial y las ligas de la decencia y las buenas costumbres; por ejemplo, para la Argentina, señala Hernán Invernizzi, que la "primera norma nacional de censura se dictó en 1936 durante el gobierno de Justo".³¹ Y este patrón se replicó en todo el continente latinoamericano. Kino Pravda fue miembro, por mucho tiempo, de la Honorable Junta Censora local; y además escribió varios textos sobre el tema. Hay uno que es particularmente interesante al respecto; se titula "Los criterios de la Junta Censora", del 19 y 21 de febrero de 1978; en esa crónica defiende los principios que articulan de la institución de la censura: 1) el rol del Estado que «puede prohibir algo que sea o pueda ser causa de afectación o deterioro» del ciudadano y la familia; 2) que el censor ofrece «generosamente y gentilmente su tiempo para cumplir con su deber ciudadano»; 3) la existencia de películas que «inducen de modo más o menos directo, por desgracia, a una alteración de la cultura y las creencias»; 4) la propiedad del cine de ser también un negocio, que lastimosamente lucra «de aquellos valores menos afines a la economía»; 5) la propiedad del cine de ser un arte lleno de valores; 6) la censura implica el «discernimiento de esos valores perennes» por medios preventivos o represivos, seleccionado, filtrando y excluyendo en base a esos valores;³² esos "valores", por supuesto, Pravda los entiende en la doble dimensión, estética y moral; y si es verdad que en otras latitudes esos valores cambian, su realidad obliga a proclamar la necesidad del censor. Digamos dos cosas al respecto: primero que el crítico no dice que tras la legislación censoradora del Estado está la Iglesia; que tras de poder del Estado, en materia de calificación, está el poder sacerdotal; que el filtrado y selección se la hace por tanto a partir del sistema del juicio moral. ¿Cuál es el problema más grave de la censura como sistema del juicio moral?

Es que la moral es la cultura de la tristeza. La moral habla de malvados y de hombres de bien, mientras la ética habla de modos de existencia de hombres fuertes y libres o de esclavos o impotentes. Aquí es donde Deleuze esboza la figura del sacerdote. Pues la impotencia y la esclavitud, como modos de vida, la viven y practican los tiranos, los sacerdotes y los esclavos; o sea, la santísima trinidad de la moral la integrarían los tiranos, los sacerdotes y los esclavos. Pero ¿qué tienen en común el tirano, que tiene el poder político, el

31 Hernán Invernizzi, *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014), 33.

32 Abad Vidal, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 281-284.

sacerdote, que tiene el poder espiritual, y el esclavo? Es que los tres son «impotentes», impotentes en el sentido de que «necesitan entristecer la vida», tienen necesidad de hacer reinar la tristeza en todas partes, porque el poder que tienen está asentado sobre las pasiones tristes: «El sacerdote, según Spinoza, tiene esencialmente la necesidad de una acción por el remordimiento, de introducir el remordimiento. Es una cultura de la tristeza». El sacerdote cultiva la tristeza por el mecanismo de pecados y castigos. ¿Por qué? Porque trata de juzgar la vida, y aunque la vida es inocente, la única manera de juzgarla es inoculándole tristeza, allí la vida se vuelve juzgable, allí el sacerdote y el tirano pueden decir por ejemplo que la vida humana es miserable.³³ El sacerdote, el tirano y el esclavo viven y propagan la cultura de la tristeza; tienden a rebajarlo todo, enferman la vida y se alegran si todo va peor. El sistema moral del juicio sacerdotal es la cultura de la tristeza que vive cuando señala que hay degradación, vicio o lo que llaman el mal.

Se dirá que la censura cinematográfica desapareció hacia los ochenta en Europa y hacia los noventa del siglo pasado en América, y que por tanto no es relevante. Ya dijimos que sistema del juicio moral cristiano y su cultura de la tristeza han tenido otras formas de permear al cine y sus películas. Como dice Arturo Constante: «sigue predominando la relación entre el *dispositivo de la sexualidad* en las sociedades modernas y los espacios tácticos de la familia y la escuela con las respectivas tecnologías moralizantes y discursivas que desarrollan»³⁴, tecnología moralizante que es fácilmente detectable en mucho cine que destila valores y el sistema de pecados con castigo y virtudes con recompensa, y que es más nítidamente palpable en el auge del cine religioso actual. Es por todo esto que la figura del sacerdote competente para juzgar y decidir lo que se puede mirar o no mirar es hermano del pensador moderno que Deleuze retrata en *Crítica y clínica*, en el ensayo titulado «Nietzsche y San Juan Pablo, Lawrence y Juan de Patmos», en el que comenta el libro del Apocalipsis bíblico:

El cristianismo, y Juan de Patmos en primer lugar, han fundado un tipo de hombre nuevo, y un tipo de pensador que todavía perdura en la actualidad, que conoce un reino nuevo: la oveja carnívora, la oveja que muerde, y que grita ‘socorro, ¿qué os he

33 Deleuze, *En medio de Spinoza*, 90-93.

34 Alberto Constante, “Catálogo razonado de la lujuria”, en *Lujuria. Historia de los afectos*, coord. de Armando Casas, Leticia Flores Farfán y Paul Majkut (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 22.

hecho?, si era por vuestro bien y por vuestra causa común. Que figura más curiosa la del pensador moderno. Esas ovejas con piel de león, y con los dientes demasiado grandes, ya ni siquiera necesitan el hábito del sacerdote.³⁵

Borges decía, «Escribo mi opinión de unos films estrenados últimamente» (Cozarinsky, 2002: 25). Como todos los críticos que escriben sobre cine, debemos entender que Pravda lo hizo desde «su» condición de individuo, fruto de su circunstancia (mucho más moral que ética). Hoy, a la distancia, podemos decir que varias de sus líneas son discutibles y las hemos discutido desde la ética de la vida y sus potencias, desde las pasiones alegres. De esto se trata. Porque un crítico no dice la verdad ni tiene por qué decirla. Su obligación, por sobre todas las cosas, es ser consecuente con sus gustos y principios, con esa «mi opinión» borgeana; aunque esa perspectiva individual implique fuertes debates y confrontaciones con otras formas de ver la vida, al ser humano y a las películas. El sacerdote y crítico español radicado en Cuenca, Ecuador, hizo eso, y no pudo evitar que en varias de sus crónicas el sacerdote se impusiera al crítico, que la teología gobernara a la cinefilia.

114

Referencias bibliográficas

- Abad Vidal, Julio César, Galo Alfredo Torres, Geovanny Narváez y Paúl Solano. *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca* (1973-1999). Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, Quinta edición, 2002.
- Constante, Alberto. «Catálogo razonado de la lujuria». En *Lujuria. Historia de los afectos*. Coordinación de Armando Casas, Leticia Flores Farfán y Paul Majkut. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona, Emecé, 2002.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, [1980-81] 2017.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996
- Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, Ediciones Alphaville, 1980.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, [1989] 2000.
- Invernizzi, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014

35 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 58-59.

Cinegrafías: A medio camino (Nantu Mantilla, 2018) y Rosita (Ileana Matamoros, 2018)

Coordinación: Libertad Gills

Autores: Nataly Sandoya y Ernesto León

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

Introducción

Libertad Gills

119

En *Cine, modo de empleo*, una suerte de diccionario del cine, los teóricos Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel escriben sobre la relevancia de la escritura expresada en el nombre original del cine. *Cinematograph*: nombre compuesto por *Cine*, de movimiento, en referencia, según los autores, al reino de la atracción y del espectáculo; y *graph* por la escritura o el registro, una "huella sobre un soporte". Para Comolli y Sorrel es significativo que con el tiempo el cine ha perdido el vocablo "grafo"; primero en inglés, luego en francés y español. Ya no lo llamamos "cinematógrafo", ahora es simplemente "cine". A través de la amnesia del lenguaje, solo recordamos el carácter espectacular y olvidamos la escritura.

En la materia de Crítica Cinematográfica en la Universidad de las Artes, curso que dimos por primera vez en abril de 2018, rescatamos la "grafía" del cine. Intentamos buscar "esa huella que pretende durar más allá del tiempo que le acordaría una mirada" (Comolli y Sorrel: 105).

Iremos compartiendo, en el espacio de esta revista, algunos textos escritos por los alumnos de dicha materia. En el presente número, Nataly Sandoya y Ernesto León escriben sobre *A medio camino* de Nantu Mantilla

y *Rosita* de Ileana Matamoros. Ambos films, realizados por alumnas de la Escuela de Cine, tuvieron su estreno en el EDOC Festival Internacional de Cine Documental "Encuentros del Otro Cine" en Quito y Guayaquil en mayo de 2018. En este caso, la escritura no es solamente una huella sino también un diálogo entre pares, entre contemporáneos: dos películas realizadas por alumnas de la Escuela de Cine, posteriormente contempladas por sus compañeros a través del generoso gesto de la escritura.

Referencia bibliográfica

Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel. *Cine, modo de empleo: De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial, 2016.

El Brinco

Nataly Sandoya

120

A medio camino (Nantu Mantilla, 2018) es un retrato del (inevitable) surgimiento de un modo de vida en particular, común en la frontera entre Ecuador y Colombia: el micro contrabando, paso por encomienda de elementos recién comprados de un extremo al otro del río Carchi; práctica que atraviesa la vida cotidiana de muchos barrios locales... entre ellos, *El Brinco*.

Asistimos en silencio, sobrecogidos, a la partida (de prisa) de un jinete y su caballo a través de las tinieblas lodosas de la noche, de los riscos, del páramo y su inmensidad. Los habitantes de esta zona lo saben. Misteriosos viajeros, vueltos voz, nos comparten pequeñas partes de sus vidas como "cacharreros" mientras se pierden —tal como pasaría en el desarrollo de su oficio— entre la niebla, entre las montañas, entre las imágenes de una región increíblemente bella e increíblemente difícil.

El olvido de las autoridades de "cada mitad" de esta región se mezcla (y parece finalmente conveniente) con la timidez y el miedo de las voces que se exponen en sus relatos de tristes encontrones con la policía, animales de carga muertos en accidentes en el camino, y compañeros a los que el río ha

tragado y escupido a la postre... muertos. Este es, pues, el gran brinco, el gran salto entre las mitades de una misma región que vez tras vez se da, sin esperar más que la recompensa de salir vivos, y la paga en dólares. El tejido de El Pasto ha resuelto mantenerse unido... al menos de esta manera.

¿A qué precio? A precio de sangre.

Y el caballo, la mula, las gentes... Siguen andando, invisibles, vibrando, apareciendo y desapareciendo entre secuencias de imágenes cada vez más contrapuntales, imágenes que se han vuelto un camino paralelo hacia la vida en el campo y en el barrio.

Al final, una pequeña banda de pueblo toca para nosotros entre las colinas. El tiempo pasa, el sol se asoma por fin, y termina de dar vida a este conjunto de vistas hermosas entre las cuales se ocultan aquellos que parecen haberlas recorrido a todas ellas con sus "pequeñas carguitas"... El sol se asoma por fin, y sentimos el calor que enrojece las mejillas de las gentes, de los "cacharrereros" a las que pertenecen estas cuatro voces que han narrado el encuentro entre la naturaleza, los habitantes de El Pasto, la vida y la muerte.

121

Fascinación a través de la evocación: *Rosita* (Ileana Matamoros, 2018)

Ernesto León

¿Se puede llegar a conocer a alguien que vivió y murió hace mucho tiempo a través de quienes la amaron y la perdieron? ¿Es posible obtener una perspectiva objetiva de dicha persona, más aun sabiendo que la persona en cuestión falleció bajo circunstancias trágicas? ¿Qué tanto se puede descubrir sobre la personalidad de una joven que murió cuando aún le faltaba mucho para descubrirse a sí misma? Estas son las inquietudes que plantea *Rosita*, filme de Ileana Matamoros quien nos presenta a su tía Rosita Calderón, la cual falleció en 1962 víctima del cáncer a la prematura edad de dieciocho años y a la cual jamás llegó a conocer.

Matamoros, a través de entrevistas a familiares, allegados y pasados pretendientes, procura darnos un atisbo de la persona que en vida fuera su tía. Graduada con honores en el bachillerato, es descrita por todos los entrevistados como una chica feliz, amable, sonriente, de buen comportamiento...

perfecta. Todas estas características podrían hacer parecer al protagonista del cortometraje como alguien unidimensional del que no valdría la pena tener una conversación que dure más de un par de minutos. Pero la verdadera protagonista de *Rosita* es en realidad Matamoros, quien le da a conocer al espectador la fascinación que ha sentido toda su vida por este personaje ausente proyectando sus inquietudes sobre quién era en realidad, tras escuchar los relatos algo contradictorios provenientes de las personas que la conocieron bien. Entre elogios de unos y lágrimas de otros, resulta difícil discernir si es posible obtener un retrato confiable de quién fue Rosita Calderón. Mas en ningún momento esto parece ser una verdadera preocupación para Matamoros, pues a través de su búsqueda en medio de fotografías, película de 8mm y entrevistas, lo que en realidad pretende transmitir al espectador es su propia fascinación por Rosita. Todos en algún momento de la vida hemos sentido curiosidad por alguien a quien nunca conocimos ya sea este un familiar o algún personaje histórico, y es esa curiosidad y el afán de la realizadora por tratar de conseguir una noción certera sobre quién era su tía lo que logra que el espectador se sienta emocionalmente *enganchado* con la historia.

122

Al final, el filme no trata sobre si la descripción que recibimos de Rosita Calderón es exacta o si es meramente una apreciación subjetiva de quienes la amaron, sino más bien sobre el efecto que el poder de la evocación puede tener en la vida de una persona. La evocación de la memoria de su tía ha provocado en la directora una fascinación que la ha impulsado a crear, permitiéndole alcanzar en el proceso una catarsis artística. Es este poder de evocación lo que le brinda a Rosita su atractivo, pues Matamoros logra que por veinte minutos su tía sea tan fascinante para nosotros como lo es para ella.

"EL PREMIO DETRÁS DEL PREMIO ES EL DERECHO A SEGUIR FILMANDO".

ENTREVISTA A SEBASTIÁN LELIO

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

123

El más reciente ganador del Oscar en la categoría de mejor película en lengua extranjera por su filme *Una mujer fantástica* (2017), Sebastián Lelio, director nacido en Argentina, pero que se crió y se formó en Chile, estuvo presente en la séptima edición del Festival de Cine La Orquídea de Cuenca, durante la cual se realizó esta entrevista, contando con el apoyo de Rebeca Alvear, directora general del Festival.

Minutos después de haber terminado de impartir su charla para un público aproximado de ochocientas personas, que también habían tenido la oportunidad de escuchar a Francis Ford Coppola previamente, el también director de *Gloria* (2013) se encaminó a la parte externa del auditorio para ser transportado a su hotel. En medio del personal de seguridad y el equipo colaborador del festival, me dirigí a él para poder registrar este diálogo; no obstante, mientras me indicaba que aquella era la segunda vez que visitaba Ecuador, y me revelaba que su alias de "Zebra" se lo había dado una amiga por "lo indomable" de su personalidad, la premura por sacarlo del lugar y la interrupción de diferentes invitados del festival que querían despedirse de él, hicieron imposible que las preguntas continuaran. Durante esta desorientación, sus acompañantes le indican que debe ingresar al vehículo para marcharse; en ese momento, él me pregunta si deseo subirme junto a ellos para proseguir con la entrevista. El texto que se publica a continuación fue grabado durante ese trayecto.

Pregunta: ¿En qué momento decidiste que el cine era el camino que querías seguir?

Sebastián Lelio: Bueno, fue por intuición, porque tenía intereses demasiado diversos y me pareció que el cine lo reunía todo, entonces si había que dedicarle la vida a algo, era mejor dedicárselo a un problema de esta envergadura que a uno menor.

En tu charla hablaste un poco de esa sensibilidad que existe con tus actores, en la forma en que se comunican, con frases muy sentidas. Esta dinámica existe desde el proceso de casting, pero ¿qué tanto se manifiesta durante el rodaje? ¿Es algo que siempre está presente?

124

Sí, yo intento...Yo creo mucho en los sets donde hay espacio para el error, para la ternura, para el juego, donde hay confianza. Odio los sets tensos, no los soporto, entonces creo que eso genera por efecto como de avalancha, un montón de resultado. Se crea un clima propicio para la exploración, para el juego, la búsqueda, que es lo que creo que termina beneficiando a la historia.

También comentabas sobre esa particularidad de mudarte constantemente, presente en tu vida desde muy pequeño, lo que tú llamas "una vida de nómada", ¿Cómo sientes que influyó esto en lo que haces? ¿Cómo sientes que aquello se transpira hacia tus películas?

O sea, como que nunca lo articulé hasta

hace poco. Nunca hice la costura entre mi infancia, y quien soy hoy, en términos profesionales; pero creo que el haberse cambiado tanto de ciudad, y haber sido siempre el nuevo, me obligó a inventarme, a crear un mundo, que era lo único que me llevaba yo al irme de los lugares. Entonces, creo que de ahí bebo.

Filmaste tu primera película, *La sagrada familia* (2005), de manera in extremis, porque rodar un largometraje en tres días es una locura. Si pudieras volver y darle un consejo a ese Sebastián Lelio joven, ¿cuál sería?

(Ríe) No... yo habría hecho lo mismo, era necesario filmarla así, con esa brutalidad, y montarla solo durante un año, fue una temporada en el infierno, que me formó. Entonces no cambiaría nada, creo que estoy agradecido de ese bautismo.

Has escrito el guion de casi todas tus películas con excepción de la tercera, *El año del Tigre* (2011), pero ¿de todas formas colaboraste con el guion?

Colaboré, sí. Pero, Gonzalo (Maza) firma ese guion con justicia. Fue un guion que se escribió sobre la marcha mientras buscábamos locaciones, fue muy loca esa experiencia. Basada en hechos reales, filmada en los lugares recientemente devastados, sin permiso, a escondidas, fue todo muy de urgencia. Entonces también hubo algo de escritura... de dramaturgia al instante

digamos. Hubo mucho de eso, más allá del texto fundacional que firma Gonzalo.

Yorgos Lanthimos mencionaba en una entrevista que incluso después de haber recibido la nominación al Oscar por *Colmillos* (2009), no se le hizo necesariamente más fácil hacer su siguiente película; y de hecho le tomó hasta 2015 poder estrenar su primer filme en inglés. Sin embargo, siento que para ti fue un paso bastante pequeño. ¿De qué manera se dio esto?

Es que para mí fue al revés porque cuando ganamos el Oscar, yo ya había filmado mis dos películas en inglés. Se dio orgánicamente, porque *Gloria* (2013) me abrió la puerta a esa industria, y yo filmé *Una mujer fantástica* (2017), filmé *Disobedience* (2017), filmé *Gloria Bell* (2018) y luego ganamos el Oscar. Entonces, le doy gracias al universo porque, el problema de "Oh Dios, ¿qué voy a hacer después del Oscar?", medio que me lo salté, o sea lo tengo ahora, pero lo tengo de una manera muy distinta, porque aún falta una película por estrenarse. Entonces es una situación muy anómala, pero también muy bendita, porque por suerte las cosas han fluido mucho.

¿Cuáles fueron las diferencias que pudiste sentir al filmar tus primeras cinco películas en Latinoamérica, para luego llegar a *Disobedience*?, que si bien es cine independiente, definitivamente

representaba un cambio.

Bueno, al final del día, aparte de la cantidad de tráileres, y abogados, y agentes... al final es lo mismo. Está la cámara, están los actores y estás siempre atrasado (ríe). Artísticamente la presión era la misma, políticamente quizá distinta, pero en lo que a mí me concierne, la misma.

El guion de *Disobedience* lo escribiste en inglés, pero ¿cómo fue el proceso de escribir en otro idioma? ¿Funcionó de forma orgánica para ti?

Es un guion coescrito con Rebecca Lenkiewicz. Igual hablo inglés, y lo escribo y lo leo, pero de todas formas fue difícil porque uno tiene un texto [el libreto está adaptado de una novela de Naomi Alderman], y no es tu lengua materna, entonces la plasticidad del lenguaje no es tan rica. Pero, eso fue lo bueno de coescribir, que toda esa dimensión más sofisticada de la escritura, del uso del lenguaje, en eso y mucho más, Rebecca fue un aporte gigante.

En cuanto a la comunicación con las actrices [Rachel Weisz y Rachel McAdams], ¿crees que también había algo que resultaba diferente por ser en otro idioma?

No, yo me sentí muy cómodo, y logramos crear un tipo de set, que es el tipo de set en el que yo funciono, que es como mi

hábitat, yo creo que parte de lo que es dirigir es el set que tú creas, entonces yo no deformé mi set, ellas fueron muy generosas y se plegaron a mi manera de trabajar y comunicarme, y creo que lo pasamos muy bien todos, fue muy colaborativo, y quizá eso fue, de cierta manera, relativamente inusual para ellas; bueno, pero ellas deberían responder eso no yo, (sonríe) pero estaban contentas.

Estos últimos proyectos se han dado de forma tan rápida, y como mencionabas, ¿es quizás por eso que sentiste la necesidad de dejar de hacer tu propio montaje, por ejemplo?

Sí, lo último ha sido un poco...(sonríe), y sí, se dio también naturalmente, porque para mí escribir y editar se parecen mucho, es físicamente muy parecido e intelectualmente muy parecido, entonces, yo como escribí o coescribí estos tres últimos guiones, ya estaba muy cansado de escribir, entonces no tenía energía para editar, y era como el momento perfecto para dejar ir, y estoy contento de haberlo hecho porque aprendí que el resultado es exactamente el mismo. No cambia, digamos. Yo, igual soy un director que está en la sala de montaje todo el día, solo que no estoy teclando, pero estoy en ese diálogo con el montajista, que es un lujo, uno se mete y terminas entendiendo las capas más profundas de lo que estás haciendo, y eso te permite tomar las decisiones.

Sabemos que a pesar de que *Historia de un oso* (2014) de Gabriel Osorio ganó el Oscar a mejor cortometraje animado, el tuyo significa el primero para Chile en cuanto a un largometraje, pero en realidad ¿cómo tú crees que cambia el panorama no sólo para Chile, sino también para toda la región latinoamericana?

Bueno, espero que el Oscar implique que haya más atención y respeto hacia los proyectos que vienen desde Chile y desde Latinoamérica, o sea que resulte en un efecto que se chorree, contagioso. En mi caso, el premio detrás del premio es el derecho a seguir filmando, el poder tener opciones de realmente filmar. Lo que estoy desarrollando no es en Chile por ahora, y no sé cómo sería si intentase filmar en Chile, pero tengo la sensación de que no sería más difícil.

¿También consideras como un premio lo que comentabas en tu charla sobre la aprobación de esta nueva ley?

[El día 12 de septiembre de 2018, la Cámara de Diputados de Chile aprobó en ese país, la Ley de Identidad de Género, que permite el cambio de nombre y sexo para mayores de 18 años y de menores entre 14 y 18 con autorización de los padres o tutores legales. El proyecto de ley recibió la máxima urgencia en los últimos días del gobierno de Michelle Bachelet, tras el impacto mundial de *Una mujer fantástica*]

Sí, por supuesto. Eso no fue una consecuencia directa de la película, pero la película sí contribuyó al clima, y fue uno de los factores que hizo carambola, y que desembocaron en esa ley, de la que estamos todo el equipo muy orgulloso de ser parte de ese movimiento de alguna manera.

¿Qué opinas de esa fuerza que puede tener el cine? Como por ejemplo el documental *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore, que permite que se elimine la venta de municiones para armas de fuego en Kmart.

Bueno, a veces tiene esa fuerza de chocarse desde la pantalla hacia la realidad, y eso es muy potente. No tiene que ser siempre así, pero cuando pasa es casi un milagro y nos recuerda que las películas tienen el potencial de hacernos ver de manera distinta la realidad, y que cuando nosotros vemos de manera distinta las cosas, aquello que vemos cambia.

Hablaste también de que antes de estudiar cine tú no eras un cinéfilo. Sin embargo, ¿crees que un director para entrar al mundo de manufacturar una película debe necesariamente serlo?

Es que encontraría muy raro... es como un chef que no ama la comida. Entonces, es muy raro que realmente esté metido en el cine, con lo difícil que es, con la odisea que implica, y no amar el cine. Si ser cinéfilo no es otra cosa que amar el cine, y

estar en constante revisión, aprendizaje, y es inagotable, porque no alcanza una vida humana para ver todas las películas que se han filmado, entonces no tiene fin; y cuando se aprende a gozar de eso, es un placer que enriquece tu experiencia vital y tus herramientas como cineasta también.

Mikael Haneke o Alfred Hitchcock hicieron *remakes* de sus propias películas, en mi opinión no fracasaron en ellos, pero ¿cómo fue la decisión de enfrentarte a eso y poder ganar esa confianza?

[Gloria Bell, estrenada en 2018 durante el Festival Internacional de Cine de Toronto, es el *remake* en idioma inglés de su propio filme *Gloria* de 2013]

(Sonríe) Sí, bueno, el haber hecho dos películas antes, digamos, después de *Gloria* hice dos películas; entonces ya estaba en un momento en que podía permitirme el lujo de visitar los propios materiales y volver a bailar el mismo baile, pero no era el mismo baile, ese era el asunto, uno no se puede bañar dos veces en el mismo río, siempre es nuevo. Y la oportunidad de trabajar con Julianne Moore y John Turturro, digamos, no me iba a negar eso, y estoy muy contento de haberlo hecho, y es una película de la que estoy muy orgulloso.

Para finalizar. Hablaste también un poco sobre esto antes, pero, por ejemplo, sobre esta polémica que hubo con Scarlett Johansson, sobre que no debería personificar a un personaje transexual en

la película *Rub & Tug* de Rupert Sanders,
¿cuál fue tu reacción a esto?

O sea, nunca me enteré hasta que me llamó... creo que fue *The Hollywood Reporter*, para preguntar mi opinión, y ahí fue cuando mi opinión apareció, y gané algunos amigos y algunos enemigos, creo... porque es un tema que divide, y yo pienso eso, yo pienso que sobre todo en los tiempos que corren cualquier tipo de restricción a las libertades artísticas tienen que ser inmediatamente frenadas, y no veo ninguna razón ética, ni filosófica que pudiese defender la idea de que un personaje *trans* debe solo ser interpretado, solo ser interpretado por un actor *trans*, no tiene ningún sentido, lo que no significa que no pueda ser interpretado por un actor *trans*. Está esa libertad, pero también está la otra.

128

Datos de los autores de los artículos

Javier Campo es doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del CONICET. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de Estética cinematográfica (UNICEN). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (2017)*, *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política (2012)*, coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later (2018, en prensa)*, compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos (2007)* y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina (2014)* y *World Film Locations: Buenos Aires (2014)*, entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA).

Luis Finol Benavides es doctor en Teorías, análisis y documentación cinematográfica. Premio Extraordinario por la tesis: "Las claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick". Es investigador en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en el Departamento de Publicidad y Comunicación Audiovisual II. Actualmente es realizador de la Plataforma de Divulgación Científica (UCM) y Premio joven de cine científico en la Bienal de cine científico de Ronda 2014 por el documental: *Tintoretto: el paraíso en restauración*.

131

Jordi Macarr Fernández es doctor en Historia y Cine, miembro del Grupo de Investigación TIL (Texte - Image - langue) de la Universidad de Borgoña, es profesor de Lengua y Civilización Hispánica en el departamento de Lenguas y Culturas de la Escuela de Altos Estudios Comerciales HEC Paris. Es además docente en la Universidad Paul Valéry Montpellier 3, donde imparte una formación sobre las Industrias de Cine Indias. Entre sus líneas de investigación destaca el estudio de la Historia Antigua, Moderna y Contemporánea a través del cine, centrándose en particular en los aspectos relativos al a recuperación de la Memoria Histórica Chilena y Española a través de obras de ficción y documentales.

Erasmus Ramírez estudió sonido cinematográfico por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños en La Habana. Licenciado en Idiomas Modernos por la Universidad Central de Venezuela, mención Investigación Literaria. Se ha especializado en Foley para cine. Actualmente, es profesor en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) en las cátedras de Sonido y Análisis Cinematográfico. Asimismo, cursa un postgrado en Artes y Culturas del Sur.

Galo Alfredo Torres es poeta y docente en la Universidad de Cuenca (Ecuador). 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. Doctor (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Autor de los libros de teoría cinematográfica: *Héroes menores, Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011), *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). Como proyecto de investigación del doctorado prepara el libro: *El plano opulento: lo erótico y lo místico en el cine neobarroco de América Latina*.

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 <i>Idem</i> e <i>Ibidem</i>)
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)
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]</i> (Quentin Tarantino, 1995)

133

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

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

Instrucciones para los autores

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

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 Ethics.² *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.
9. Los editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
10. 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.
11. El editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
12. 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 2019, y se imprimieron 1000 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.

