FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 3, Número 1

Enero, 2019

ISSN 2477-9202

UArtes EDICIONES

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

ISSN 2477-9202

UARTES EDICIONES
Director: Fernando Montenegro
Concepción gráfica: María Mercedes Salgado
Diagramación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti
Asistente editorial: Marcia Figueroa

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 3, Número 1. Enero, 2019
ISSN 2477-9202

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.
La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.
La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluída en la Hispanica American Periodicals Index (HAPI) de la Universidad de California (EEUU).

UArtes EDICIONES

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

Índice

ARTÍCULOS

MISCELÁNEA

Imagen de una proyección durante
el *Primer Encuentro de Cine Casero en Guayaquil*

Cine casero en Guayaquil: Nuevos contextos para una proyección colectiva

Libertad Gills
Universidad de las Artes
Universidad Autónoma de Madrid
Guayaquil, Ecuador
libertad.gills@uartes.edu.ec

Resumen

TÍTULO: Cine casero en Guayaquil: Nuevos contextos para una proyección colectiva

El Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil se desarrolló el 22 de noviembre de 2018 en la Universidad de las Artes de Ecuador. En este encuentro, el público tuvo la oportunidad de traer sus películas caseras en 8mm y súper 8mm para ser proyectadas. Este artículo compartirá las características y los resultados de esta proyección para reflexionar sobre las posibilidades que ofrece la proyección analógica del cine casero para Guayaquil y para la experiencia colectiva del espectador.

Palabras claves: cine casero, cine amateur, cine huérfano, proyección, Ecuador.

Abstract

TITLE: Home Cinema in Guayaquil: New Contexts Towards a Collective Projection

Home Movie Day was celebrated in Guayaquil at the Universidad de las Artes for the first time last year (November 22nd, 2018). This celebration took the form of an *encuentro*, or meeting, in which people were invited to bring their 8mm and Super 8mm films to be projected. This article will share the characteristics and results of this projection in order to reflect on the possibilities of home movie projection -on celluloid- in Guayaquil and on the spectator's collective experience.

Keywords: Home movies, Amateur cinema, Orphan films, Projection, Ecuador.

RECIBIDO: 07/10/2018 ACEPTADO: 28/12/2018

El 22 de noviembre de 2018 se desarrolló el Primer Encuentro de Cine casero de Guayaquil en la Universidad de las Artes de Ecuador.[1] La actividad se realizó en el marco del Día internacional del cine casero[2] y como parte del proyecto colectivo de investigación *Guayaquil Analógico*, cuyo objetivo es generar una correspondencia desde el presente hacia la historia de las prácticas audiovisuales analógicas en la ciudad de Guayaquil.[3] La idea del encuentro nace en los primeros seis meses de investigación, cuando se hace evidente que en Guayaquil existe abundante y diverso material casero, filmado en 8mm y súper 8mm y que, precisamente por su formato pequeño y no-comercial, se había escapado de los circuitos de exhibición convencional y, por extensión, del radar de los investigadores y estudiosos del cine. Tomando en cuenta este vacío en la circulación e investigación en torno al cine casero, y la necesidad de las personas de tener acceso a un proyector de ese formato para ver las películas de sus familiares, propusimos una proyección pública, gratuita y abierta para que la comunidad trajera sus películas y se proyectaran en un espacio compartido.

El objetivo de este artículo es compartir la experiencia del Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil, contextualizar la proyección dentro del género de cine casero y cine amateur, y situarla dentro del denominado *segundo ciclo del cine amateur* (Olivares, et al, 2019) para reflexionar sobre lo que puede significar este tipo de proyección para la experiencia estética de un público y de una comunidad que no es el original, es decir, que no es conformado por los protagonistas de las películas y sus familiares.

¿Qué es el cine casero?

Desde el principio de su historia, el cine ha sido utilizado por aficionados para grabar lo cotidiano. Claro que, en el principio, *todos* eran aficionados. No existían aún los profesionales de cine. Pero con el tiempo, y con la profesionalización del medio, el *cine amateur* –como se denomina el cine realizado por aficionados o no profe-

1 En el Primer Encuentro participaron más de 80 personas a lo largo de las dos jornadas (29 de octubre y 22 de noviembre, 2018). En la primera jornada se propuso una charla titulada "Aproximaciones a una poética y estética del Cine casero" y se proyectó un programa de cortos latinoamericanos que han trabajado con cine casero. Este artículo se refiere a la segunda jornada, donde visualizamos materiales caseros que trajeron los mismos asistentes. En total llegaron 40 películas de tres minutos en 8mm y súper 8mm, de las cuales proyectamos solo una parte por cuestiones de tiempo. La proyección ha sido filmada y editada en un registro-film de aproximadamente 90 minutos.

2 Desde 2003, el Día internacional de cine casero es celebrado el 19 de octubre. Center for Home Movies (www.centerforhomemovies.org) es una organización sin fines de lucro que se dedica a la difusión de herramientas para la preservación del cine casero a nivel familiar. En su página se pueden consultar los distintos países y ciudades que participan cada año en el Día internacional de cine casero.

3 ***Guayaquil Analógico*** es un proyecto colectivo de investigación co-dirigido por Libertad Gills y Martin Baus, financiado por la Universidad de las Artes de Ecuador entre 2018 y 2019. Agradezco a Martin Baus y Silvia Arana por sus comentarios y retroalimentación durante la escritura de este artículo.

sionales– no se ha detenido, todo lo contrario, habita silenciosamente en todas las ciudades por donde alguna vez hubo una cámara cinematográfica y se expande generacionalmente con cada nueva tecnología (celulares, drones, etc.) y a través de espacios alternativos de difusión audiovisual (principalmente YouTube). Todo indica que el cine amateur está aquí para quedarse.

Dentro del cine amateur se encuentra uno de sus géneros más populares: el *cine casero*, o el cine de formato pequeño (principalmente 8mm y súper 8mm) que filma la cotidianidad. Se ha diferenciado del cine amateur principalmente por su contenido doméstico (por ejemplo, cumpleaños, vacaciones, etc.), pero también por la relación cercana entre el que filma y los sujetos filmados, quienes son generalmente familiares. Para Roger Odin: "Por film familiar entiendo cualquier film (o video)[4] realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros".[5]

Según Fred Camper[6] es posible que haya más películas caseras en la historia del cine que cualquier otro tipo o género de cine, lo cual indica, para Efrén Cuevas[7], su gran estabilidad dentro del medio audiovisual.[8] Pero si consideramos que el cine casero es un género, nos podemos encontrar con algunas dificultades, dado que es un cine que "no entra en ninguna de las categorías simplificadas que los críticos de cine han construido".[9] Es justamente porque se escapa a la clasificación, la crítica y la academia, y porque se hace desde un lugar de resistencia a la profesionalización del medio, que el cine casero sigue siendo un cine de interés.[10]

Sobre la proyección

¿Por qué proponemos hablar sobre la proyección de las películas y no de su contenido? Porque si bien, como señala Odin, el cine casero "ya ha desempeñado su papel" en la etapa de su filmación, donde "...todo el mundo ha disfrutado al máximo

4 En el presente artículo nos limitaremos a hablar del cine casero realizado en película (***home movie***) y no en video (***home video***) por la diferencia fundamental que existe en las condiciones de proyección. A diferencia del video, la película casera se proyecta en película, con un proyector analógico y con la asistencia de un proyeccionista. Es decir, la proyección analógica del cine casero posee ciertas características que hacen posible una experiencia estética muy distinta a la del video.

5 Roger Odin. El film familiar como documento: Enfoque semiopragmático (Archivos de la Filmoteca. N.° 58. Octubre 2007/febrero 2008), 199.

6 Fred Camper. "Some Notes on the Home Movie" (***Journal of Film and Video*** XXXVIII, Summer/ Fall 1986), 9.

7 Efrén Cuevas. ***Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico*** (Archivos de la Filmoteca, n.° 45, octubre, 2003).

8 Según Cuevas, el cine doméstico es "uno de los géneros más estables del medio audiovisual" (2003: 132).

9 Camper. "Some Notes on the Home Movie", 12.

10 Ibíd.

juntándose delante de la cámara"[11], la película casera también tiene otra razón de ser y esta reside en su proyección. Como escribe Camper: "... pareciera que la película [casera] solo fue hecha para esta proyección que ahora observamos".[12] Previo a la proyección, la película casera está inacabada, incompleta. Es solo en la proyección, con la narración del proyeccionista y los comentarios del público presente, que la película se termina de hacer.

Por lo tanto, se podría argumentar que la proyección es una de las etapas más importantes de la realización de una película casera, e incluye aspectos tanto de tipo ritual[13] como *performáticos*,[14] dentro del marco de reglas pre-codificadas. Las "reglas" incluyen que se apagan las luces, se prende el proyector, las personas permanecen sentadas de frente hacia la imagen, etc.; es decir, las mismas reglas de toda proyección audiovisual. Sin embargo, la proyección de una película casera posee características particulares.

Primero, cada película casera filmada en un rollo de 8mm o súper 8mm tiene una duración de aproximadamente tres minutos. La brevedad de la película implica una cierta coreografía de parte del proyeccionista (que típicamente es el mismo que filmó las imágenes): colocar un rollo, proyectar, parar el proyector, colocar otro rollo, proyectar, etc. Hablamos de una proyección *interrumpida*; durante las interrupciones se prenden las luces, el espectador se mueve, alguien comenta, y el proyeccionista y el proyector son visibles al espectador. Para Camper, este aspecto de *espera* entre rollos es importante porque llama la atención sobre el aparato mismo de la proyección y refuerza una separación entre el espectador y el film, entre la película y la vida.[15]

En segundo lugar, el cine casero suele ser proyectado por la misma persona que filmó las imágenes y ante los mismos protagonistas de la película –y sus familiares- para una "lectura privada".[16] De esta manera, "la proyección [del cine casero] opera como la revisión del álbum fotográfico".[17]

Una tercera particularidad de la proyección del cine casero es su narración simultánea. Como generalmente las películas caseras son mudas, cuando una es proyectada, quien toma el rol del proyeccionista proporciona una narración hablada sobre las imágenes. Para Cuevas, la falta de sonido de la película le otorga su carácter

11 Odin. ***El film familiar como documento: Enfoque semiopragmático***, 199.

12 Camper. "Some Notes on the Home Movie", 12. Traducido del inglés por la autora.

13 Cfr. Camper, "Some Notes on the Home Movie".

14 Julieta Keldjian. "Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática" (***Dixit***, n.° 23, dec. 2015), 18.

15 Estas interrupciones no suceden, por ejemplo, en el vídeo casero donde ya no es necesario un ***set-up*** o disposición especial para la proyección y donde el vídeo puede durar más de una hora, sin necesidad de parar y cambiar la película. Cfr. Camper, "Some Notes on the Home Movie", 12-13.

16 Roger Odin. ***El film familiar como documento***, 201.

17 Diego Olivares et al. "Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo". En ***Revista Cine Documental*** (n.° 19, 2019), 112.

"inacabado": el comentario verbal en el ámbito familiar es el elemento añadido que completa las imágenes carentes de sonido.[18] Este comentario narrado constituye "la banda sonora no grabada" de la película.[19]

En nuestro caso, el espectador-participante del Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil no era el protagonista de las películas proyectadas, ni tampoco el proyeccionista había filmado las imágenes. Con la excepción de solo una persona (que trajo una película de su familia), el público presente carecía de relación familiar con los protagonistas de las películas.

¿Cambia algo cuando un film casero es proyectado a personas que no son el público original, es decir, que no es conformado por los protagonistas de las películas y sus familiares? ¿Podemos seguir hablando de una misma proyección?

Observaciones sobre el segundo ciclo: o qué sucede cuando una película casera es proyectada a un público que no es el original

Al final del artículo "Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo",[20] los autores distinguen entre un *primer ciclo* y un *segundo ciclo* del cine amateur. El *primer ciclo* del cine amateur comprende la proyección ante "testigos" que forman parte cercana –un "estrecho vínculo"– con el contexto en el cual se desarrolla la película.[21] Mientras que, en el *segundo ciclo*, la película casera se "separa de su contexto" y "actúa una distancia espacio-temporal que desestructura el sistema de filmación-proyección en el ambiente natural de sus protagonistas directos".22 Es decir, en el primero, la película es realizada y proyectada para los familiares-protagonistas del film o un círculo cercano al contexto original y en el segundo ciclo, la proyección se realiza delante un público distinto al original (a un público no-familiar o separado espacio-temporalmente del contexto de la película).

Comprendiendo esta diferenciación de aproximaciones al cine casero, podemos ubicar el Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil en un segundo ciclo. Gracias a la distancia espacio-temporal entre los espectadores y las películas, tuvimos la oportunidad de proponer nuevas "reglas" para generar una suerte de *juego colectivo*.[23]

18 Cuevas. *Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico*, 130.

19 Cuevas. *Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico*, 130.

20 Diego Olivares et al. "Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo".

21 Ibíd., 113.

22 Ibíd., 114.

23 "En el entorno familiar, filmar tiene algo de *juego colectivo*", Odin hace referencia a un "juego colectivo" para hablar de la filmación del cine casero. Aquí nos hemos apropiado de este concepto para hablar no de la filmación, sino de su proyección.

Primero, se colocaron dos proyectores de 8mm y súper 8mm delante de la sala con una mesa y asiento para el proyeccionista. Los asientos –que normalmente están a una distancia prudente de la pantalla– se colocaron más adelante formando una U alrededor del proyeccionista. Es decir, todos los espectadores podían ver y escuchar al proyeccionista mientras este trabajaba.[24] Los proyectores permitieron la doble proyección de dos películas simultáneamente.

En segundo lugar, el proyeccionista sonorizaba las imágenes en directo, con un banco de sonidos "encontrados", grabados en las calles de Guayaquil los meses previos a la proyección. De esta manera, las imágenes simultáneas y los sonidos "encontrados" eran igual o más importantes para la proyección que el contenido de cualquiera de las películas.

Finalmente, un micrófono inalámbrico flotaba por el espacio; cada vez que alguien quería comentar tenía que levantar la mano y se le hacía llegar el micrófono. ¿Qué clase de narrador es posible cuando el que narra la película no es la misma persona que la filmó? En nuestra experiencia, al no contar con los protagonistas directos, fue posible construir una narración colectiva y comunitaria desde y con la participación de los espectadores. Los comentarios, reflexiones, bromas, anécdotas y observaciones generalmente apuntaban a identificar la ciudad a través de la arquitectura y los paisajes, y la época a través de la vestimenta y la moda; incluso, se llegó a identificar algunas personas públicas. A pesar de no ser imágenes de sus propias familias, los espectadores pudieron identificarse con las épocas representadas y comentar sobre el contexto histórico, político y económico de las imágenes. De alguna manera, se podría decir que durante la proyección el público conformó una "familia" en torno a estas películas que en su mayoría eran "huérfanas".[25] Esta "familia" pudo existir porque las imágenes, a pesar de la distancia espacio-temporal, hablaban de la misma ciudad que habitan los espectadores. A través de este espacio geográfico compartido, las imágenes pudieron adquirir, temporalmente, una familia nueva.

Camper destaca el carácter azaroso del cine casero, tanto en las imágenes filmadas como en los comentarios del narrador durante su proyección en el primer ciclo.[26] En este segundo ciclo también hubo una narración azarosa, espontánea, li-

24 De esta manera, se hizo visible lo que se suele ocultar en la mayor parte de las proyecciones de cine: el proyeccionista y los proyectores trabajando. Esto es más significativo si consideramos que para la mayor parte del público presente, esta fue la primera vez que vieron una película proyectada en celuloide. Antes y después de la proyección muchos se acercaron a mirar con curiosidad el proyector para ver cómo funcionaba.

25 Desde finales del siglo XX, archivadores y académicos utilizan el concepto "película huérfana" para hablar de cualquier película que ha sido abandonada por su creador. El Orphan Film Symposium ha ampliado la definición para incluir toda película que exista fuera del ***mainstream*** o circuito comercial, incluyendo películas "amateur, educativas, etnográficas, industriales, gubernamentales, experimentales, prohibidas, independientes, auspiciadas, obsoletas, de pequeña escala, mudas, estudiantiles, medicas, inéditas y ***underground*** (bajo tierra)". Para el fundador del OFS, Dan Streible (2007), en el siglo XXI, "toda película (en celuloide) se ha convertido en una tecnología huérfana".

26 Camper, "Some Notes on the Home Movie", 12.

bre, y sin guion.[27] Lo azaroso de la proyección fue acentuado por la sonorización en vivo y la doble proyección, gracias a la cual dos imágenes se proyectaban de forma simultánea sin ninguna planificación previa sobre su orden ni su yuxtaposición. Tanto la sonorización como la yuxtaposición de las imágenes ayudaron a crear nuevos significados para las (viejas) imágenes.

A través de la sonorización, se pudo desenterrar la imagen del pasado y colocarla firmemente en el presente, con sonidos de la vida cotidiana de Guayaquil. En algunos casos, la sonorización ayudó a crear nuevas interpretaciones. Por ejemplo, cuando se proyectaba un grupo de niños de familias burguesas bañándose en una piscina y en la banda sonora escuchábamos el sonido del camión de la basura de Guayaquil. La yuxtaposición del sonido y la imagen, en este caso, enfatizó el hecho de que todas estas imágenes podrían ser vistas como "imágenes-basura" porque son películas que muchas veces terminan botadas, en las ferias de pulgas, que en Guayaquil se llama *la cachinería*.

En otros momentos, se creó un contrapunto entre el sonido y la imagen, como al ver la imagen de una familia burguesa de vacaciones en una playa privada y, simultáneamente, escuchar el sonido de las calles del centro de Guayaquil. Dos ambientes totalmente distintos, pertenecientes a clases sociales opuestas. Este choque entre el sonido y la imagen tuvo el efecto de acercar las imágenes (del pasado) a través del sonido (actual) al presente de los espectadores.

Por estas libertades en la proyección, el *segundo ciclo* del cine casero que se desarrolló en Guayaquil ofreció al espectador un nuevo modo de participación en la experiencia estética de ver una película proyectada. Esta participación consistió en el acercamiento de la obra (la película casera) al espectador-participante a través de la intervención en la película (en la sonorización digital, por ejemplo, o la doble proyección), y la invitación a improvisar y libremente comentar ("narrar") durante la proyección. En resumen, la proyección hizo posible que el espectador "habite" las películas proyectadas; pudo y pudimos apropiarnos de ellas y de su contenido, intervenir e improvisar sobre su propia materialidad.

Para Odin, el carácter político del cine casero radica en el hecho de que, para ciertos sectores de la sociedad, la película casera es su única documentación. Como observa, "[...] descubrimos que hay sectores enteros de la sociedad que prácticamente no han sido documentados jamás por los organismos oficiales. Los films familiares suelen ser el único medio de hacer perdurar a estas comunidades que, desde hace tiempo, han sido marginadas por la versión oficial de la Historia".[28] Al mismo tiempo, como él mismo advierte, hay que tener cuidado de no mitificar las producciones de cine amateur y

27 En el caso de una de las películas que nos trajo una familiar de los protagonistas, sí se notaba una total familiaridad con el material, dado que ella, por un cortometraje que realizó en donde recicló este material casero, había mirado la película varias veces, incluso con sus familiares. Sus comentarios no fueron del todo espontáneos. En los otros dos casos, en los que las películas habían sido encontradas o heredadas, pero sin ninguna conexión familiar, sí hubo total espontaneidad y azar en los comentarios.

28 *El film familiar como documento*, 206.

mantener una perspectiva más global, o macro, del conjunto (económico, social, ideológico) donde se inscribe su uso.[29] Si las películas caseras que se proyectaron el 22 de noviembre sirven de documentación de algún sector de la sociedad, sería principalmente del sector económico más pudiente del país. Aun así, hubo algo de picardía y de atrevimiento de nuestra parte en el gesto de proyectar estas imágenes, que originalmente estaban reservadas para el círculo íntimo de los protagonistas. Es también asombroso y nos debe hacer reflexionar el hecho de que fueron encontradas en *la cachinería*, también conocido como el "mall del piso" de Guayaquil.

Si nos permitimos señalar otro potencial político de la proyección del cine casero, este se halla en su función social y la posibilidad de crear vínculos entre los espectadores a través de una experiencia compartida. Como afirma Julieta Keldjian, quien organiza proyecciones similares en Uruguay desde 2014 bajo el nombre *Cine Casero*, "La proyección comunitaria se sugiere como una instancia de recuperación de la oralidad perdida en las comunidades. A diferencia del visionado del cine profesional, las películas familiares y amateurs invitan a la participación y a los comentarios de la audiencia".[30] El espectador de un "segundo ciclo" de cine casero puede responder a las imágenes y así, recuperar la oralidad que se ha perdido a través del proceso de enajenación social.

Más que una separación entre la película y la vida,[31] en el Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil las interrupciones entre las películas y la visibilidad de los proyectores y proyeccionista hicieron posible un *tejido* entre la película y la vida. Durante la proyección, los espectadores estaban atentos, mirando, enfocados corporalmente de frente a la imagen y sumergidos en el contenido. Esta inmersión es interrumpida cuando la película se detiene. El espectador *sale* del estado hipnótico del cine; recuerda que está en una proyección, que se trata de una imagen y no de la realidad. Ni bien se desconecta de la película, vuelve a empezar otra, y el espectador se vuelve a conectar, y así, continuamente. Este movimiento oscilante, entre la película y la vida, entre el ver y el pensar, entre el ON y el OFF del proyector y de la imagen, es un aspecto fundamental y, sin embargo, muy poco comentado, sobre la experiencia de ver una película casera proyectada.

Odin hace una maravillosa relación entre las imágenes del cine casero y el concepto de Georges Perec de las *cosas comunes* (*cause commune*, en francés). Citando a Perec, Odin escribe que, como a las cosas comunes, a las imágenes caseras "hay que trabajarlas para 'arrancarlas' 'del sedimento al que se quedan pegadas [...] para que produzcan sentido y hablen firmemente *de lo que es, de lo que somos*'".[32]

Al proponer un segundo ciclo de cine casero, es decir, una proyección para un público que no es la familia original de la película filmada, tuvimos la libertad

29 Ibíd., 216.
30 Keldjian. "Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática", 22.
31 Cfr. Camper, "Some Notes on the Home Movie".
32 Odin. ***El film familiar como documento***, 204.

de *abrir* las imágenes del cine casero (estas *cosas comunes*) y arrancarlas del sedimento familiar, para convertirlas en imágenes significativas para los espectadores, más allá de la familia nuclear. A través de una proyección libre y comunitaria, las imágenes caseras, que en algún momento solo fueron importantes para los protagonistas filmados, se vuelven imágenes que pueden hablar "firmemente [...] de lo que somos", y firmemente desde el presente, donde está ubicado el espectador cuando mira una película.

Conclusiones

En la preparación para la escritura de este texto se consultaron varios artículos escritos sobre el cine casero que provienen de distintas partes del mundo, muy pocos del Ecuador[33]. La carencia de textos sobre el cine casero ecuatoriano nos urge a preguntarnos: ¿qué significa hablar del cine casero desde Guayaquil?

En el contexto guayaquileño, donde recién se está empezando a legitimar el cine nacional (a través de investigaciones, publicaciones, conversatorios, etc.) para un público malacostumbrado a las carteleras de las cadenas de cine en los centros comerciales (que generalmente solo proyectan películas importadas y que son responsables de la total aniquilación de las más de 30 salas de cine -algunas con hasta 3000 butacas- que existieron en algún momento en la ciudad de Guayaquil), todo cine que rompe con las expectativas de lo que se espera de "una película" queda fuera de cualquier posible historia del cine. Este es el caso del cine casero, un cine en formato pequeño y de corta duración cuyo objetivo no es necesariamente "contar una historia" más allá de las microhistorias de la cotidianidad.

Por otro lado, también existe la realidad de la creciente profesionalización en el cine. En la última década ha tenido lugar un rápido crecimiento de la cantidad de profesionales gracias a las becas de estudio en universidades extranjeras y a la fundación de nuevas universidades enfocadas tanto en las ciencias como en las artes. En este contexto, el cine realizado por no-profesionales, como es el cine amateur en general y el cine casero en particular, difícilmente tiene visibilidad. Muy recientemente, en una entrevista con el cineasta ecuatoriano Camilo Luzuriaga, director del Instituto Superior de Cine y Actuación en Quito, se habló de las filmaciones hechas con celulares: "[En la actualidad] Creemos que es más fácil hacer

33 En 2005 se realizó un encuentro similar en torno al cine casero en la ciudad de Quito. Lamentablemente no hemos podido encontrar ninguna documentación sobre este encuentro, salvo la ponencia de Iván Rodrigo Mendizábal titulado "Cine Casero: de lo luminoso a lo inmortal", un curioso e interesante análisis de una película casera realizada en Guayaquil publicado en el blog del autor en 2008. El investigador ecuatoriano Mendizábal ha vuelto a escribir sobre el cine casero en otra ocasión en un texto académico titulado "El gesto en las representaciones audiovisuales de la familia ecuatoriana: Un esbozo de metodología de investigación de los videos caseros de familias en YouTube" (2016), donde indaga sobre la dimensión antropológica de la imagen familiar en el contexto de internet en relación a películas caseras ecuatorianas que circulan por YouTube.

cine y por lo tanto, hacemos películas más fáciles... Entonces, esta idea de que cualquiera filma con un celular y se han creado falsas ideas con este cuento. Yo no creo que [ahora] sea más fácil hacer cine... No es más barato. Claro, el celular es digital, no cuesta nada, pero qué produces con esto".[34] Este comentario podría representar en cierto modo la opinión poco entusiasta que algunos realizadores y pedagogos tienen sobre el cine amateur, quizás en el afán de reforzar la importancia de la formación técnica de profesionales y del cine como industria.

Frente al panorama ecuatoriano de lo amateur y lo profesional, este artículo parte de la afirmación de que podemos y debemos hablar del cine amateur, siempre y cuando tomemos en cuenta el contexto en el cual se inserta el cine en esta ciudad y en este país, empezando porque 1) existe y 2) forma parte de nuestra historia audiovisual. Adicionalmente, el cine amateur es un cine que se realiza en todas partes del mundo, por lo tanto, estudiar el cine amateur hecho en Ecuador nos ofrece un puente a través del cual nos podemos conectar con prácticas no-profesionales del cine en otros países, con los cuales, quizás, tengamos muchísimo más en común de lo que se piensa. Solo el hecho de inscribir esta actividad dentro de un marco como *Home Movie Day* es un primer paso para insertar Ecuador y Guayaquil dentro de una red de cine doméstico internacional.

En el Primer Encuentro de Cine Casero de Guayaquil se puso en evidencia no solo el cine casero de esta ciudad sino también el interés que este tipo de cine genera tanto entre alumnos de cine como entre artistas, trabajadores, habitantes de la ciudad. Incluso la Cinemateca de Ecuador nos contactó posteriormente a la proyección para ofrecer su colaboración el proyecto de investigación.

Para concluir, el encuentro se inserta en un contexto donde actualmente existe un vacío en la relación entre la gente y los archivos de su ciudad; los archivos fílmicos, fotográficos y otros documentos históricos están empolvados y fuera del alcance de las personas que más los podrían necesitar o utilizar.[35] Se podría deducir que esa es una de las razones por la que existe en el presente mucha curiosidad por el archivo histórico y grata sorpresa y placer cuando se proyecta de forma pública y con la participación de los espectadores. Continuaremos proyectando cine casero porque, además de recuperar la oralidad y la participación de los espectadores, nos incentiva para buscar, compartir, y abrir las películas caseras del Ecuador a nuevas interpretaciones y lecturas de un archivo latente.

El cine casero evidencia el hecho de que no todo el cine es industria. El cine también es nuestro, para hacer y deshacer, ver y volver a ver, debatir y responder.

---

34 Pablo Vargas (ed.). ***La Tigra, Primer Borrador*** (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2018), 102.

35 Al momento de escribir este texto, la Biblioteca de las Artes de Ecuador abrió al público el archivo del periódico nacional ***El Telégrafo***. Esto representa una oportunidad para que investigadores y ciudadanos se acerquen a su historia a través de uno de los archivos más antiguos del país.

Referencias bibliográficas

Camper, Fred. *Some Notes on the Home Movie. Journal of Film and Video* XXXVIII, Summer/ Fall 1986, 9-14.

Cuevas, Efrén. *Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico.* Archivos de la Filmoteca, n.º 45, octubre 2003, 129-140.

Cuevas, Efrén. *Change of Scale: Home Movies as Microhistory in Documentary Films*, in Laura Rascaroli, Gwenda Young and Barry Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York and London, 2014, pp. 139-151.

Keldjian, Julieta. Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática. Dixit, n.º 23, p. 16-25, dic. 2015. Disponible en: revistas.ucu.edu.uy/index.php/revista-dixit/article/view/682.

Mendizábal, Iván Rodrigo. "Cine Casero: de lo luminoso a lo inmortal", Blog personal: Todo Iván Rodrigo Mendizábal, 16 de octubre, 2008.

Mendizábal, Iván Rodrigo. "El gesto en las representaciones audiovisuales de la familia ecuatoriana: Un esbozo de metodología de investigación de los videos caseros de familias en YouTube", *Revista Razón y Palabra*, 2016.

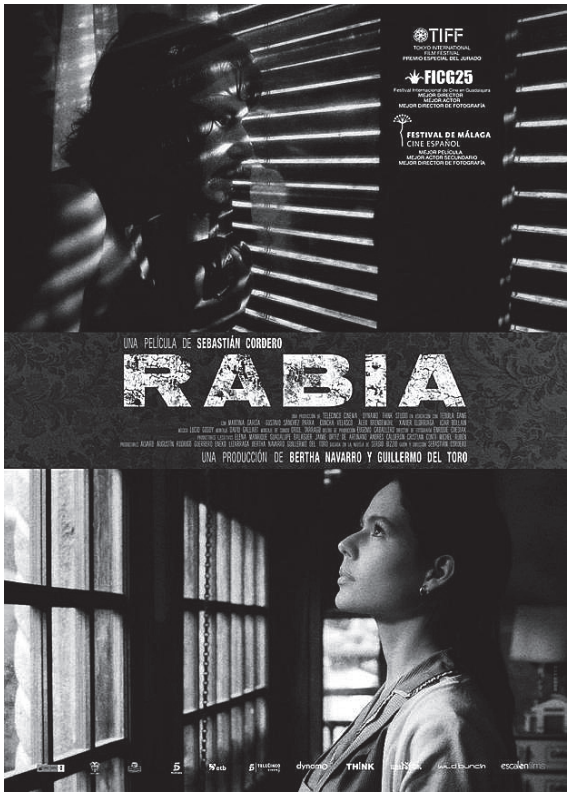
Odin, Roger. "El film familiar como documento: Enfoque semiopragmático". *Archivos de la Filmoteca*. Número 58. Octubre 2007/febrero 2008. 197-217. Disponible en: www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/193

Olivares Jansana Diego, Carlos del Valle Rojas y Breno Onetto Muñoz. "Cine amateur: delimitaciones conceptuales y técnicas de su primer ciclo". *Revista Cine Documental*. Número 19, 2019, 94-115. Disponible en: revista.cinedocumental.com.ar/cine-amateur-delimitaciones-conceptuales-y-tecnicas-de-su-primer-ciclo/

Orphan Film Symposium. "What's an orphan film?". www.nyu.edu/orphanfilm/ .

Streible, Dan. "The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive." *Cinema Journal* 46, no. 3 (2007): 124-28. Disponible en: www.jstor.org/stable/30130534.

Vargas, Pablo, ed. *La Tigra, Primer Borrador: colección de guiones cinematográficos ecuatorianos.* Guayaquil, Universidad de las Artes Ediciones. 2018.



Afiche del filme *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009)

El Punto de escucha: El espacio sonoro en el melodrama *Rabia*

René Idrovo-Zambrano, Álvaro Pazmiño Tello y Pamela Cruz
Universidad Tecnológica Equinoccial
Quito, Ecuador
rene.idrovo@ute.edu.ec, apazmino@ute.edu.ec y pamela.cruz@ute.edu.ec

Resumen

TÍTULO: El Punto de escucha: El espacio sonoro en el melodrama *Rabia*

Este artículo aborda el relativamente inexplorado concepto del punto de escucha y su aplicación *Rabia*, un film escrito y dirigido por Sebastián Cordero. Se empieza por un breve análisis del contexto migratorio de latinoamericanos en España y cómo aquello ha fortalecido el denominado cine migratorio. Más adelante se analiza el melodrama como género haciendo énfasis en *Rabia* como una manifestación contemporánea del mismo. El punto de escucha y los conceptos propuestos por Chion, Altman y Høier son introducidos y relacionados con el contenido del film, el cual destaca por su peculiar manera de contar la historia basada en perspectivas. Finalmente, los autores plantean una clara significación del espacio sonoro y la subjetividad en la construcción narrativa de *Rabia*.

Palabras claves: punto de escucha, melodrama, migración, cine latinoamericano, Sebastián Cordero, sonido fílmico.

Abstract

TITLE: The point of audition: Sound Space in the "melodrama" *Rabia*

This article approaches the relatively unexplored concept of point of audition and its application in Rabia (Sebastián Cordero, 2010), a film written and directed by Sebastián Cordero. It begins with a brief analysis of the migratory context of Latin-Americans in Spain, and how it has strengthen the rise of the so-called migratory cinema. Subsequently, an analysis of the melodrama as a genre takes place, emphasizing on *Rage* as one of its contemporary manifestations. Point of audition and the concepts proposed by Chion, Altman and Høier are introduced and related with the contents of the film, which stands out because of its peculiar way of telling the story based on perspectives. Ultimately, the authors suggest that sound space and subjectivity are quite significant for *Rage*'s narrative construction.

Keywords: Point of audition, Melodrama, Migration, Latin-American Cinema, Sebastian Cordero, Film Sound.

RECIBIDO: 14/09/2018 ACEPTADO: 16/11/2018

Introducción

La migración es una dinámica social recurrente en América Latina, que ha inspirado obras cinematográficas en las que la nostalgia, una de las manifestaciones del melodrama, adquiere un papel fundamental. Una muestra de aquello es el film *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009), el cual aborda la temática del migrante latinoamericano en España. La película cuenta la compleja relación amorosa entre una empleada doméstica proveniente de Colombia y un albañil mexicano, quienes se ven obligados a separarse, entre otras cosas, por su condición de no nacionales que los obliga a vivir al margen de la sociedad. Este artículo pretende profundizar en el relativamente inexplorado concepto del'punto de escucha'.[1] Mediante un exhaustivo análisis de este componente sonoro, se busca defender la existencia de una clara contribución de las perspectivas sonoras en la narrativa cinematográfica, tomando a *Rabia* como caso de estudio.

Rabia: Un microcosmos de la migración latinoamericana en España

Desde la década de los sesenta del siglo anterior, en el llamado periodo de la migración postindustrial,[2] el flujo de personas se hizo global y masivo, múltiples países se convirtieron en territorios de origen y países de destino, y principalmente los países en vías de desarrollo de África, Asia y América contribuyeron con el mayor número de emigrantes a Estados Unidos y Europa. En ese continente, España se convirtió en el principal destino de latinoamericanos porque representó «un modelo de cambio en las tendencias migratorias»[3] frente a las restricciones migratorias impuestas por los Estados Unidos. Para la década de los noventa, los desplazamientos internos de las zonas rurales a las zonas urbanas y el flujo de españoles al extranjero se detuvieron por las mejoras políticas, sociales y económicas del país europeo que lo hicieron atrayente para personas de otras regiones del mundo, como Latinoamérica, que experimentaban apertura comercial, liberalización de los mercados financieros nacionales y flujos de capital que impactaron en su crecimiento económico.[4]

---

1 Michel Chion, Audio-Vision: ***Sound on Screen***. Traducido por Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994 [1990]), 89-92.

2 Jorge Durand y Douglas Massey, ***Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del Siglo XXI*** (México: Editorial Porrúa, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003).

3 María Luisa Setién et al., ***Redes transnacionales de los inmigrantes ecuatorianos***. (Bilbao: Deusto Digital, 2011), 35.

4 Jéssica Retis, ***El discurso público sobre la inmigración extracomunitaria en España. Análisis de la construcción de las imágenes de los inmigrantes latinoamericanos en la prensa de referencia***. Tesis doctoral. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006)

Para fines de los noventa, la población latinoamericana en España estaba liderada por argentinos, seguidos por venezolanos, chilenos, cubanos, colombianos, peruanos, mexicanos y uruguayos, como principales mayorías. Con el cambio de siglo, los colectivos de ecuatorianos, colombianos y argentinos superaron a los otros colectivos de otras nacionalidades latinoamericanas,[5] confirmando al territorio español como un escenario multinacional desde donde reflexionar la relación entre migración, etnicidad y cultura.

En el caso de Ecuador, desde donde en 1999 salieron miles de compatriotas, ese incremento de personas tuvo como causas: una crisis macroeconómica sin precedentes producida por el impacto del fenómeno de El Niño en 1997 y 1998, la baja del precio mundial del petróleo y los manejos débiles de lo fiscal y monetario en esa década.[6] Sin embargo, la presencia de ecuatorianos en España fue anterior por la imposibilidad económica de viajar a Estados Unidos y significó un referente para los migrantes nacionales que después llegaron masivamente al país ibérico.

Aunque la relación migración, etnicidad y cultura se ha constituido en un eje temático poco trabajado en Ecuador,[7] hay estudios que dan pistas sobre la nostalgia, la migración en el cine y en la música hecha desde Ecuador, que son elementos presentes en el melodrama *Rabia*, una adaptación cinematográfica escrita y dirigida por el ecuatoriano Sebastián Cordero.

Sobre la nostalgia, Mejía[8] analiza cómo los migrantes rememoran su pasado y su terruño a través del uso de tecnologías de la información y comunicación. A decir de esta autora, la nostalgia del desplazamiento se experimenta de distinta manera en la globalización, que se caracteriza por un discurso contradictorio: promueve la idea de cercanía por medio de la tecnología e impulsa barreras legales y territoriales que impiden el flujo de personas.[9]

Desde el cine ecuatoriano, por su parte, Galarza[10] registra cómo la temática migratoria se ha incorporado en la producción cinematográfica a partir del año 2000. A partir del análisis de cuatro películas —una de ellas de Sebastián Cordero— Galarza concluye que esas producciones abordan el impacto de la migración en la familia, el rol de la mujer y las imágenes del migrante como delincuente. Por el

5 Retis, *El discurso*...

6 Pamela Cruz, ***Representaciones del migrante retornado: un análisis del discurso de ecuatorianas y ecuatorianos en el contexto de la crisis española***. Trabajo de tesina para obtener el título de especialista en migración, desarrollo y derechos humanos. (Quito: Flacso – Ecuador, 2014).

7 Soledad Álvarez, ***Estado del arte de los estudios migratorios ecuatorianos***. (Quito: Flacso – Ecuador, 2012)

8 Silvia Mejía «Is Nostalgia Becoming Digital? Ecuadorian diaspora in the age of global capitalism», Social Identities: ***Journal for the Study of Race, Nation and Culture*** 15, n.° 3 (2009): 393-410.

9 Álvarez, Estado...

10 María Galarza, ***El cine ecuatoriano 2000-2010: imágenes y presentaciones de la migración internacional***. Tesis de la maestría en estudios de la cultura mención en comunicación. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador, 2010).

incremento de películas que abordan lo migratorio, Galarza sostiene que se puede hablar de la consolidación de un nuevo género cinematográfico en Ecuador y Latinoamérica: el cine migratorio.

Con una metodología distinta, el análisis crítico del discurso, Rodrigo[11] analiza las representaciones del migrante nacional en ocho películas de ficción dramática, entre las que se incluye *Rabia*. El autor seleccionó ese corpus de análisis bajo la premisa de que esas producciones no fueron hechas para entretener sino para establecer un diálogo con la sociedad sobre la migración transnacional ecuatoriana; en ese sentido concluye que, a través de estructuras narrativas y estéticas, los filmes construyen sentidos alrededor del hecho migratorio transnacional, es decir, esos contactos permanentes y habituales que las personas mantienen tanto en origen como en destino, más allá de las fronteras.

Por medio de esos sentidos, dice Rodrigo, se construye un discurso, una postura y una invitación a que el espectador genere más sentidos que no se limitan al nacionalismo o a los imaginarios nacionales, sino a la reflexión sobre qué tipos de proyectos políticos han llevado a la crisis del país donde los migrantes son otros actores sociales.

Sobre el 'mundo visualizado' en la película *Rabia*, se señala que se trata de una pareja de inmigrantes en España donde se vive la 'España moderna' donde se aprovecha de la mano migrante y la 'España tradicional' donde las mujeres, como madres nuevas, son deseables socialmente hablando.

Es evidente que hay una relación de doble vía entre la migración y lo audiovisual. Así, la dinámica migratoria se ha consolidado como una temática de la producción audiovisual ecuatoriana mientras que las narraciones específicas en esos productos, como las de la película *Rabia* o de canciones y otros filmes, abordan la complejidad del hecho migratorio de Ecuador y Latinoamérica.

Rabia, sentimientos y sensaciones en el melodrama

Pese a que *Rabia* presenta una mixtura de estilos y géneros cinematográficos, es su acercamiento al melodrama lo que procederemos a analizar en relación a la estructura dramática y características de género. Algunos estudios han sistematizado puntos de partida como afirma Jesús Martín Barbero, «[...] teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos —miedo, entusiasmo, lástima y risa—, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones— terribles, excitantes, tiernas y burlescas— [...]».[12]

---

11 Iván Rodrigo, ***Representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior.*** Informe de investigación. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012).

12 Jesús Martín Barbero, ***De los medios a las mediaciones, comunicación cultura y hegemonía*** (México: Ediciones G. Gili, 1991), 128.

En el film, José María (Gustavo Sánchez Parra) y Rosa (Martina García) —protagonistas— abrigan los sentimientos básicos expuestos por Barbero, los mismos que son evidenciados en varios momentos y situaciones en cada uno de los tres actos del argumento, en el que, como una representación actual del melodrama, todavía se puede encontrar algunas de las características del arte popular original creado a finales del siglo XVIII.

Dichos sentimientos y sensaciones son alimentados por características propias del melodrama. En palabras de Sebastián Cordero, director del film:

> Finalmente lo que se está contando es una historia de amor imposible, de un amor a la distancia, donde en realidad hay cuatro llamadas por teléfono que nosotros presenciamos y el resto de la película es más bien la frustración y la imposibilidad de estar juntos.[13]

En *Rabia*, la historia central es una suerte de reinterpretación de los amantes malditos (Romeo y Julieta). Sin embargo, en este film las condiciones sociales limitadas de los personajes son las que provocan decisiones contraproducentes para su entorno vital, dejando al destino en un segundo plano como artífice de la línea de tiempo de los protagonistas.

Según Hermann Herlinghaus «[...] el melodrama continúa movilizando los imaginarios de un público demasiado ávido de encontrar la continuidad histórica de un relato, el de lo periférico, lo marginal y lo inconcluso [...] al dramatizar hasta el exceso los personajes y las historias, hasta darles vuelta».[14] Eduardo Russo sostiene que «[...] en su exceso formal, dispone el retorno de lo reprimido en el saber de los personajes (a diferencia de las tragedias, las criaturas del melodrama son siempre ciegas a su destino, que para el espectador se mantiene en el más alto grado de evidencia)».[15] En *Rabia*, José María y Rosa desconocen el cruel destino que les espera y mantienen viva la esperanza de encontrarse nuevamente en algún punto de la historia. Conviene subrayar que la escala de causalidad en el film concluye en un acontecimiento terrible, la muerte del protagonista.

José María, protagonista del film, es un migrante mexicano que trabaja en la construcción. Uno de sus rasgos característicos es la dificultad que tienen para manejar su rabia frente a situaciones cotidianas como el trabajo, el entorno social y las relaciones interpersonales. Cordero, comenta:

13 René Idrovo-Zambrano y Álvaro Pazmiño, "Rabia: Entrevista a Sebastián Cordero", ***Fuera de Campo 2***, n.° 1 (2018): 109.

14 Hermann Herlinghaus, ***Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e identidad en América Latina.*** (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 89.

15 Eduardo Russo, ***Diccionario de cine, estética, crítica, técnica, historia*** (Buenos Aires: Paidós, 1998), 155.

> Yo siempre le vi como el personaje principal a José María, pero finalmente creo que comparten protagonismo. Y la razón por la que le percibo a él como protagonista de hecho creo que tiene que ver con un tema de perspectiva, un tema de donde estamos nosotros, desde donde entendemos la historia [...] Nosotros somos cómplices, con él vamos, con él en todo su año ahí adentro. Y es el estar en sus zapatos algo súper importante para que funcione la historia.[16]

Así, el argumento está construido desde la perspectiva del protagonista, siendo él quien cuenta su historia a través de sus acciones y vivencias.

Durante el primer acto argumental, María —forma abreviada de nombrar al protagonista— visita la casa de los Torres, en la que Rosa trabaja como empleada doméstica. El asombro que él experimenta es muy grande al hacer un recorrido por la rústica mansión, introduciendo de esta forma al espectador en el escenario. A esto se suma el apoyo musical del tema *Sombras*, que pasa a formar parte del espacio fílmico —la diégesis— retumbando en la acústica reverberante de la inmensa vivienda. *Sombras* —interpretada por el cantante ecuatoriano Julio Jaramillo— afianza un idilio de amor que durará muy poco, un adelanto de los sucesos terribles que vivirán los protagonistas. El inicio de la canción se adelanta a la conclusión melodramática del film con las primeras palabras: «Cuando tú te hayas ido, me envolverán las sombras».

En una segunda instancia, María regresa a casa de Rosa y se esconde sin ser notado. La casa se convierte en su refugio tras haber asesinado a su empleador. Invisible, María se convierte en un testigo silencioso de todo lo que ocurre dentro de la casa. Una de las noticias que lo atormentará será el embarazo de Rosa, tenerla tan cerca y a la vez tan lejos consumirá al personaje en la desesperación. El único medio de comunicación serán las llamadas telefónicas que María realiza desde una línea telefónica alterna dentro de la casa. Rosa vive un engaño, para ella el padre de su hijo sigue en la marginalidad, en la periferia, muy lejos de donde ella se encuentra.

La llegada de Álvaro (Alex Brendemühl), hijo de los Torres, provoca un punto de giro violento. El recién llegado abusa sexualmente a Rosa, María lo presencia desde las gradas impotente a la situación, sentimiento que es también experimentado por el espectador. Al igual que nosotros, María es un espectador invisible que escucha desde lejos y se consume en su frustración. Alimentado por su rabia, María busca venganza y rompe su condición de observador asfixiando a Álvaro con una almohada. María se queda contemplando su acción, mastica algo de comida y la introduce en la boca del fallecido para hacerla ver como una muerte accidental.

El tercer acto da inicio con la duda de Rosa. ¿Estuvo José María todo este tiempo en la casa? La vacilación entra en ella, ya que la conversación telefónica con su amado coincide con el intento fallido de una llamada de los Torres, lo cual le hace notar que ambas líneas estaban siendo ocupadas. Rosa explora la vivienda

16 Idrovo-Zambrano y Pazmiño, ***Rabia***..., 16

buscando a José María y lo único que encuentra son ratas, tras lo cual deciden realizar una fumigación.

Durante ese tiempo, la salud de María se va deteriorando paulatinamente. Rosa da a luz a su hijo y el protagonista hace una última llamada con el deseo de despedirse de su amada y del fruto de su amor. Los amantes atormentados se dan su último adiós, mientras que José María muere con su hijo en brazos. El melodrama ha cumplido su propósito, desde su construcción hacia una subjetividad femenina —amor tormentoso— como identidad emocional. En definitiva, la vulnerabilidad y melancolía que recae en Rosa deviene en un final sentimental ilustrado corporalmente. La escena final es ambientada por el tema *Sombras* —esta vez interpretado por Chavela Vargas— el cual nuevamente retumba dentro de la diégesis de la película.

El uso de la canción y su presencia dentro de las paredes de la casa tiene una explicación particular para Cordero:

> Me acuerdo en el guion, desde un principio, una de las primeras cosas que yo metí es que tenían que tener una canción, que es la canción con la que se emocionan cuando están juntos. Y justamente ahí fue cuando entró el tema de Julio Jaramillo en su versión de *Sombras* y que luego se lo escucha en otra versión de Chavela Vargas. Todo eso era una excusa increíble para reunir a los personajes, mientras ella escucha esto en un sitio, el escucha en otro, ayuda mucho a la narrativa y eso sí fue un elemento que me gustó mucho.[17]

Es decir, la utilización diegética de *Sombras* no solo transmite contenido emotivo y musical, sino que además su acústica resalta la importancia del *punto de escucha* y las perspectivas sonoras en la narrativa de la historia.

El punto de escucha

Desde la llegada del sonido al arte cinematográfico, las perspectivas sonoras y su acercamiento a la realidad han sido objeto de debate entre académicos y cineastas.[18] La narración puede ser objetiva o subjetiva dependiendo de la forma en la cual la historia es presentada al espectador. Así, la objetividad y la subjetividad son un buen punto de referencia para planificar una producción cinematográfica. En relación a la imagen, estas dos perspectivas son manipuladas mediante la utilización de distintos encuadres de cámara, donde el *POV*[19] representa la visión

17 Idrovo-Zambrano y Pazmiño, ***Rabia***..., 113

18 James Lastra, «Reading, Writing and Representing Sound» en ***Sound Theory Sound Practice***, ed. de Rick Altman (London: Routledge, 1992), 65-86.

19 Point of view por sus siglas en inglés. Es el plano de cámara que hace referencia al punto de vista de un personaje.

subjetiva de determinado personaje. A su vez, en el campo sonoro estas perspectivas pueden ser de gran utilidad para generar significado y transmitir un mensaje.

Michel Chion hace una comparación entre el punto de vista y el punto de escucha en el cine, y establece que ambos pueden referirse a dos distintas designaciones que no siempre están ligadas: una espacial y una subjetiva.[20] Chion define al punto de escucha empleando dos preguntas: "¿desde dónde escucho, desde qué punto en el espacio representado en la pantalla o en el soundtrack?" y por otro lado, "¿qué personaje en determinado momento de la historia, está (aparentemente) escuchando lo que yo escucho?".[21] La primera pregunta abarca a la designación espacial del punto de escucha, mientras que la segunda pregunta nos lleva a reflexionar sobre la subjetividad.

Rick Altman, por su parte, conjuga la espacialidad y la subjetividad teorizadas por Chion y propone que el punto de escucha es «identificado por su volumen, nivel de reverberación, y otras características que representan al sonido como sería escuchado desde un punto dentro de la diégesis, normalmente por uno o varios personajes».[22]

Otros estudios como los de Høier[23] profundizan la clasificación del punto de escucha en segmentos más específicos. Este autor plantea que la designación espacial podría ser activa o de observación dependiendo de la distancia desde la cual la fuente es capturada (un micrófono colocado cerca de la fuente registraría una perspectiva activa, mientras que un micrófono distante una perspectiva de observación). Por otro lado, Høier plantea que la subjetividad del punto de escucha puede variar dependiendo de lo que Branigan (1992) denomina *focalización interna.*[24] Así, la designación subjetiva del punto de escucha puede ser individual cuando está relacionada a la experiencia auditiva de un personaje específico y la forma particular en la que este escucha el mundo exterior, mientras que puede ser personal cuando está relacionada a las construcciones mentales del personaje, pensamientos, alucinaciones, o incluso su estado emocional.

El punto de escucha, tanto en su designación espacial como subjetiva, está cercanamente relacionado a lo que Altman denomina "firma espacial".[25] Este autor

20 Chion, ***Audiovision***...,

21 Chion, ***Audiovision***..., 90

22 Rick Altman, «Sound Space» en ***Sound Theory Sound Practice***, ed. de Rick Altman (London: Routledge, 1992a), 60.

23 Høier, Svein, "The Relevance of Point of Audition in Television Sound: Rethinking a Problematic Term", ***Journal of Sonic Studies 3***, n.° 1, (octubre) http://journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a04

24 «La focalización interna varía desde simple percepción (e.g. el plano POV), pasando por impresiones (e.g. el POV desenfocado que representa a un personaje que está ebrio, mareado o drogado), hasta 'pensamientos más profundos' (e.g. sueños, alucinaciones y recuerdos)». Edward Branigan, ***Narrative Comprehension and Film***. (London: Routledge, 1992), 103.

25 Rick Altman, "The Material Heterogeneity of Recording Sound" en ***Sound Theory Sound Practice***, ed. de Rick Altman (London: Routledge, 1992a), 24.

sugiere que toda grabación tiene la firma de las circunstancias particulares en las que determinado evento fue capturado. Altman explica este concepto recordando lo que sucedió cuando una pelota de *baseball* rompió una ventana de su casa. Cada miembro de la familia escuchó una versión diferente del mismo evento debido a que se encontraban en distintas partes de la casa, «todos escuchamos 'el mismo' sonido, sin embargo, todos escuchamos un sonido 'diferente'».[26] La firma espacial del comedor de la casa no es la misma que la de una habitación en el piso de arriba. En efecto, el punto de escucha de José María es distinto al de Rosa, y ambos puntos de escucha poseen su propia firma espacial cargada de contenido narrativo.

El punto de escucha y su significado en la narrativa de *Rabia*

Tanto en su designación espacial, como en su designación subjetiva, el punto de escucha es empleado en *Rabia* como un componente cargado de significación en la narrativa del film. El espacio en el que se desarrolla la historia es un personaje más, un ente que escucha y observa todo lo que sucede en su interior. Por otro lado, el punto de escucha subjetivo pretende generar identificación con José María al hacer que el espectador escuche a través de los oídos del personaje, y en varias ocasiones con un profundo grado de focalización interna.

Desde el principio, el film resalta la importancia que tiene la acústica del escenario en el desarrollo de la historia. Uno de los primeros detalles que Rosa le cuenta a José María es su fascinación por poner música en el tocadiscos, ya que se escucha por toda la casa. El espacio, las paredes, la reverberación, juegan un papel fundamental en la construcción narrativa de este melodrama. Tal es así que el sonido se convierte en guía de ese personaje fantasmal que en efecto hace que las paredes oigan. José María está tan cerca, pero al mismo tiempo tan lejos de su amada. La escucha llorar detrás de las paredes, siempre desde lejos escondido entre las sombras. De esta manera, a través de una perspectiva de observación, el punto de escucha activa la nostalgia de aquellos días en los que los amantes podían estar juntos.

Cada locación dentro de la casa tiene su propia acústica y por ende una firma espacial anclada a cada escenario. Dicha firma espacial no solo es producto de la acústica y la reverberación de cada habitación, sino al uso de distintos relojes que son parte del tono sonoro de cada espacio. Para Sebastián Cordero, los relojes fueron fundamentales para la ambientación sonora en cada habitación, al punto de compararlos con un *leitmotiv* que está presente durante toda la película.[27] El reloj de la sala, por ejemplo, hace las veces del corazón de una casa que metafóricamente tiene vida propia.

Pero además las particularidades del espacio se fusionan con la subjetividad y el punto de escucha de los personajes, lo cual nos lleva a experimentar la his-

26 Altman, "The Material Heterogeneity...", 24

27 Idrovo-Zambrano y Pazmiño, ***Rabia***..., 115

toria a través de sus oídos o incluso permitiéndonos ingresar en su mundo interior. Por ejemplo, en relación a la importancia del reloj en el plano secuencia en el cual José María asfixia a Álvaro, Cordero comenta:

> Una de las cosas que hicimos durante esta escena es que poco a poco el sonido del reloj se vaya perdiendo, es como que nos metemos en la cabeza de él al punto que dejamos de oír nuestro entorno, la única cosa que ha estado todo el rato ahí.[28]

Así, el sonido de cada habitación pasa a formar parte de la firma espacial del escenario en el cual José María deambula en forma fantasmal. Su clandestina presencia es transmitida por el punto de escucha, que haciendo uso de una perspectiva de observación lo mantiene alejado de los otros personajes. Rosa es presentada como una mujer melancólica que emana nostalgia. Pese a ser querida por la familia, se ve obligada a conservar su posición de empleada doméstica. El punto de escucha también separa el espacio que ella ocupa dentro de la casa, marcando una clara distinción entre el servicio y los miembros de la familia. Pese a que Rosa vive legítimamente dentro de la misma casa, ella también escucha desde lejos, desde la cocina, desde su pequeño cuarto, siempre detrás de las paredes.

En varias secuencias de la película, se opta por sacrificar la inteligibilidad de los diálogos y dar prioridad a la fidelidad del punto de escucha. José María escucha las conversaciones de la familia desde su oscuro escondite en el piso de arriba. Por su parte, Rosa lo hace desde la cocina. Los diálogos a momentos son casi inentendibles, sin embargo, la narrativa está nítidamente manifiesta. El punto de escucha de ambos personajes los coloca en esa posición *semi-presente*. Todos habitan la misma casa, pero no todos pisan duro, Rosa lo hace a medias, mientras que José María es como un roedor que se escabulle por cada recoveco tratando de no ser notado.

Pese a estar a tan pocos metros de distancia, es tal el grado de lejanía que José María no puede evitar que Álvaro viole a su amada Rosa. Al igual que José María, nosotros —el espectador— escuchamos los gritos de la indefensa empleada doméstica desde una perspectiva de observación. La imagen no es explícita pero el sonido narra en forma contundente lo que le está pasando a Rosa, mientras la impotente presencia de José María se hace cada vez más frustrante. Esa imposibilidad de estar juntos a pesar de estar tan cerca es incluso más melodramática que la distancia física *per se*.

Es esta contemporánea manifestación del melodrama, la comunicación a través del filtro telefónico es la única forma de comunicación entre los dos amantes malditos, y el espectador lo experimenta a través del punto de escucha individual de ambos personajes, lo cual, además de establecer esa lejanía propia del género, contribuye a la identificación con los protagonistas del *film*.

28 Idrovo-Zambrano y Pazmiño, ***Rabia***..., 115

Por otro lado, la sensación de identificación con el personaje principal es además construida a partir del punto de escucha personal de José María. La rabia interior del personaje es representada por una serie de capas sonoras, frecuencias bajas y altas, ruidos, que en conjunto transmiten su perturbado estado emocional. De esta forma, el sonido nos hace ser parte del mundo interior del albañil que apoderado por la ira asesina a su capataz, golpea a los tipos que faltaron al respeto a su amada, y asfixia a quien la violó. Somos testigos además de la desesperación que siente José María durante la fumigación de la casa, y tal es el grado de identificación con el personaje que en cierta forma también respiramos con dificultad. La sensación de identificación con el personaje es, sin lugar a duda, un aporte sustancial a la narrativa del *film* y por ende a la construcción del melodrama. El espectador no solo escucha a través del personaje, sino que en cierto grado siente lo que él siente.

Conclusión

Rabia, escrita y dirigida por el ecuatoriano Sebastián Cordero, es una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Sergio Bizzio, que haciendo eco de las dificultades que vive un migrante, se afianza como una obra embajadora del cine migratorio. El argumento del *film* presenta como eje central una historia de amor imposible y distante entre dos amantes malditos, así, se enmarca como una manifestación contemporánea del melodrama en su forma más clásica.

La utilización del sonido a partir de un enfoque basado en perspectivas le da a este melodrama una contundente dosis de realismo, permitiendo de esta manera que el espectador se sienta involucrado con los acontecimientos que envuelven a los personajes.

El punto de escucha, tanto en su designación espacial como subjetiva, es evidente a lo largo de la película, y su aporte en la construcción narrativa del melodrama se torna incuestionable. El *film* no tendría la fuerza melodramática que posee si no fuese por un diseño de sonido enmarcado en el manejo de perspectivas. La distancia dentro del espacio sonoro genera una barrera imaginaria que simbólicamente transmite una marcada lejanía entre dos personajes que son parte de una trágica historia de amor, un relato que en su mayor parte experimentamos, vivimos y entendemos desde su subjetividad.

Referencias bibliográficas

Altman, Rick. «Sound Space» en *Sound Theory Sound Practice*, ed. de Rick Altman. London: Routledge, 1992a: 46-64

____ "The Material Heterogeneity of Recording Sound" en *Sound Theory Sound Practice*, ed. de Rick Altman. London: Routledge, 1992a: 15-31.

Álvarez, Soledad. *Estado del arte de los estudios migratorios ecuatorianos*. Quito: Flacso – Ecuador, 2012.

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones, comunicación cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Traducido por Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994 [1990].

Cordero, Sebastián. *Rabia* [película]. España, Colombia, México, Ecuador: Tequila Gang, Montfort Producciones, Telecinco Cinema, Dynamo, WAG.

Cruz, Pamela. *Representaciones del migrante retornado: un análisis del discurso de ecuatorianas y ecuatorianos en el contexto de la crisis española*. Trabajo de tesina para obtener el título de especialista en migración, desarrollo y derechos humanos. Quito: Flacso – Ecuador, 2014.

Durand Jorge y Douglas Massey, *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del Siglo XXI*. México: Editorial Porrúa, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003.

Galarza, María. *El cine ecuatoriano 2000-2010: imágenes y presentaciones de la migración internacional.* Tesis de la maestría en estudios de la cultura mención en comunicación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador, 2010.

Herlinghaus, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e identidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

Svein, Høier. «The Relevance of Point of Audition in Television Sound: Rethinking a Problematic Term», *Journal of Sonic Studie*s 3, n.º 1, (octubre) journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a04.

Idrovo-Zambrano René y Álvaro Pazmiño. «Rabia: Entrevista a Sebastián Cordero», Fuera de Campo 2, n.º 1 (2018): 107-121.

Lastra, James. «Reading, Writing and Representing Sound» en Sound Theory Sound Practice, ed. de Rick Altman. London: Routledge, 1992: 65-86.

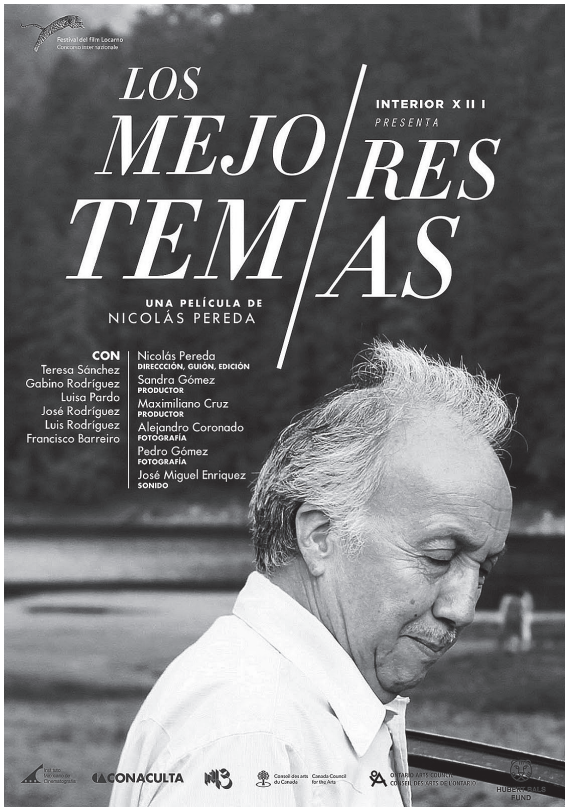
Mejía, Silvia. «Is Nostalgia Becoming Digital? Ecuadorian diaspora in the age of global capitalism», *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 15, n.º 3 (2009): 393-410.

Retis, Jéssica. *El discurso público sobre la inmigración extracomunitaria en España. Análisis de la construcción de las imágenes de los inmigrantes latinoamericanos en la prensa de referencia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Rodrigo, Iván. *Representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior*. Informe de investigación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.

Russo, Eduardo. *Diccionario de cine, estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Setién, María Luisa, Vicente Trinidad, María Jesús Arriola y Mabel Segú. Redes transnacionales de los inmigrantes ecuatorianos. Bilbao: Deusto Digital, 2011.



Afiche del filme *Los mejores temas* (Nicolás Pereda, 2013)

Películas de festival, poética y meta-poética: *Fantasma* (2006) de Lisandro Alonso y *Los mejores temas* (2013) de Nicolás Pereda

Geovanny Narváez
Katholieke Universiteit Leuven
Lovaina, Bélgica
geonarvaez@yahoo.fr

Resumen:
TÍTULO: Películas de festival, poética y meta-poética: ***Fantasma*** (2006) de Lisandro Alonso y ***Los mejores temas*** (2013) de Nicolás Pereda.
Este artículo examina la relación entre película de festival y la posibilidad de una poética cinematográfica a través de postulados del cine dentro del cine en ***Fantasma*** (Lisandro Alonso, 2006) y ***Los mejores temas*** (Nicolás Pereda, 2013). Estos filmes son el vértice de un ciclo en el que temas y personajes se corresponden, se repiten y donde emergen una auto-reflexividad propia de la meta-ficción. Desde la perspectiva del ***film festival studies*** y del paradigma transnacional proponemos una nueva mirada sobre las películas latinoamericanas en los festivales de cine.
Palabras claves: festival de cine, cine trasnacional, película de festival, meta-poética

Abstract:
TITLE: festival films, poetics and meta-poetics: ***Fantasma*** (Lisandro Alonso, 2006) and ***Los mejores temas*** (Nicolás Pereda, 2013).
This article examines the relationship between festival films and the possibility of a poetic cinematography. This is done through an analysis of the premises of meta-cinema in ***Fantasma*** (Lisandro Alonso, 2006) and ***Los mejores temas*** (Nicolás Pereda, 2013). These films are the pinnacle of a cycle in which themes and characters correspond to each other, repeat themselves and where a self-reflection typical of meta-fiction happens. From the perspective of film festival studies and the transnational paradigm, this article offers an approach about Latin American cinema in film festivals.
Keywords: Film Festival. Festival Film. Transnational Cinema, Meta-poetic.

RECIBIDO: 02/10/2018 ACEPTADO: 22/11/2018

1. Introducción

Lisandro Alonso (Argentina, 1975) y Nicolás Pereda (México, 1982) son, en cierta medida, los representantes del cine latinoamericano reciente. Ambos cineastas, a media carrera profesional, han tomado desde sus inicios las rutas del cine de arte tanto por las propuestas narrativas y estéticas como por la filiación a la red de festivales. Sus películas producen un cierto distanciamiento respecto de las concepciones tradicionales del cine dominante o gran público, y al mismo tiempo se vinculan con el fenómeno de la transnacionalización cinematográfica; esto es, la coproducción internacional y la circulación mediante festivales donde reciben fondos económicos y reconocimientos simbólicos. Además, estas películas se instalan en el cine de arte transnacional que, a su vez, cuestiona y redefine la idea de cine nacional.

En sus primeros filmes, Lisandro Alonso y Nicolás Pereda despliegan perspectivas temáticas y estilísticas audaces y oblicuas que articulan, desde la ficción, una representación de una realidad y una cotidianidad. La utilización del aparato cinematográfico, exploratorio y experimental, les sirve como dispositivo para desarrollar *ideas* sobre el mundo objetivo y subjetivo. Si bien los universos fílmicos creados por estos cineastas se contextualizan en ámbitos rurales y urbanos de sus respectivas naciones –Argentina y México–, estos espacios se capturan desde una mirada reflexiva.

En las obras de estos dos cineastas resulta interesante examinar la relación entre película de festival y cine de arte para apreciar, más que las rupturas del cine clásico/narrativo, el modo de apropiación y aporte de estas convenciones temáticas y estilísticas a la cual se adscriben, pues se advierte una coincidencia en *Fantasma* (2006) y *Los mejores temas* (2013). Estos dos filmes son de algún modo el vértice o cierre de un ciclo donde temas y personajes se corresponden, se repiten, reenviando hacia otras significaciones, tales como la posibilidad de una poética y meta-poética cinematográfica. Desde la óptica de los estudios de los festivales de cine (*film festival studies*) y del paradigma transnacional proponemos un ángulo de análisis en el que sostenemos que el horizonte de ciertas películas de festivales configuran uno entorno poético. Además, en *Fantasma* y *Los mejores temas* se advierte una reflexión meta-poética.

2. Red de festivales como horizontes de cine de arte transnacional

> [...] los festivales son una red cuyas complejas relaciones de competición y cooperación, [...] pueden parecer llenas de contradicciones y paradojas, pero estos antagonismos, a menudo sin resolver, son el secreto de su éxito y la fuente de su poder. Complejos mecanismos de selección, rituales de admisión arcanos y dobles raseros cuando confluyen "arte y comercio" son algunos de los contrasentidos, aunque también instancias efectivas, responsables de crear un valor de marca (el autor), un valor novedoso (cines nacionales presentados como nuevas olas) y de generar

capital cultural (valor de reconocimiento y distribución) para un producto en particular: el cine de autor.[1]

Desde el inicio de sus trayectorias, Lisandro Alonso y Nicolás Pereda se han desenvuelto en la red de festivales con claras inclinaciones hacia el cine de arte que se manifiesta por las temáticas abordadas y rasgos estilísticos utilizados. El estreno internacional del primer largometraje de Lisandro Alonso, *La Libertad* (Argentina, 2001), fue en el Festival de Cannes, en la sección *Un Certain Regard*.[2] *Fantasma* (Argentina/Francia/Holanda, 2006)[3] se estrenó en la selección oficial de la *Quinzaine des Réalisateurs*.

Nicolás Pereda en su corta pero prolífica trayectoria tiene en su haber —al momento de escribir este texto— ocho largometrajes, un cortometraje y cuatro documentales. Varias de sus películas son coproducciones internacionales y/o han obtenido fondos de los propios festivales: *¿Dónde están sus historias?* (México/Canadá, 2007), su ópera prima, ganó el premio a la mejor película en el Festival de Morelia (México), y el estreno internacional tuvo lugar en Francia, en el el Festival Cinélatino de Toulouse, donde recibió el premio de la crítica (prix découverte).[4] *Los mejores temas* (México/Canadá/Holanda, 2012)[5] fue parte de la selección oficial en Competición del Festival de Locarno.

---

1 Thomas Elsaesser, "Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital" (***Fonseca, Journal of Communication***, No. 11, 2015), 187-188.

2 Esta película obtuvo el FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) en el Festival de Rotterdam; y estuvo nominada al Cóndor de Plata a la Mejor Ópera Prima donde recibió el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, en el 2002. ***Los Muertos***, ya en coproducción (Argentina/Francia/Holanda/Suiza, 2003), fue estrenada internacionalmente en la ***Quinzaine des Réalisateurs*** de Cannes, y obtuvo el premio de la Crítica en el Festival Lima; el FIPRESCI y el Premio del Público en la Viennale (Viena) en el 2004; también recibió la Cámara Independiente en el Festival Karlovy Vary (República Checa), en el 2005. Luego realiza ***Liverpool*** (Argentina/Holanda/Francia, 2008), el cortometraje ***Sin título (Carta a Serra)*** (Argentina, 2011) y ***Jauja*** (Argentina/Dinamarca/Francia et al, 2014), que de igual manera recorrieron festivales y cosecharon premios y reconocimientos.

3 ***Fantasma*** fue producido por 4L (Argentina), Slot Machine (Francia), Fortuna Films (Holanda), con el apoyo de INCAA, SANFIC/ Filmosonido, Universidad del Cine, Ruda, Fábrica de cine.

4 Su segundo filme ***Juntos*** (México/Canadá, 2009) fue seleccionado para el premio Cine en Construcción en Toulouse al igual que ***Perpetuum mobile*** (México/Canadá, 2009); ***Juntos*** recibió el premio del jurado del World Cinema en Amsterdam, y Perpetuum mobile participó en selecciones paralelas en importantes festivales europeos, como Horizontes Latinos de San Sebastián o el programa ACID (Association du Cinema Independant pour sa Diffusion) de Cannes. ***Verano de Goliat*** (México/Canadá/Holanda, 2010), con soporte del Hubert Bals, obtuvo el premio Orizzonti del Festival de Venecia y el premio del Cine del futuro en el BAFICI, en el 2011; asimismo fue nominada al premio Ariel el año siguiente. En los últimos años ha realizado ***Matar extraños*** (México/Dinamarca, 2013) estrenado en la Berlinale, en la sección Forum, ***Los ausentes*** (México/España/Francia, 2014) y ***El Minotauro*** (México/Canadá, 2015), este último estuvo dentro la selección de Festival de Toronto.

5 Esta película fue producida por Interior XIII y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), con el soporte de Hubert Bals Fund, Canada Council for the Arts, Ontario Arts Council (Canadá), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, México), entre otros.

Estos dos cineastas, asiduos participantes y varias veces laureados en festivales A, hasta el momento no han alcanzado los premios principales. Los primeros filmes han sido seleccionados o exhibidos en secciones paralelas, alternas, en festivales temáticos (cine latinoamericano), medianos y pequeños.

Sin pretender ahondar en el complejo entramado de los festivales y del recorrido de estas películas, una de las diferencias es que Alonso se presenta de forma regular en Cannes mientras que Pereda en otros festivales; por ejemplo, *Los mejores temas* estuvo en competición en los festivales de Locarno y Toronto. A propósito de *Perpetuum Mobile* presentado en el ACID (Association pour le Cinéma Indépendant et sa Difussion), una programación paralela de Cannes, según se reseñan en notas periodísticas, se menciona que «podía haber conseguido una exposición mejor, en este festival o en otro posterior, para su película que sin estar terminada ganó el premio de la cita profesional Cine en Construcción [del festival de Toulouse y San Sebastián] (...)».[6] Sobre el premio Cine en Construcción, el propio Pereda menciona que: «no alcanza ni mucho menos para terminar la película, es más un reconocimiento, hace que la gente se entere y pueda surgir alguna coproducción para acabarla».[7] En cuanto al estreno de *Matar extraños* (2013) en la Berlinale, en palabras del mismo Pereda: «creí que no lo conseguiría por motivo de coproducción y de las candidaturas a otros festivales».[8]

El horizonte de estos realizadores es doble –la 'doble posición' de acuerdo a Thomas Elsaesser[9]– porque, de un lado, el universo cinematográfico se enfoca en un ámbito local y nacional; de otro lado, el de la producción y circulación, traspasan fronteras mediante la red de festivales. Este hecho articulado con el fenómeno transnacional evoca un cuestionamiento y redefinición del concepto de Estado-nación, en el sentido de la noción de cine nacional (como producto nacional) y la representación de la nación (identidad). Cada una de las películas de estos cineastas mantiene un estilo propio que, más allá de la clara adscripción a la línea estética del cine contemplativo, minimalista o de la trasgresión de los límites entre ficción y documental, esbozan miradas particulares de un México y una Argentina contemporáneos. Aunque en los filmes se observan de forma explícita y alegórica diferencias sociales en la caracterización de personajes al otorgar protagonismo a gente común u ordinaria, o si se quiere a 'héroes menores'.[10] Pero el quiebre ocurre al insertar estos personajes en una extraña cotidianidad, lo que rebasa la simple representa-

6 "Cannes un sabor agridulce para el mexicano Nicolás Pereda". ***Revista Cinefagia*** (20 de mayo de 2009).

7 Ibídem

8 "México inicia participación con Matar extraños en la Berlinale". ***El Universal*** (08 de febrero de 2013).

9 Thomas Elsaesser, "Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital" (***Fonseca, Journal of Communication***, No. 11, 2015).

10 Galo Torres, ***Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos***, (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011).

ción de la nación hacia niveles simbólicos. Estos rasgos temáticos y estilísticos han producido múltiples lecturas e interpretaciones,desde conceptos y teorías de la filosofía, de la sociología hasta los propiamente cinematográficos.

2.1 Hacia una taxonomía de cine de festival

Las películas que participan en festivales importantes obtienen de por sí un reconocimiento artístico-cultural. Una determinada película mediante la selección adquiere un valor simbólico –materializado por ejemplo en logos– y una potencial atención de la crítica especializada. Esto, como detonante estratégico, funciona en la promoción posterior, y es aún más efectiva cuando logra entrar en secciones oficiales de festivales prestigiosos y ganar premios. Al mismo tiempo, y de forma paradójica, la circulación en uno de los circuitos de la red de festivales, como son los nichos del cine de arte, comportan estigmas cuyos precios a pagar son la indiferencia de públicos masivos y una escasa o nula exhibición en salas comerciales. Algunas veces se atribuye la designación peyorativa de 'cine festivalero' por apuntar, recorrer y cosechar premios en festivales de todo color y tamaño. En varios casos se cuestiona por seguir una tendencia u ola vigente a pesar de pregonar cierta originalidad; nos referimos en específico a una de las más explotadas: la estética contemplativa. Es que, en efecto, los festivales, al promover las nociones de cine de arte/cine de autor, producen y reproducen entes y agentes (cineastas, productores, críticos), otorgando marcas de prestigio.[11] Y al hacer esto definen y distinguen –digamos por el momento– categorías o entornos estéticos más o menos delimitados. Lo anterior se puede reflejar en las múltiples secciones y premios que establece cada festival. Por ejemplo, el fondo Hubert Bals del festival de Rotterdam y el Cine en Construcción de los festivales de Toulouse y San Sebastián impulsan un cine emergente, destinado a las periferias cinematográficas. Asimismo, las secciones Horizontes de San Sebastián y de Venecia, y la Semana de la Crítica de Cannes son reductos importantes de visibilización que, sin embargo, no comportan el mismo peso que las competiciones oficiales donde se disputan los principales galardones (por ejemplo: la Palma de Oro en Cannes, el León de Oro en Venecia, el Oso de oro en Berlín). Aquí se presenta otro fenómeno, el de la inclusión/exclusión, entrada/compromiso con un festival y sus vínculos con otros. No obstante, el caso de los fondos Hubert Bals y Cine en Construcción representa a veces un acceso, un trampolín, para las selecciones oficiales de los grandes festivales. Así, por ejemplo, *Verano de Goliat* (2010) con el soporte Hubert Bals ganó el premio Orizzonti en Venecia.

En este punto es posible diferenciar los "megaeventos" –en palabras de Eduardo Russo– *Tropa de élite* (2007), *El secreto de sus ojos* (2009) o *Relatos*

11 Véase Pierre Bourdieu, ***Les règles de l'art***, (Paris: Le Seuil), [1992] 2015; Marijke de Valck, ***Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia***, (Amsterdam: University Press, 2007).

salvajes (2014), «sostenidos con los argumentos pragmáticos del oficio y los números de taquilla»,[12] de aquellos filmes de mayor complejidad, signados por los valores artísticos que se descubren en esos horizontes, en aquellas secciones paralelas de festivales menos pomposas pero que constituyen «una contracorriente necesaria dentro de un entorno audiovisual regulado por la lógica del espectáculo».[13]

Desde la perspectiva de la transnacionalidad, las películas de Lisandro Alonso, a excepción de *Jauja*, y de Nicolás Pereda son 'no marcadas' porque no incluyen en el universo cinematográfico otras naciones, idiomas o actores extranjeros/internacionales. De este modo, estas películas entran en la categoría transnacionalismo experimental [*experimental transnationalism*], por lo tanto son películas distantes del transnacionalismo oportunista [*opportunistic transnationalism*][14] porque apuntan a fines comerciales o éxitos de taquilla; al contrario, se retraen en círculos reducidos, en nichos, donde prevalece el valor cultural-artístico, es decir, un capital simbólico más que económico.

Lisandro Alonso y Nicolás Pereda utilizan en el ámbito de producción elementos, en cierta medida, básicos y conexos al realismo, como los rodajes en escenarios naturales, pocas locaciones, pocos o los mismos actores, algunos no profesionales o no-actores. Uno de los detalles es que Alonso utiliza celuloide (35 mm) mientras que Pereda recurre a lo digital; esto quizás explica la razón por la que Pereda haya realizado varios filmes en apenas nueve años. Con respecto a lo anterior, Lipovestky y Serroy manifiestan que lo digital «lejos de desviar el cine su función de arte –una expresión de la visión del mundo y una mirada crítica sobre la realidad– la hiper-tecnicidad high-tech le permite asumir de manera novedosa».[15] De cualquier manera, esta base técnica y línea estética en su repetición se asocia a la idea de autor, que no reduce su importancia al incriminar a priori una alineación hacia una convención estética nacida, cultivada y reconocida por los festivales prestigiosos, principalmente de Europa. Los rasgos temáticos y estilísticos del arte cinematográfico parten de normas intrínsecas, propias de un filme, a las extrínsecas, es decir, al inventarse y reinterpretarse se propagan creando influencias y convirtiéndose en convenciones, en corrientes, en nuevas olas.[16] De forma general, se ha determinado que

12 Eduardo Russo, "El cine contemporáneo en América Latina. Transformaciones, convergencias y expansiones", (*Ventana Indiscreta* 013, 2015), 34.

13 Eduardo Russo, "El cine contemporáneo en América Latina...", 34.

14 Sobre el paradigma transnacional véase: Lefere Robin y Nadia Lie (eds.), ***Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico***, (Lieden/Boston: Brill, 2016) y Mette Hjort, "On the plurality of cinematic transnationalism", (***World Cinemas, Transnational Perspectives***, New York: Routledge, 2010).

15 Lipovestky y Serroy (2007: 58). "Loin de détourner le cinema de sa fonction d'art – l'expression d'une vision du monde et le regard critique sur la rélaité – l'hypertechnecité high-tech lui permet d'assumer de façon nouvelle".

16 Véase David Borwell, ***Narración en el cine de ficción*** (Barcelona: Paidós, 1996).

las películas de festival se caracterizan por su ritmo lento, descriptivo, cercano al documental, que tratan historias ordinarias o inconclusas con actores no profesionales, y utilizan la música de forma no convencional.[17]

Planteamos entonces la presencia de un entorno poético en ciertas películas de festival. Aquí se entiende por 'entornos' tanto a la idea de una esfera estética como un lugar cinematográfico. Según el planteamiento de Raphaëlle Moine, los géneros pueden entenderse como «lugares cinematográficos» (lieux cinématographiques) en analogía al sentido antropológico, porque las prácticas y usos colectivos de categorías genéricas construyen lugares al dar una identidad, poner en relación con otros filmes y situarlos en una historia.[18]

Más en específico, se vislumbra la coexistencia de tres orbes cinematográficos con sus características particulares respecto a la producción latinoamericana en los festivales internacionales de cine, a saber: 'blockbuster prestigioso' que, según Paul Julian Smith, fluctúa entre cine comercial y cine de autor; cine de arte popular que contiene ligeros riesgos formales y predominancia narrativa, de acuerdo a Deborah Shaw, y; película de arte de festival, en relación a la autonomía creativa, la posición tanto artística como crítica desde el cine.[19] El entorno poético se presenta en la categoría de película de festival y los cineastas de este entorno serían los *outsiders*, es decir, aquellos que rechazan de forma total o parcial las convenciones narrativas-clásicas para apropiarse tanto de las propuestas del cine de arte y ensayo o cine moderno como el de las neovanguardias, y enfilarse en las secciones paralelas de la red de festivales.

17 A continuación colocamos la cita original de Julian Paul Smith seguida de una traducción: «They employ little camera movement and extended takes without edits; they tell casual or oblique stories, often elliptical and inconclusive and they often cast non-professionals whose limited range restricts their performance to a consistently blank or affectless acting style. 'Festival films' may well be shot in black and white, and will certainly lack a conventional musical score». Paul Julian Smith, "Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil", (Nagib, Lucía, Chris Perriam et Rajinder Dudrah (eds.), ***Theorizing World Cinema***. London-New York: Tauris, 2012), 72; «usan pocos movimientos de cámara, tomas de larga duración, sin cortes; cuentan historias ordinarias u oblicuas, a menudo elípticas e inconclusas, y frecuentemente recurren a actores no profesionales, cuyo estilo limitado les restringe a un estilo sistemáticamente inexpresivo y desprovisto de emoción» (Smith traducido por Nadia Lie en "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto", (***Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico***, Lieden/Boston: Brill, 2016), 31.

18 Raphaëlle Moine, ***Les genres du cinéma***, (París: Armand Colin, 2008), 183.

19 Paul Julian Smith hace una interesante taxonomía para el cine latinoamericano desde lo óptica transnacional; distingue películas que abordan/apropian un género (***the genre movie***), películas que se debaten entre cine de arte y cine comercial (***the prestige blockbuster***) y la película de festival (***the film festival***). Smith plantea un cuestionamiento sobre la libertad o independencia artística en las películas de festival. Para estas y las otras categorías (blockbuster prestigioso, cine de arte popular y películas de festival), véase: Paul Julian Smith, "Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil", (En ***Theorizing World Cinema***. London-New York: Tauris, 2012); Deborah Shaw, "Sex, texts and money, funding and Latin American queer cinema: The cases of Martel's La niña santa and Puenzo's XXY", (***Transnational Cinemas*** 4.2, 2013).

Hasta aquí nuestro estudio evidencia que, en efecto, estos cineastas utilizan recursos no tan novedosos en la actualidad, quizá recursos convertidos en fórmulas, pero al hacer hincapié en las repeticiones y variaciones forjan así un *estilo* y a su vez se insertan en uno de los tres entornos del cine de arte transnacional: película de festival y cine poético. El punto cardinal a destacar es que ambos filmes proponen un discurso auto-reflexivo sobre el cine, es decir, una meta-poética.

3. La posibilidad de un entorno poético en películas de festival

José Pérez Bowie realiza una interesante revisión –histórica, teórica, filmográfica– respecto del debate sobre la poeticidad del cine y el cine poético. [20] Presentamos a continuación un breve recuento enfocado en nuestro interés de estudio: la posibilidad de un entorno poético en las películas latinoamericanas de festival. Remitimos, por tanto, al texto original para profundizar o despejar cualquier duda que pueda procurar la siguiente recapitulación.

Pérez Bowie parte de la distinción entre cine de prosa y cine poético, propuesta por los formalistas rusos, para poner de manifiesto que la dimensión *poética* o *lírica* implica transgresión y experimento con el lenguaje, y apela a lo irracional y subjetivo. Esto representa una alternativa a los códigos narrativos clásicos/realistas, es decir, tiene una potencialidad artística de creación que no se agota en la vertiente narrativa. Más adelante anota Pérez Bowie que los filmes en tanto discursos son «producciones sostenidas y coherentes de sentido dentro del funcionamiento simbólico global de una sociedad».[21] El argumento anterior permite al autor plantear tres ámbitos de análisis sobre la poeticidad del cine como discurso social. Estos son: el objeto poético (el filme), el contexto de producción y el contexto de recepción.

En cuanto al contexto de producción, Pérez Bowie evoca la posición social de los cineastas que se sitúan casi siempre al margen de la realidad establecida (económica y política), y a veces en conflictos directos en contra de esta. Resalta entonces una paradoja o doble posición –denominada 'paratopía creadora' por Dominique Maingueneau en el análisis del discurso literario, anota Pérez Bowie– puesto que el cine es dependiente de las instituciones de la realidad establecida para producir sus creaciones, y necesita financiación, distribución, publicidad y recepción, además de instancias evaluadoras y gratificadoras (premios, promociones, subvenciones). Luego enfatiza que un tipo de cine de «excesiva dependencia institucional [...] puede ser sentido como una traición al arte y, en consecuencia, como discurso frustrado».[22] A este argumento habría que completarlo indicando que, como hemos apuntado al comienzo, estas instituciones se sitúan en mayor medida fuera de un Estado-nación, como los fondos, soportes económicos, técnicos y

20 José Pérez Bowie, ***Leer cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*** (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).

21 Pérez Bowie, ***Leer cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica***, 27.

22 Ibíd.,, 29.

artísticos supranacionales (Fondo Hubert Bals, Cine en Construcción, Fonds Sud Cinéma actualmente Aide aux Cinémas du Monde, Ibermedia, etc.).

Sobre la alternativa del cine poético, Pérez Bowie emprende la revisión con las vanguardistas artísticas hacia los años veinte del siglo pasado, luego se detiene en el cine moderno –a partir de los años sesenta, con la *nouvelle vague* y otros movimientos 'coetáneos y posteriores'– hasta lo que denomina la revitalización de las propuestas vanguardistas. En resumen, para Pérez Bowie las vanguardias manifiestan un radicalismo, una cierta utopía al considerar al cine como arte autónomo desvinculado de la servidumbre narrativa y de las convenciones del realismo. En cambio, el cine moderno es menos radical porque se trata de una poeticidad menor respecto de las prácticas transgresoras de las vanguardias, ya que no hay una eliminación de la historia, por tanto no cabe hablar de antinarración sino de una narración 'mitigada', aclara Pérez Bowie. Lo anterior hace referencia al debilitamiento de los nexos causales en la narración, a la morosidad del ritmo temporal, entre otras características como las convenciones de la narración del cine de arte y ensayo –objetividad, subjetividad, autoría– relevadas por David Bordwell.[23] Luego Pérez Bowie menciona que los representantes de las neovanguardias serían los *outsiders*, aquellos artistas que mantienen la llama utópica y transgresora y a quienes sin interesarles la mediación del público intentan una ruptura total con la tradición proponiendo rasgos y formas radicales; no obstante, anota el citado autor, estas propuestas que resurgen de manera periódica no siempre trazan con nitidez las fronteras cinematográficas con otras.[24]

En este punto, resulta pertinente poner de relieve algunas consideraciones que nos servirán para sentar bases en nuestro análisis de *Fantasma* y *Los mejores temas*. Por una parte, David Bordwell agrupa las prácticas vanguardistas en sistemas formales 'abstractos' y 'asociativos'; el primero se sitúa en torno a lo que en música se denomina 'tema y variaciones', es decir, «una sección introductoria nos mostrará de forma relativamente simple las clases de relaciones que el filme utilizará como material básico. Luego le seguirán otros segmentos que presentarán tipos de relaciones similares pero con cambios»;[25] el segundo sugiere cualidades expresivas y conceptos mediante la mera yuxtaposición de imágenes, sin nexo aparente, un proceso comparable al de las técnicas metafóricas de la poesía. Por otra parte, Pérez Bowie alude a las dos grandes tendencias de la lírica contemporánea: geometrismo frente a irracionalismo o en el triunfo del intelecto y la derrota del intelecto, según Hugo Friedrich: «la concepción apolínea de la poesía como pura

23 David Bordwell, ***Narración en el cine de ficción*** (Barcelona: Paidós, 1996).

24 En el cine moderno se han introducido los conceptos de ***écriture y politique d'auteur*** que privilegian la enunciación sobre el enunciado; esto ha dado paso al cambio del Modo de Representación Industrial (MRI), con una instancia enunciadora de la narración clásica de Hollywood de los años 40 y 50 que permanecía invisible, al Modo de Representación Moderno (MRM).

25 David Bordwell y Kristin Thompson. ***El arte cinematográfico: una introducción*** (Barcelona: Paidós, 1995), 119.

composición geométrica, como abstracción que se eleva por encima de la realidad cotidiana, frente a la concepción dionisiaca que entiende la poesía como vehículo capaz de hacer aflorar los estratos ocultos de esa realidad, como manifestación de las fuerzas inconscientes controladas por la dictadura de la razón».[26] A esas dimensiones racionales e irracionales de la 'normalidad' cinematográfica es posible integrar el concepto bajtiniano de *carnavalización* cuyas manifestaciones se caracterizan por la irreverencia, lo popular, a favor de la asimetría, el oxímoron, el mestizaje; en suma, una estética anticlásica que rechaza la armonía y la unidad formal.[27] Por tanto, la dimensión dionisiaca es la antítesis de lo apolíneo, de la «subversión ascética», cuya correspondencia entre estas expresiones se establece generalmente en el mundo del arte.[28]

Por último, Pérez Bowie resalta algunas reflexiones teóricas como la noción de *acinéma* de François Lyotard que se manifiesta ya sea por 'inmovilidad' o por "exceso de movimiento" produciendo una exaltación lírica, es decir, lo contrario a la *mise en ordre* y *mise en escène* del cine narrativo gran público. De Gilles Deleuze destaca la transición del cine clásico al cine moderno o la crisis de la imagen-movimiento y su particularidad la imagen-acción por el crecimiento de la imagen-tiempo y, dentro de esta categoría el momento emblemático, la imagen-cristal.[29]

En relación con lo anterior, Lipovestky y Serroy sostienen que el cine, a partir de los ochenta, es hipermoderno donde se surge el *hypercinéma* cuyas lógicas son la hiperbolización (image-excès), la complejidad formal (image-multiplexe) y la auto-referencialidad (image-distance).[30] Del mismo modo, estos autores señalan la presencia de extremos opuestos, una bipolaridad en esas categorías, por ejemplo: películas de un minimalismo exagerado o de una rapidez

26 Hugo Friedrich (1974) citado en José Pérez Bowie, ***Leer cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica***..., 56.

27 En palabras de Mijail Bajtín: «El carnaval (repitamos que en la acepción más amplia del término) liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo». Mijail Bajtín, ***La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento***, (Madrid: Alianza Editorial, [1965] 2003), 224.

28 Véase Friedrich Nietzche, ***El nacimiento de la tragedia*** (Madrid: Alianza Editorial, [1886] 2012).

29 La imagen-movimiento en el cine clásico presenta un mundo diegético organizado que se expresa por medio de la coherencia temporal y de un montaje racional de causa-efecto; la 'imagen-tiempo', definidora del cine moderno, se desentiende de la lógica lineal para interesarse en los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario, engendrando planos autónomos cuya causalidad, incierta o inexistente, rompen los vínculos de la continuidad y la organización panorámica ("imagen-cristal"). Gilles Deleuze, ***Cinéma 2 : L'image-temps***. Minuit, [1985] 2014.

30 Entre los ejemplos de imagen-distancia o auto-referencialidad, Lipovestky y Serroy citan la película ***A través de los olivos*** (1994) de Abbas Kiarostami. Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, ***L'écran global. Cultures-médias et cinéma à l'âge hypermoderne***, (Paris: Éditions du Seuil, 2007).

vertiginosa en el montaje, o la coexistencia de producciones de escasos recursos y superproducciones de presupuestos colosales, así como la banalización de varios procedimientos cinematográficos, otrora de ruptura y provocación (precisamente la complejidad y la auto-referencialidad), empleados en el cine y audiovisual contemporáneos.

En esta distinción, aplicada a nuestro caso, se avistan dos poéticas: una apolínea (imagen-tiempo, inmovilidad, ascetismo) y otra dionisiaca (imagen-cristal, exceso de movimiento, imagen-exceso, carnavalización); lo que corresponde a *Fantasma* y *Los mejores temas* respectivamente.[31] Esta distinción servirá de base para análisis posteriores puesto que se aprecian filmes que podrían pertenecer a una de las dos poéticas, sin olvidar que las fronteras no son nítidas. Sostenemos entonces que estas formas cinematográficas y su poeticidad como discurso social existen gracias a la transnacionalización del cine (producción, circulación, recepción) mediante negociaciones y estrategias artísticas así como los soportes de diferentes instituciones supranacionales, como los de los festivales. Aquí el foco de interés es relacionar estos fenómenos con estudios de casos provenientes de las cinematografías latinoamericanas recientes, hecho relegado por José Pérez Bowie debido al carácter histórico de su estudio, o por la perspectiva global aplicada en el trabajo de Liposvetsky y Serroy.

4. Película de festival y meta-poética: Fantasma y Los mejores temas

En *Fantasma* y *Los mejores temas* se manifiesta la idea de una poética y meta-poética por la reflexión implícita y explícita dentro de los mismos. A nivel temático y formal se abandona en parte la referencia externa para volcarse a la auto-referencialidad (imagen-distancia). Estos procedimientos se conocen como cine dentro del cine o meta-poética (meta-ficción y metalepsis). *Fantasma* pone en escena a Argentino Vargas que asiste a la proyección de la película *Los muertos* en la cual él es el protagonista. En el Teatro San Martín de Buenos Aires, un edificio moderno, también se encuentra Misael Saavedra, el protagonista de *La Libertad*, que al parecer está invitado a esa proyección. (La falta de transparencia y la ambigüedad son, en efecto, estrategias del cine de arte y ensayo).[32] De este modo, en esa ficción se crean niveles de ficción paralelos en el que no pasa ni se cuenta nada o muy poco. En *Los mejores temas* se reutiliza los procedimientos empleados en los filmes precedentes (*¿Dónde están sus historias?*, *Perpetuum Mobile* y *El verano de Goliat*) como la participación de los actores-personajes Gabino Rodríguez y Teresa Sánchez, el

31 Con el propósito de evitar un catálogo extenso de listas de películas de festival, nos limitaremos a mencionar algunos directores que, a grandes rasgos, comparten tendencias temáticas y estilísticas cercanas al entorno poético: Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Pablo Stoll, Amat Escalante.

32 Véase David Bordwell, ***Narración en el cine de ficción***, (Barcelona: Paidós, 1996).

tema de la relación madre e hijo, la repetición-memorización de frases y de escenas, el abandono-reaparición del padre, el límite entre ficción y documental o la ruptura de la cuarta pared y la mostración del mundo de la producción material.

En *Fantasma*, antes de la proyección, Argentino Vargas deambula por la extraña geografía de la edificación; como en un laberinto se pasea por escaleras, entra en vestíbulos, se trasporta en ascensores. Todo esto a través de un ascetismo-apolíneo de la imagen cinematográfica utilizada también en los filmes precedentes: tomas de larga duración, pocos y lentos movimientos de cámara (imagen-tiempo). Unas cuantas personas habitan en ese 'no lugar' como los trabajadores y los funcionarios. La gente común, la masa, está afuera, a través de la puerta de vidrio se la ve pasar con premura, no ingresa al estreno del 'nuevo cine nacional' y al que solo asisten tres personas: el actor-personaje, el acomodador y la administradora. En esa construcción –de metal, cemento, vidrios y espejos– pasa lenta y extrañamente el tiempo; así, en una abstracción de lo cotidiano se instala otro mundo donde sonidos mecánicos y electrónicos, en especial de los ascensores, remiten al cine de ciencia ficción. La película es auto-reflexiva también con la idea del personaje-actor cuando Argentino se mira en el espejo del vestíbulo construido para la preparación o trasformación de actores y estrellas del espectáculo; o cuando mira y escucha con atención la cajita de música en el que una figura encerrada en espejos repite al infinito gestos y sonidos a partir de una composición y mecanismo simples. Cerca de la mitad de la película se produce un giro para 'hacer avanzar la historia' y sucede cuando los empleados del teatro encuentran a Argentino y lo llevan a la sala de proyección. Se asiste entonces a una narrativa 'mitigada' pues, a pesar de cierto radicalismo formal, no rehúsa a 'contar algo'.

Este procedimiento de cortar en dos actos el filme se manifiesta también en *Los mejores temas* y ocurre cuando se cambia de actor/personaje (José Rodríguez - Luis Rodríguez) que representa a Emilio, el padre de Gabino, siendo el primero un tanto ingenuo-angelical y el otro más bien libertino-diabólico: al primero, los amigos de Gabino lo recriminan y lo humillan, contra el segundo no lo logran, pues se enfada. Cabe mencionar que la historia se desarrolla principalmente en un departamento donde habitan Gabino y su madre. En la segunda parte se descompone descompone aún más el relato, se vuelve bizarro, se elimina la luz (natural y artificial) y sobre todo se muestra la artificialidad de la ficción al incorporar en el cuadro el equipo técnico. En un momento determinado interviene la voz del director con una pregunta a Gabino. Asimismo, el desplazamiento y angulación de la cámara pasa a una posición inhabitual: un encuadre en picado, entre la puerta y la pared, dificulta ver la escena inactiva de diálogo entre Gabino y su madre. Respecto de lo anterior, la escena ocurre en la cocina donde preparan un plan para deshacerse del padre reaparecido que irrumpe en el departamento y en sus vidas. Esta estrategia estilística sirve para señalar la presencia del enunciador, el «comentario intrusivo» según Bordwell (1996); es decir, el cineasta marca su estilo. Las dos versiones del padre remiten

a las múltiples posibilidades de contar una misma historia, desordenando las percepciones racionales. Por tanto, se trata de un cine autoconsciente que quiebra lógicas narrativas. Este filme desecha la unidad formal para concentrar en pliegues puestas en escenas absurdas y repetitivas (imagen-cristal), lo que desestabiliza las representaciones realistas acercándose al ensueño, o la pesadilla, como sucede en las conversaciones durante la noche, una de estas con guiños irónicos como la del padre en tanga. Se advierte entonces una suerte de carnavalización, pues subvierte la idea de normalidad narrativa y acoge la asimetría no solo en la imagen sino en el sonido. A propósito del sonido cabe resaltar los «sistemas formales asociativos» de Bordwell en la música extra-diegética empleada en las apariciones del padre. Se utiliza precisamente el tema *Variaciones Goldberg BWV 988* de Johann Sebastian Bach. Este recurso alude al carácter barroco, repetitivo e infinito como los *ritornelos* audiovisuales.[33] Por otra parte, la copia como relación al comercio o estrategia de sobrevivencia es relevante. Recordemos que Gabino y su padre memorizan la larga lista de los discos piratas –los mejores temas populares, precisamente– para la venta informal; al igual que el diálogo sobre un negocio de falsos suplementos vitamínicos o las tangas para las strippers que vincula voyeurismo y hedonismo; o la voz 'real' de una niña trabajadora que entra en el mundo diegético, la cual clama con frases repetidas objetos de reciclaje. Todos estos elementos apoyan el sentido de repetición, de copia, de comercio, de sobrevivencia, y sobre todo retrata una absurda cotidianidad real-ficticia de un México cinematográfico.

No hay duda de que estos actos de irreverencia narrativa son caros a los *outsiders* o *enfants terribles* cuyos efectos contraproducentes son el distanciamiento de públicos masivos aferrados a la historias canónicas-causales. Al hacer esto, los filmes se retraen en círculos restringidos o públicos-nicho e incluso al 'circuito esotérico' del cine de culto.[34]

Para terminar, a modo de comparación proponemos revisar cuatros escenas y diálogos que de cierta manera son análogos y sirven para argumentar nuestra idea de discurso meta-poético. En las dos películas los diálogos son ya sea parcos o caóticos que no ayudan a la progresión dramática porque, como se ha anotado más arriba, la narración clásica-causal está revocada, pero curiosamente en estos casos la palabra emerge como un resquicio importante en los filmes. En *Fantasma*, luego de la proyección, la administradora y Argentino Vargas comentan en total discreción la película. Dicen por ejemplo: «está bien», «linda», «para entretenerse y mirar

33 Esta idea es sostenida también por Sonia Rangel en su análisis del cine de Pereda. Aunque Rangel no se refiere al filme aquí tratado es interesante destacar la noción de imagen-repetición, 'loops audiovisuales' y el término musical ***ritornello*** propio de las «Variaciones»: «La imagen-repetición se despliega por medio de ***loops*** audio-visuales y ***ritornellos*** motrices (...)"». Sonia Rangel, "Imagen-repetición / imagen-des-afección. Aproximaciones al cine de Nicolás Pereda" (***Revista Icónica*** No. 3, 2013), 25.

34 Sobre la noción de circuito esotérico, véase Ernest Mathijs & Jamie Sexton, ***Cult Cinema*** (Oxford/ Malasya: Blackwell Publishing Ltd., 2011).

un rato».[35] En *Los mejores temas* sucede en la segunda parte de filme cuando Gabino va a visitar a su padre en un departamento lúgubre y desordenado, situado en algún edificio céntrico de varios pisos que reenvía a la idea de laberinto por la serie de escaleras. En ese lugar el padre explica la construcción de una obra de arte, «una esculturita de vidrio», que «como el arte «enfatiza el personaje» no sirve para nada».[36] Estos diálogos no son tan irrelevantes cuando se plantea la idea de una *mise en abyme* o meta-poética, y toma mayor importancia si se piensa en la idea de cine nacional producido bajo las marcas cine de arte/cine de autor y en forma de película de festival a la que casi nadie asiste, tal y como ocurre en *Fantasma*. Una última similitud, acaso fortuita, se encuentra al final, y trata la relación con la imagen televisiva. En *Fantasma*, Misael, luego de inspeccionar las instalaciones, ingresa a una bodega donde destapa una botella de champagne y la acompaña con pan mientras mira un documental sobre la industria cosmética y la explotación marina (los peces-sapo, según se escucha y observa). En *Los mejores temas*, Gabino recostado en la cama lee el periódico, junto a él su padre mira la noticia sobre la trata de personas y comenta: «es igual que las drogas (...) mientras haya demanda va a haber oferta». La imagen televisiva, fragmentada y vertiginosa, alude a la realidad externa pero mostrada desde la anormalidad, la destrucción y el consumismo. De este modo las pantallas y la creación de mundos, cinematográficos o televisivos, se contraponen en un claro cuestionamiento de la ficción y la realidad desde el campo audiovisual y sus modos de representación.

35 El diálogo es más o menos como sigue:
Administradora- Hola buenas noches, quería felicitarlo por la película, estaba rebien.
Argentino Vargas- Gracias. La verdad que estaba linda.
A.- Está linda, sí... la parte de río.
AV.- Anduve mucho en canoa...
A.- Mucho, si, ¿y le gustó?
AV.- Sí, me gustó bastante, para entretenernos y mirar un rato, estaba bien.
A.- Sí, sí...Y qué parte, bueno, a mí me gustó toda (...)
36 En *Los mejores temas* es algo así:
Emilio- O sea que es la arquitectura al revés.
Gabino- ¿Por qué?
E. -Según lo que sale, ya veo pa' que puede servir.
G. -... En vez de crear algo...
E. -Actualmente, normalmente te dicen haz un aeropuerto, haz algo... te dan un programa, yo al revés, primero diseño el edificio luego veo pa' que sirve con esa técnica. Nada más...
G. -¿Y de dónde sacaste esa técnica o qué?
E. – Yo la inventé, de casualidad, porque hice una esculturita de vidrio que me quedó bien chingona. Y este... no tenía pegamento ni cola loca pa' que se detuviera, ¿ves?. Dije la voy a grabar y enchingar antes de que se caiga, saqué la fotografía que en el celular se veía chido, de ahí se me ocurrió la técnica.
G. –¿Y para qué servía esa esculturita o qué?
E. – Nada más es una escultura, el arte no sirve pa' nada, digo este... nomás de adorno.
G. – De a huevo.

5. Conclusión

En el transcurso del tiempo, el cine ha desarrollado técnicas narrativas convertidas tácitamente en canónicas —el guion de hierro, las regla de 180 grados, los planos y contraplanos, los raccords, etc.— cuyas rupturas significan una invitación hacia nuevas posibilidades del arte cinematográfico. Hacia 1985, David Bordwell advierte que un tipo de espectador, formado por esquemas, hipótesis e inferencias de la narración clásica hollywoodense, presupone que una película debe configurarse según la « historia canónica de un individuo orientado hacia un fin y una actividad determinada causalmente».[37] En contraste, y de forma paralela existe un público inclinado hacia del cine de arte, proveniente del cine de arte y ensayo o cine moderno de los años sesenta. Ese público es aquel que asiste a festivales o consume cine de arte global (*Global Art House Cinema*) a veces etiquetado como cines nacionales o *world cinema*. Este tipo de espectador, conformado por cinéfilos, críticos, especialistas, programadores de festivales, ha sido de la misma manera formado por esquemas y expectativas de estas películas producidas/destinadas, en primera instancia, a un público del Norte, lo que implica que a veces anhelen ver en la gran pantalla temáticas y estéticas similares de las periferias o sur global. En este de orden de las ideas, las películas de festival del entorno poético se confinan a un público y espacios restringidos —salas especializadas, cinematecas museos, cine-clubes—, pero un poco antes, al inicio, en los festivales donde se consagran como tales.

Las categorías aquí identificadas del cine de festival —cine de arte popular, comercial y película de festival, y dentro de esta última el entorno poético de estéticas apolíneas (imagen-tiempo, inmovilidad) y dionisíacas (imagen-cristal, exceso de movimiento)— no tienen la pretensión de sumar nuevas taxonomías de análisis. El propósito, por decirlo así, es identificar los discursos fílmicos planteados desde la transnacionalidad del cine y la red de festivales. Esto a su vez permite entender el cine de festival como un flujo complejo en el ámbito global que se determina en lo que denominamos *poéticas cinematográficas transnacionales* —en el amplio sentido de prácticas, teorías y estéticas—. Vale mencionar que estas *poéticas* se hallan presentes a lo largo de la historia del cine, en las vanguardias, en el cine de arte y ensayo y en las neovanguardias, pero reinterpretadas o actualizadas en este estudio con películas latinoamericanas.

En el nivel de producción y circulación se constata que las cinematografías latinoamericanas forman parte del fenómeno de la transnacionalización por medio de negociaciones 'materiales' (coproducción, soportes, fondos) y 'artísticas' (poéticas) mediante la red de festivales. Esta adscripción contribuye a la constante búsqueda de experimentación, apropiación y cuestionamiento del séptimo arte. Visto así el entorno poético del cine de arte transnacional genera otras propuestas a través de una serie de estrategias estilísticas. De esta manera, algunas películas latinoamericanas se adhieren a las nociones de cine de arte o cine de autor, a veces

37 David Bordwell, *Narración en el cine de ficción*, 165.

por cuestiones de producción más que una ética o estética cuyas marcas nacionales sirven de etiqueta y mercadeo. Otra películas, en cambio, utilizan estos modos de producción y circulación como una alternativa para la manifestación artística. No obstante, en ambos casos, suelen ser dependientes del financiamiento y legitimización de redes 'reales' (las instituciones nacionales y supranacionales, los festivales) y 'simbólicas' (prestigio cultural a través de logos y premios). En *Fantasma* y *Los mejores temas*, más que una imposición temática y estética, se atisba la consolidación de los cineastas y de sus obras cuyas *poéticas* resultan necesarias para el cine y sus distintos espectadores.

Se evidencia entonces que la búsqueda permanente del arte cinematográfico se manifiesta como una necesidad, como un acto de resistencia y como tal hay que mirarlo. Al respecto, Eduardo Russo indica que una parte de la cinematografía latinoamericana «(y)a no aspira a ser al arte de masas que fue en buena parte del siglo pasado, persevera como una práctica de mirada y escucha minoritarias en el audiovisual, pero por eso mismo necesaria».[38] En *Fantasma* y *Los mejores temas* se exponen otros universos fílmicos desde perspectivas autorales del director y del equipo técnico-artístico (los productores y actores en tanto colaboradores parecen compartir su filosofía), a veces respecto al propio mundo del cine de festival y sus entornos. En otras palabras, las películas del entorno poético revelan posiciones ambivalentes tanto en sus propios mecanismos de producción como el de sus repercusiones a través de una meta-poética. Finalmente, este estudio no es una apología que declara que la película de festival y el entorno poético sea más audaz que otro tipo de cine. No obstante, retomando la idea de Russo, creemos que este tipo de cine es necesario dentro del arte cinematográfico, puesto que el margen y la transgresión —los horizontes con sus albores u ocasos— acogen otras dimensiones creativas —ascéticas/caóticas, sobrias/barrocas— y autocríticas que detonan en diversas capas en torno al arte y a la sociedad actual, por lo tanto no muy alejadas de nuestras realidades locales, nacionales y globales.

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Bordwell, David. *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

Bordwell, David. *Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Le Seuil, [1992] 2015.

38 Eduardo Russo, "El cine contemporáneo en América Latina...", 34.

"Cannes un sabor agridulce para el mexicano Nicolás Pereda". Revista Cinefagia (20 de mayo de 2009). (última consulta: 03/01/2016). www.revistacinefagia.com/2009/05/cannes-con-sabor-agridulce-para-el-mexicano-nicolas-pereda/

De Valck, Marijke. *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris: Minuit, [1985] 2014.

Diez Martínez, Ernesto. "Diez notas sobre el cine de Nicolás Pereda". (última consulta: 02/05/2016) cinevertigo.blogspot.fr/2012/09/diez-notas-sobre-el-cine-de-nicolas.html.

Elsaesser, Thomas. "Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital". *Fonseca, Journal of Communication*, No. 11 (2015): 175-196. (última consulta: 16/12/2015). http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440

Hjort, Mette. "On the plurality of cinematic transnationalism". En Durovicová, Nataša & Kathleen Newman (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives.* New York: Routledge, 2010: 12–33.

Lie, Nadia. "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto". En Lefere, Robin y Nadia Lie (eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Lieden/Boston: Brill, 2016: 17-31.

Lipovetsky Gilles & Jean Serroy. *L'écran global. Cultures-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. París: Éditions du Seuil. 2007

Mathijs, Ernest & Jamie Sexton. *Cult Cinema*. Oxford/Malasya: Blackwell Publishing Ltd., 2011.

Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma.* París: Armand Colin, 2008.

"México inicia participación con Matar extraños en la Berlinale". *El Universal* (08 de febrero de 2013). (última consulta: 03/01/2016) archivo.eluniversal.com.mx/notas/901784.html

Nietzche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, [1886] 2012.

Torres, Galo. *Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2011.

Pérez Bowie, José. *Leer cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Rangel, Sonia. "Imagen-repetición / imagen-des-afección. Aproximaciones al cine de Nicolás Pereda". *Revista Icónica* No. 3, (2013): 22-27. (03/01/2016) issuu.com/cinetecanacional/docs/revista_iconica_no.3

Lefere, Robin y Nadia Lie (eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Lieden/Boston: Brill, 2016.

Russo, Eduardo. "El cine contemporáneo en América Latina. Transformaciones, convergencias y expansiones". *Ventana Indiscreta* 013 (2015): 32-35

Smith, Paul Julian. "Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil". En: Nagib, Lucía, Chris Perriam et Rajinder Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema.* London-New York: Tauris, 2012: 63–76.

Shaw, Deborah. "Deconstructing and reconstructing transnational cinema". En Dennison, Stephanie (ed.). *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis, 2013: 47–65.

Shaw, Deborah. "Sex, texts and money, funding and Latin American queer cinema: The cases of Martel's La niña santa and Puenzo's XXY". *Transnational Cinemas* 4.2 (2013): 165-184.

Imagen extraída del filme *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980)

Um apocalipse ou "o que foi que aconteceu?": o adeus à linguagem de Glauber Rocha

Bruno Fabri
Marco Túlio Ulhôa
Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense
bfabri80@gmail.com, mtulhoa@gmail.com

Resumen:
TÍTULO: Um apocalipse ou "o que foi que aconteceu?": O adeus à linguagem de Glauber Rocha
Afinal, o que é A Idade da Terra (Glauber Rocha, 1980), para quais caminhos ele aponta? Nossa comunicação propõe, sob uma chave talvez inusitada, que o que se opera no último longa-metragem do cineasta baiano é uma renúncia formal à linguagem (em seus mais diversos avatares). Um verdadeiro acontecimento (no sentido deleuziano) na direção da instauração de um regime próprio de signos, que atormenta o logos e põe a modernidade num beco sem saída.
Palabras-Chave: Acontecimento (événement), Fluxos, Linguagem, Modernidade.

Abstract:
TITLE: An apocalypse or "what happened?": Glauber Rocha's farewell to language
After all, what is The Age of the Earth (Glauber Rocha, 1980), for what paths does it point? Our communication proposes, under a perhaps unusual key, that what is operated in the last feature film of the Bahian filmmaker is a formal renunciation of language (in its most varied avatars). A true event (in the Deleuzian sense) in the direction of the establishment of a proper regime of signs, which torments the logos and puts modernity in a dead end.
Keywords: Event, Flux, Language, Modernity.

RECIBIDO: 26/10/2018 ACEPTADO: 08/11/2018

1. Fluxos e "outros baratos"

Meu Pai me traiu, o pássaro da eternidade não existe!
Cristo Índio

Os anos que precederam o autoexílio de Glauber Rocha em Sintra, Portugal, foram de uma turbulência ímpar. Brigas com seus colegas cineastas, dentro e fora do âmbito da Embrafilme, ocasionadas em parte por se sentir 'esquecido' ou mesmo 'completamente abandonado' por seus pares, aqueles mesmos que ele aglutinou no grupo do Cinema Novo nos idos dos anos 1960. Além de seus posicionamentos políticos "conciliadores" durante a época da Abertura Política (a partir de 1977), traduzidos em seu bom relacionamento com o general Golbery do Couto e Silva (chefe do SNI), além dos políticos da antiga ARENA, Antônio Carlos Magalhães e José Sarney, o fizeram ser extremamente malvisto por uma parcela da intelectualidade brasileira – incapaz que sempre foi em perceber as nuances de sua forma de pensar e agir, extremamente complexa e, por isso mesmo, afeita a causar polêmicas: um entrevero que na verdade vem desde maio de 1967 com a liberação, pela Censura Federal, de *Terra em Transe* (1967) e suas polêmicas tão marcantes até hoje, cinquenta anos depois.

Mas nada que se comparasse ao gigantesco burburinho causado no Festival de Veneza de 1980, ocasião da première mundial de *A Idade da Terra* (1980). Após quase três anos de filmagens, aquilo que seria o grande ponto de inflexão da carreira do líder do Cinema Novo, foi recebido pelo seleto público com frieza durante a exibição (um grande número de espectadores abandonou o filme durante a projeção, o que, no templo sagrado da sala escura de cinema, significa algo como uma 'excomunhão`, ainda mais numa pré-estreia). Em termos de crítica a recepção foi muito pior: os jornalistas italianos simplesmente desclassificaram o filme de forma maniqueísta, em geral atribuindo o fracasso do longa-metragem a um repentino e deletério pendor religioso do "marxista" Glauber Rocha.

> Os jornalistas italianos que ao invés de criticarem meu filme, atacaram minha pessoa por causa de posições políticas que não conhecem e nem sabem; eram irresponsáveis e eram ignorantes, porque na Itália não tinha movimento de vanguarda, de forma que era impossível pra eles entender um filme que *estava fora das leis normais do cinema mundial*[1].

1 Entrevista ao jornalista Luís Fernando Silva Pinto, do programa ***Fantástico***, da Rede Globo, que estava cobrindo o Festival de Veneza de 1980. Assistido em 14/08/2017 em https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0, entrevista esta que nunca foi ao ar, segundo a descrição do vídeo postado no YouTube. Por se tratar de uma entrevista dada no calor do momento, a fala do cineasta foi marcada pela forte coloquialidade que optamos por manter aqui, pois eventuais correções tirariam o sentido do que foi dito. Todas as transcrições da referida entrevista seguirão este critério. (Grifo nosso).

A todo momento, em entrevistas e em outras falas públicas durante o festival, Glauber tentava alertar a todos que a grande novidade do filme de 1980 era a sua renúncia formal à narratividade e à linguagem em nome de uma pura fruição audiovisual que apontaria para um cinema nem político, nem religioso, mas a um filme, talvez, 'filosófico', que ofereceria novos possíveis. Em entrevista ao jornalista da Rede Globo, Luís Fernando Silva Pinto, Glauber foi razoavelmente claro e paciente ao tentar explicar suas intenções artísticas visíveis e audíveis em *A Idade da Terra*: «[...] meu filme coloca a perspectiva além da política, para a filosofia. Foi aí que eu disse: é um filme filosófico, e eles acham que o cineasta não pode ser filósofo, de forma que aí o negócio virou mesmo».[2]

Parecia mesmo que Glauber Rocha estava falando um outro idioma, uma outra linguagem, tanto cinematográfica quanto no que tange ao vernáculo para aqueles olhos e ouvidos. Sua concepção no momento de explicar o que é *A Idade da Terra* – nos parece claro – é de uma simplicidade quase 'canina' por assim dizer. O mistério em torno do filme, principalmente depois da morte de Glauber, demonstra uma mistificação um tanto ingênua: a sua clareza, tão forte, foge a qualquer tipo de análise de discurso cinematográfico, mas ofusca aquilo que não precisaria ser 'desvendado': neste ponto, *A Idade da Terra* é tão profunda quanto a superfície da pele, mal parafraseando Gilles Deleuze. Glauber é bem claro quanto a isso em sua entrevista ao jornalista da Rede Globo.

> Olha, eu acho que o que provocou o pau aqui na Itália não foi o conteúdo do filme. Como se poderia dizer academicamente, foi a linguagem do filme; porque o filme tem um outro tempo, um outro espaço de montagem. Então o barato é outro, os caras não podem entrar mesmo, então ficam absolutamente revoltados diante do que eles chamam de "experimentalismo". Mas não é experimentalismo: é o fluxo da montagem que vai por caminhos incontroláveis, entende, como um rio que corre abrindo outros baratos.[3]

A incompreensão quase unânime desse 'puro fluxo' que produziria, por si só (através de um tipo de montagem que, desde o curta *Di Cavalcanti* (1977) Glauber havia concebido como «montagem nuclear»), novas paragens para o cinema de forma natural, sem a pretensão de ser "experimental", acabou por tirar Glauber do prumo. Não bastasse seus desencontros com a crítica, o cineasta se viu acossado por todos os lados. Alguns colegas e intelectuais atribuem isto a um germe da loucura que estaria presente em sua personalidade. Sua briga com Jean Rouch, o chamando de 'agente do colonialismo' na África, coroou a malfadada turnê do filme, sepultando de vez qualquer chance do mesmo 'emplacar' lá fora. Tal decepção, forte demais, pode ter sido, talvez, uma das responsáveis pela sua morte precoce.

2 Entrevista ao *Fantástico*.

3 Entrevista ao *Fantástico*.

Mas o que seria esse puro fluxo, como explicá-lo 37 anos depois de tanta água passada por debaixo dessa ponte? Nossa hipótese é a de que *A Idade da Terra* é um filme que radicalizou de vez a 'duração', o brilho do momento que transcorre no *agora*, que sinaliza para o que aconteceu e para o que acontecerá no exato instante em que a fita está sendo projetada.

2. Mas afinal, o que aconteceu?

O brilho, o esplendor do acontecimento é o sentido.
Gilles Deleuze

Em Veneza uma pergunta deve ter ecoado de maneira silenciosa: «o que aconteceu, o que se passou?», ou, «o que está acontecendo, afinal?» Não é nada fácil se postar sob a sombra de um *acontecimento* como *A Idade da Terra*. Essa 'sombra' pode ser confundida com o inapreensível, o inominável, o puro horror: aquilo que a escola filosófica do Idealismo Alemão chama de 'o negativo', 'o contingente' que precisa ser a antítese de uma dialética, visando seu desaparecimento; ou o intransponível, a que nunca teremos acesso (talvez só, e somente só, os poetas) como enunciado pelo existencialismo heideggeriano numa fase mais tardia. Entre o Idealismo Alemão e o Heidegger tardio o ponto final já teria sido dado em nossa análise: eis um perigo da modernidade na filosofia que se espraiou por toda a vida social, ao menos na Europa e nos 'espíritos europeizados' que grassam mais do que trepadeira muro acima.

Esses espíritos se contorcem sob uma fobia irracional diante do *acontecimento*, pois trata-se de parte de uma outra temporalidade que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007b) conceberam como «o presente vivo a cada instante», ou seja, a *duração*. Este presente vivo possui uma característica aparente, de certa forma "tripartida": o que aconteceu, o momento presente, divisível infinitamente, e o que acontecerá. Mas Deleuze e Guattari alertam: «Seria um erro, entretanto, reduzir esses diferentes aspectos às três dimensões do tempo» (2007b, p. 64): não se pode 'partir' a *duração* em três dimensões, mas para efeitos didáticos, usaremos de tal expediente de forma a tornar mais clara nossa ideia sobre *A Idade da Terra*.

A beleza e a utilidade do conceito de acontecimento refletem bastante bem o que é o cinema de Glauber Rocha e de outros cineastas do mesmo quilate. E em se tratando de *A Idade da Terra*, trata-se de uma boia de salvamento que tira o longa-metragem do mar revolto da crítica ligeira e do senso comum entre os 'formadores de opinião', dentre eles, cineastas e artistas em geral, por vezes francamente mal-informados ou mesmo desinteressados.

> Que haja em todo acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se

> efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção (Deleuze: 2007, p. 157).

Como proferido pelo próprio Glauber Rocha em trecho de entrevista que reproduzimos acima, a irritação dos críticos em relação ao filme não pesa sobre o seu *conteúdo*, mas sobre a sua *forma*. Por que? Levando-se em conta as 'teses' deleuzo-guattarianas sobre a temporalidade da *duração*, o que 'passou' nunca será redescoberto em sua inteireza, pois, afinal, seu conteúdo faz parte do campo do incognoscível (ao contrário do que acontecerá, pois faremos parte deste «presente vivo futuro»). O que passou pertence ao campo de um "esquecimento fundamental" a que todos estamos sujeitos: pois *não há segredos*, não há nenhum conteúdo que esteja por trás de outro conteúdo e assim por diante, infinitamente. Não se pode reconstruir em filigrana um conteúdo passado, por mais minuciosa que seja essa malfadada empresa (a não ser que seja pela pura e livre fabulação). Mas a forma do que se passou, ela sim, é plenamente cognoscível. E o mais impressionante: o 'brilho eterno' da *duração* torna o acontecimento algo *plástico*, sua forma torna-se maleável; a matéria do que passou não mais interessa (ou melhor: nunca interessou), é a forma que interessa. «O que conta agora é a forma do segredo cuja matéria nem tem mesmo mais que ser descoberta (não se saberá, haverá diversas possibilidades, haverá uma indeterminação objetiva, uma espécie de molecularização do segredo)» (Deleuze e Guattari, 2007b, p. 68).

A 'molecularização do segredo' ou do acontecido é o que tece a política de uma obra de arte quaisquer, incluído aqui *A Idade da Terra*. Pequenos segmentos (feixes de acontecimentos quaisquer) ou partículas entram em oposição com as formas duras das macroestruturas (o capitalismo, a grande política, as classes sociais, os grandes festivais de cinema) produzindo o que Deleuze e Guattari chamam de 'micropolítica'. Trata-se de uma forma 'artística-e-política' (arte e política como uma só coisa), cujos fluxos em sua transversalidade a torna imperceptível. Por isso, o fluxo do acontecido é da ordem do inapreensível, assim como a ideia de montagem nuclear (conceito de um «Glauber tardio») é o fluxo de uma micropolítica que 'arregimenta' fragmentos contra os esquematismos das convenções literárias e teatrais no cinema. E, no entanto, a inevitável pergunta torna-se um mantra: o que aconteceu?

Houveram tentativas distintas por parte da crítica cinematográfica, em compreender, ou ao menos tatear as propostas de Glauber com *A Idade da Terra*. O emaranhado de signos e conceitos que ocupam toda a matéria em movimento da película, constituíram obstáculos difíceis, até mesmo aos olhares mais atentos e bem formados. Seria algo como uma "massa obscura" que se somaria **à**s desconfianças que as mudanças na vida política do Brasil acarretavam com o regresso de seus expatriados. O fracasso em Veneza, as explicações insuficientes sobre a linguagem do filme e a já, talvez, estigmatizada guinada da *fome* ao *sonho* que passou

a orientar boa parte das reflexões a respeito da filmografia de Glauber, eram pedras no caminho de diretor e, sobretudo, de sua obra mais recente.

Foram diversas as tentativas de interpretar as pretensões formais e filosóficas de *A Idade da Terra* pelos meios comuns à análise fílmica. O calor do momento em que os números 38 e 39 da revista *Filme Cultura*[4] foram lançadas no segundo semestre de 1981, ainda sob o efeito do luto pelo passamento do cineasta, falecido em 22 de agosto em Portugal, é a prova cabal de que a empreitada de tecer um raciocínio minimamente inteligível sobre o filme, era uma tarefa necessária diante de uma obra "blindada" contra leituras mais adeptas das metodologias clássicas da análise fílmica. A coletânea de textos, dentre as quais se encontram abordagens daqueles que até hoje podem ser considerados alguns dos principais interlocutores da obra de Glauber no Brasil, alardeou, entre tantas perspectivas buscadas, o fracasso da razão diante do filme. Restava aos críticos catar os cacos deixados por Glauber, sem que delas se conseguisse retirar pistas suficientes para que o filme pudesse ser compreendido de forma mais ampla.

Outrora, as tentativas de dar conta das imagens e sons de *A Idade da Terra* decorreram no tempo e com o passar da década de 1980, uma série de documentos examinados no Tempo Glauber davam o tom de estudos mais atentos aos fenômenos do filme. Publicações como a tese *Anabasis Glauber:* da idade dos Homens à idade dos Deuses (1996),[5] de Martin Cezar Feijó, e a compilação de cartas

4 Os números 38/39 (edição única de agosto/novembro de 1981) da revista ***Filme Cultura***, apresenta um dossiê intitulado "Um filme em questão: A Idade da Terra", em que os críticos Jean-Claude Bernardet, Paulo César Saraceni, José Carlos Avellar, Eduardo Mascarenhas, Ismail Xavier e Raquel Gerber realizam leituras que visam compreender os diferentes aspectos do filme. Respectivamente, as impressões de Bernardet apontam o uso da luz e seus efeitos na perspectiva fotográfica da imagem, enquanto que as considerações de Saraceni atacam diretamente a crítica negativa do filme, a fim de saudar o Cinema Novo. O texto de José Carlos Avellar atenta para o caráter 'inacabado' da obra como fonte de sua potência discursiva, ao passo que Mascarenhas prefere uma visada onírica do filme e as revelações do inconsciente na obra e na teoria de Glauber Rocha. Por fim, Ismail Xavier atem-se à montagem e ao revelar do festim alegórico que normalmente direcionam as suas análises da obra do cineasta, bem como as interpretações de Raquel Gerber e a inclinação psicanalítica de suas abordagens que, neste caso, contemplam principalmente os aspectos metafóricos do filme.

5 A originalidade do trabalho empreendido por Martin Cezar Feijó consiste na análise dos roteiros preliminares de ***A Idade da Terra*** que, no início da década de 1970, começaram a ser produzidos por Glauber Rocha. O filme que também foi chamado de "***Terceiro Testamento***", em 1977, adotou o título: ***Anabazis – O Primeiro Dia do Novo Século***. De acordo com o pesquisador, o que existia naquele momento era um "roteiro legível, linear e ambicioso: transcontinental" (FEIJÓ, 1996, p. 92). Algo que se tornou o documento de uma possibilidade não explorada. O que hoje se vê representado na película pouco se assemelha a sua versão original. Segundo Feijó, o que tal roteiro indica é o que se passava no projeto de Glauber, tanto no título, como nas mudanças que operou para poder realizá-lo. Processo que se inicia em 1972 desdobrando-se em diversos estágios registrados pela documentação disponível no acervo do Tempo Glauber.

organizada pela pesquisadora Ivana Bentes, *Cartas ao Mundo* (1997),[6] fornecem indícios sobre as ambições de Glauber em relação ao longa. As pistas convergem para que a visão geral do filme pudesse ser construída pela recapitulação dos fatos que moldaram a escrita de seu roteiro, ou mesmo, orientaram as escolhas formais de seu diretor no exercício do set de filmagem. Premissa que se tornou o mote do documentário *Anabazys* (2007),[7] dirigido por Paloma Rocha e Joel Pizzini, cujo objetivo é, sobretudo, reconstituir o processo de produção daquele que é o último filme de Glauber Rocha.

A volta de Glauber ao Brasil, os rompimentos dentro do grupo do Cinema Novo, o entusiasmo do cineasta com a televisão e o videotape, a polêmica em Veneza, a viabilização do filme junto à Embrafilme, sua intercessão pela democracia na criação de um diálogo com os militares e as escolhas técnicas e formais que orientaram a feitura de *A Idade da Terra*, passaram a ser uma confluência de atributos para as análises que emergiram nos anos seguintes às publicações em questão.

No entanto, após todas as leituras que sucederam tais investigações, hoje, nos permite dizer que é o brilho do instante da *duração* em oposição às formas duras das macroestruturas, o grande trunfo de *A Idade da Terra*. E também o seu "algoz". Pois Glauber Rocha faz política o tempo todo, mas uma política transversal, uma micropolítica, que como tal é reconhecível apenas em sua forma cambiante, e seu fluxo, impossível de se apreender, dada a sua natureza: eis uma das motivações para tantas controvérsias. Devemos, pois, dar mais atenção às nuances da obra e da "filosofia" do cineasta baiano do que descobrir "o que há por trás", "que segredo ele guarda". Nem ele, nem seus filmes portam segredo algum. Glauber e *A Idade*

6 Somente com a publicação de ***Cartas ao Mundo***, em 1997, o processo de produção de ***A Idade da Terra*** pode ser melhor compreendido em relação às escolhas que moldaram a própria forma do filme. As contribuições promovidas pela compilação organizada pela por Ivana Bentes provocaram avanços consideráveis na análise do filme, mediante o registro das correspondências em que o cineasta, já nos primeiros anos da década de 1970, relatava questões ligadas às primeiras pesquisas e versões do roteiro do filme. Em uma carta destinada a Alfredo Guevara, datada de setembro de 1973, o diretor alerta sobre a dimensão do seu novo projeto: "tentarei produzir meu próximo filme o mais rápido possível. O filme se chama ***A Idade da Terra***, deve ser filmado na África, Ásia, América e Europa. É um projeto de grande ambição, o maior que já saiu da minha cabeça, mas custa um milhão de dólares, nem um produtor daqui se arrisca" (Rocha, 1997, p. 466). O desafio de realizar um filme tri-continental reverbera em outros relatos e cartas do diretor que, naquele momento, buscava alternativas às estruturas produtivas do mercado cinematográfico nacional.

7 O documentário retrata os bastidores de ***A Idade da Terra***, a partir de materiais de arquivo e de depoimentos dos atores e demais profissionais envolvidos com a produção do filme. Realizado como uma coprodução do Tempo Glauber e da produtora Paloma Cinematográfica, o documentário mescla diversos depoimentos de Glauber Rocha oriundos, principalmente, do período de realização do longa-metragem, com imagens extras do processo de gravação do filme. Diversos aspectos da obra são abordados. O lançamento do filme no Festival de Veneza de 1980 e as reflexões do diretor e dos demais membros da equipe sobre os aspectos técnicos e conceituais do filme são os principais elementos destacados no documentário que, hoje, pode ser compreendido como um importante material de pesquisa sobre a produção do último filme de Glauber Rocha no final da década de 1970.

da Terra não possuem mais forma e conteúdo, **o**u mesmo uma forma que é em si conteúdo, mas uma *plasticidade* no que toca à arte e à política, ou melhor, a uma *artepolítica* plural, transversal: um acontecimento.

3. Adieu, langage !

"Se é que há esperança", escrevera no diário, "a esperança está nos proletas".
Essas palavras insistiam em voltar-lhe à mente:
afirmação de uma verdade mística e de um absurdo evidente.
George Orwell

Os 'movimentos transversais' dos fluxos dos acontecimentos podem ser representados através de alusões de vários tipos; dentre elas, a que nos parece mais ilustrativa, é uma alusão biológica, um tanto estranha para o nosso campo, mas que é bastante útil: uma "infecção" dando origem – *num contexto propício* – a uma "epidemia" seja de um vírus, seja de uma bactéria (como em contextos complexos dentre eles políticas públicas de saúde negligentes, guerras, pobreza, superpopulação, má educação, etc.). A "mecânica" da micropolítica dos acontecimentos e seus fluxos obedecem a uma lógica muito parecida. Silenciosamente a micropolítica de uma obra vai tomando conta de um espaço e de um tempo determinados (como, por exemplo, um festival de cinema como o de Veneza, no ano de 1980), mas para isso é necessário que fatores externos aos fluxos se apresentem como um terreno fértil para ocasionar uma "epidemia".

Na reportagem concedida ao jornalista do Fantástico, Glauber foi bastante enfático ao deixar claro que o que deixou as pessoas furibundas em Veneza foi, dizendo "academicamente", a "linguagem" usada no filme que remeteria **à** um certo tipo de experimentalismo. A linguagem, em sua face mais despótica, seria como um "Grande Irmão", presente no romance *1984* (1948) de George Orwell. O personagem Winston, que trabalhava no "Ministério da Verdade" (que nada mais era do que uma máquina burocrática de esquecimento) tentava juntar os cacos.

> As vantagens imediatas de falsificar o passado[8] eram obvias, mas a razão profunda era misteriosa. Voltou a erguer a caneta e escreveu:
>
> Entendo COMO, mas não entendo POR QUÊ.
> (Orwell, 2017, pp. 99-100).

8 Falsificação através da linguagem, pois Winston, a mando de seus superiores do "Socing", o partido socialista inglês, reescrevia os acontecimentos a todo momento, criando uma sucessão de fatos redundantes, degenerando numa "desmemoria" ou num presente contínuo. A percepção da existência desta máquina burocrática pelo herói do livro é o fio que conduz e reatualiza constantemente o belíssimo romance de Orwell.

Ao que Deleuze e Guattari vêm reforçar:

> A indiferença dos comunicados em relação à qualquer credibilidade frequentemente beira a provocação. O que prova que se trata de uma outra coisa. Mas deixemos bem claro: *a linguagem não exige mais do que isso* (Deleuze e Guattari: 2007a, p. 12). Grifos nossos.

Algo que, enfatizemos aqui, foi rechaçado em alto e bom som por ele durante a entrevista. Seu grande 'barato' era exatamente *o contrário*: ele não queria criar outras linguagens, sejam cinematográficas, sejam linguísticas: o que ele queria – reforcemos aqui – era criar *pura comunicação* através de seus fluxos, e não uma nova gramática, que seria mais um conjunto de normas fechadas em si mesmas, com seus códigos verticais e bastante bem hierarquizados. Ele queria criar uma *pragmática*, pois «A pragmática é uma política da língua» (Deleuze e Guattari, 2007a); uma política de comunicação horizontal e não mais um 'código civil da linguagem' que nos é oferecido sob o nome de 'gramática'.

A *pragmática*, no contexto que oferecemos aqui, é a renúncia à linguagem, posto desde já que esta, nas palavras de Deleuze e Guattari, é "redundante", ou seja, remete a significados e significantes semelhantes a si mesmas o tempo todo. Não importa o tipo: um idioma, um código de leis, um conjunto de regras para se fazer 'bom cinema': todas elas, continuamente, nos remetem ao espaço vazio da redundância, tornando a comunicação um moto-contínuo, um tatibitate, uma tagarelice infinita. Glauber efetivamente rompeu com a tagarelice e ainda se recusou a criar mais uma. Como bem afirmou o cineasta argentino Fernando Birri, em entrevista registrada no documentário *Anabazys*, a película 'rechaçada' de Glauber era uma espécie de síntese de seus filmes precedentes, mas que, no entanto, se configurava como um 'testamento do futuro'; o que nos permite dizer que nesta inflexão do projeto autoral de Glauber urgiu, acima de tudo, um sentido demasiadamente prospectivo: a libertação de um sistema narrativo do passado, em prol de um porvir como uma terceira margem do cinema, aquela que estaria fora da luta ideológica que ainda dividia os blocos capitalista e soviético. Ideologias por si só 'irmãs', pois remetem, sempre, ao despotismo: seja a ditadura da imagem da mercadoria nos Estados Unidos e na Europa Ocidental (que ainda perdura sob um 'ordenamento financista' francamente antidemocrática), seja a ditadura escancaradamente burocrática (que visaria a criação de uma 'outra humanidade', o que nunca ficou claro) na União Soviética e seus Estados-satélites da Europa Oriental.

Isto posto, ele criou uma *pragmática* com *A Idade da Terra*, sem vistas a inovar nada em termos de linguagem, mas – ao contrário – dando adeus a ela.[9] Ele que-

9 A referencia ao último filme de Godard aqui é evidente e foi fonte de inspiração para nossa análise, pois, para nós é inegável, Glauber se adiantou uns 35, 36 anos a esse "adeus" que só agora é assumida pelo gênio francês. Mas isso é outra história...

ria comunicação pura: inocular, como um vírus, os seus fluxos políticos, artísticos, libidinais, através da tela grande. Mas mesmo a comunicação, agora desvinculada da linguagem, sofre com as interrupções e irrupções no caminho de seu fluxo. Trata-se do «agenciamento coletivo de enunciação» (doravante ACE) que nada mais seria – numa simplificação em que corremos o risco de sermos um tanto rasteiros – do que o contexto propício, espaço-temporal, para que uma 'epidemia' se espalhe; neste caso, a epidemia dos fluxos da micropolítica glauberiana.

Mas o ACE do Festival de Veneza, no ano de 1980 ainda não comportava estes *fluxos micropolíticos* (com certeza comportava muitos outros, mas não os de *A Idade da Terra*): os 'regimes de signos' (ou 'Glossolalia') arregimentados em feixes do ACE daquele tempo e espaço não permitiam que um regime de signos tão próprio e tão 'anti-europeu' como o de Glauber, expresso em seu filme, obtivesse sucesso. O Cristo do Terceiro Mundo, dividido em quatro, que na verdade seriam os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, ou os Quarto Evangelistas, pertencem a um regime de signos que não cabiam naquele tempo e lugar. Os anacronismos de sua sobreposição significante fizeram sucumbir as máquinas da teologia e da filosofia diante da mito-poética e da 'antropologia bárbara' de Glauber. Talvez até hoje não caibam, haja vista que ainda persistem sérias dificuldades em nos habituarmos a este regime, ou mesmo, ao que venha a ser a desconstrução do *logos* ocidental tão almejado pelo filme e, mais profundamente, por seu diretor. Certamente, ainda obra de um ACE, reiteradamente submetido aos poderes que, como já escrevera o escritor siciliano, Tomaso di Lampedusa, num famoso trecho de seu clássico *O Leopardo* (1952) que ilustra bem o mecanismo do ACE: «tudo precisa mudar para que tudo fique como está» (Lampedusa, 1979, p. 124).

Dali, Glauber voltou ainda mais desiludido ao Brasil. Seu entusiasmo com a Abertura Política não foi suficiente para mantê-lo aqui, se exilando em Sintra com a família. O adeus à linguagem se somou ao adeus ao Brasil e o adeus à vida. Contudo, *A Idade da Terra* permanece, como bem queria Glauber, «um barato audiovisual». Algo para ser visto e ouvido. De modo que, a recusa de um método mais sistemático que compreenda este fenômeno audiovisual, não significa uma mera renúncia aos meios através dos quais o cinema torna possível a sua fruição. Trata-se, antes de tudo, da exposição de um problema mais elementar, de um questionamento sem o qual, o filme em questão, tem toda a sua potência subtraída pelas formas do saber tradicional acumulado por mais de um século no transcorrer da história do cinema. Por isso, podemos especular sobre a fundamental importância do *transe* na obra de Glauber Rocha. Porque, tal conceito, confere a tudo um sentido transitório: alternância, mudança, pontos de vista em trânsito. Um movimento a ser compreendido, mesmo que *grosso modo*, entre as inflexibilidades dos olhares de cunho 'realista' sobre o mundo e aquilo que o próprio cineasta chamava de «materializações do inconsciente». Pois, o *transe é o acontecimento por excelência*; também a fonte dos saberes primitivos e ancestrais, prontas para o confronto contra o *cogito*, o eu, a Ideia, a razão, algo que assombra a nossa civilização, provocando um constante e ainda

incontornável *mal-estar*, fazendo com que Freud, o crítico da cultura, permaneça tão atual, a despeito da teoria e da prática psicanalíticas (baseadas *na tagarelice da linguagem*) que não cabem no tipo de análise a que nos propomos.

Referencias bibliográficas

Avellar, José Carlos. "O sentimento do nada". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Bernardet, Jean-Claude. "A Idade da Terra: um filme em questão". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Deleuze, Gilles. "Vigésima primeira série: do Acontecimento". In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. "4. 20 de novembro de 1923 – postulados de linguística". In: *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. São Paulo: 34, 2007a.

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. "8. 1874 – três novelas ou 'o que se passou?'". In: *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: 34, 2007b.

Feijó, Martin Cezar. *Anabasis Glauber:* da Idade dos Homens à Idade dos Deuses. São Paulo: Anabasis, 1996.

Gerber, Raquel. "Glauber-Exú implode na Idade da Terra". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Lampedusa, Tomaso di. *O Leopardo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Mascarenhas, Eduardo. "Glauber – o sobredeterminado e o amor". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Orwell, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Rocha, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Saraceni, Paulo Cezar. "A coerência de um Glauber Rocha poeta". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Xavier, Ismail. "Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto". In: *Filme Cultura*, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.

Entrevista para televisão

Fantástico. Entrevista de Glauber Rocha a Luís Fernando Silva Pinto no Festival de Veneza de 1980. Assistido em 14 de agosto de 2017 em www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0.

Filmografia

A Idade da Terra. Direção: Glauber Rocha. Brasil. Embrafilme, 1980. 140 min.

Anabazys. Direção: Joel Pizzini, Paloma Rocha e Ricardo Miranda. Brasil, Itália. Paloma Cinematográfica e Tempo Glauber, 2007. 142 min.

Di Cavalcanti. Direção: Glauber Rocha. Brasil. Embrafilme, 1977. 18 min.

ENTREVISTA AL DIRECTOR NICOLÁS RINCÓN GILLE

Miguel Ángel Ariza Benavides
Universidade Federal de Mato Grasso do Sul
Campo Grande, Brasil
miguelariza_577@hotmail.com

Quería que empezara contando un poco sobre cómo surgió la trilogía de campo hablado, ¿cuáles fueron sus primeros acercamientos al documental?

Yo me fui en 1998 a Bélgica y durante esa época estuve aprendiendo hacer cine y andaba muy conectado con Colombia, el paramilitarismo y la violencia me inquietaba mucho desde afuera. Se veía mucho desde afuera y sobre todo el silencio de los medios. Había algo que estaba pasando pero que no se decía desde la ciudad. Al mismo tiempo, desde la ciudad la percepción que se tenía era que todo estaba bien, finalmente se había logrado la victoria, los soldados en carretera te decían que había una victoria. El país realmente siempre ha estado dividido pero en ese momento era más evidente, además, los campesinos estaban siendo desplazados y uno no sabía mucho lo que estaba sucediendo en el campo. En la ciudad se sabía de los paramilitares pero no se sabía qué pasaba desde el lado de los campesinos. Y desde afuera, digamos que como en el 2002 me pregunté: bueno, ¿cómo puede un campesino resistir a ese choque?, ¿qué pasa con sus tradiciones culturales y con ellos? Pues, yo conocía desde antes el valor de sus tradiciones gracias a mi padre que es antropólogo.

Entonces logré una ayuda en Bélgica para ir a hacer un trabajo de campo de tres meses en Colombia, en el 2003 o 2004, y fui a distintos puntos del país. Digamos que la idea era hacer una película no tanto sobre la violencia en sí sino la manera en que el campesino interpreta esa violencia, el desplazamiento forzado y cómo podía o no reconstruirse. Yo quería hacer una sola película que se llamaba *Campo Hablado*. Estuve en Neiva, en Manta (Cundinamarca) y en Boyacá, poco a poco conociendo muchos campesinos; lo primero que me encuentro es que quienes quedan en el campo son los más viejos que no habían podido irse. En ese trabajo de campo me di cuenta que era un proyecto demasiado grande y hablar del desplazamiento en sí es muy difícil. Entonces me encontré distintas personas, entre ellas a Carmen, la protagonista de *En lo escondido*. A partir de ese encuentro con Carmen me dije que en vez de hacer solo una película iba a hacer tres que contase mejor el desplazamiento.

La primera en el campo, la última en la ciudad y la del medio, que es *Los abrazos del rio*, tenía que hacer la conexión entre las

dos, siendo un poco más contextual, más general. Así es como logré definir las cosas y comencé a trabajar una por una. La primera, ***En lo escondido***, me quedé dos meses con Carmen filmándola; en ***Los abrazos del río*** fue un trabajo mucho más largo y nos recorrimos todo el río Magdalena, desde el nacimiento hasta la desembocadura, investigando sobre la figura mítica del mohán que se me hacía clave porque de alguna manera es la resistencia, se presenta como un espíritu regulador antes de la violencia y crea una relación con la violencia paramilitar. Ya la última, ***Noche herida***, se hizo en el 2014 con Blanca, retomando y continuando la historia de Carmen iniciada ***En lo escondido***, abordando algunos aspectos la vida de una campesina desplazada que tiene que cuidar de sus nietos protegiéndolos de la nueva violencia en la ciudad, que es un eco también de la violencia que se produce en el campo. ***Los abrazos del río***, es como un espejo en el que de un lado está Carmen y del otro lado está Blanca.

¿Cómo llega a los personajes?, ¿cómo escoger las personas y los lugares que van a estar en las películas?

Los abrazos del río tiene un trabajo muy largo, el trabajo de campo fue más o menos durante dos meses para recorrer todo el río. Comenzamos desde arriba, yo estaba seguro que tenía que comenzar desde el nacimiento pues es muy mítico, entonces nos encontramos con unos indígenas Paeces, pero no estoy muy seguro porque son una nueva comunidad que está naciendo. Ellos fueron el punto para entrar al rio; después, poco a poco íbamos bajando por el río, indagando a las personas sobre el mohán, siempre quienes hablaban sobre el mohán eran personas que ya no pescaban y de una edad considerable. Yo no quería caer en el folklorismo, pues aunque esas personas tengan unas historias fuertes, cuando las escuchábamos casi siempre la única alternativa era que estaban sentadas hablando de un pasado que ya no está. Yo lo que quería indagar era hasta dónde estaba presente hoy en día. Digamos, que se tratara de una figura folklórica: tú vas al lado de Girardot, donde hay gran variedad de leyendas, y ves el mohán en figuras, en las tiendas, en los kioscos. Ya tiene un estatuto folklórico y a mí eso no me interesaba; me interesaba ver hasta dónde el mohán estaba presente hoy en día, en las prácticas de los pescadores.

Entonces poco a poco iba indagando, fui encontrando algunas personas y prácticas ligadas a la figura del Mohán. Una de ellas es que en la atarraya que se usa para pescar, siempre tiene un plomo y se dice que el mohán cuando hay plomo sale corriendo. Los pescadores se lo ponen para que la atarraya no se enrede. Entonces para mí visualmente era fácil de reconocer las atarrayas con plomo y a partir de ahí comenzar a entablar un diálogo, porque ellos se daban cuenta que yo reconocía el uso del plomo en el atarraya y ahí se generaba otra discusión. Poco a poco, bajando por el río, la presencia paramilitar se hacía más presente. Mi búsqueda ya no era a través del mohán sino a través de la violencia y en ese tuve otro tipo de acercamiento y acogida. Cuando indagaba sobre el Mohán era en los pueblos y no había ningún problema preguntar por él, pasaba tiempo con

algunos pescadores. El pescador tiene una particularidad y pues es que es de los más pobres, no tienen casi nada, tienen el río pero no tienen, por ejemplo, cultivo alguno para garantizar su subsistencia cuando no hay abundancia en la pesca, por lo que la situación es un poco más difícil.

Cuando comenzaba a indagar sobre la violencia paramilitar me dirigí a algunas asociaciones, comencé en Barrancabermeja contactando a la Organización Femenina Popular y Asolvin, -asociaciones de víctimas del magdalena medio-. Son todas mujeres. Yo les expliqué el proyecto y ellas comenzaron a contactarme con una cantidad de mujeres. A partir del momento que contacté algunas personas, una veintena de personas se interesaron y participaron en ese momento. Yo no sabía cómo filmarlos, yo quería filmarlos en el cotidiano como había hecho con las otras personas pero la violencia estaba muy presente, iba a San Pablo, a Puerto Wilches, a Canta Gallo, pueblos en los que la presencia paramilitar todavía es muy vigente. Hablando con ellas me dijeron que no era posible ese esquema, que no podía pasar mucho tiempo con ellas por cuestiones de seguridad, por ellas y por mí. Entonces adopté el registro de testimonios directos, la cámara fija y general siguiendo mi idea de respetar sobre todo el tiempo del testimonio, no hacer una edición al interior sino dejar fluir el testimonio.

Así vinieron todas las mujeres del documental. Hablaba con ellas, las conocía de antemano antes del rodaje y después volví con la cámara y el sonido, las capturas eran muy precisas como aparecen en los planos, imágenes fijas de testimonio. Creo que grabé casi una veintena de testimonios que no están en la película pero que siempre guardo porque son muy fuertes. Después ya volví de nuevo al esquema del río, del movimiento; para mí funcionaba como un dispositivo interesante porque en el momento en que la violencia se hace presente es cuando se ha parado el recorrido del río y se entra al recorrido de la palabra. Para mí el cine fue siempre ese, como que la palabra se hacía río en ese momento, en los testimonios y después volvíamos al río que era el propio dispositivo que articulaba los dos.

Al principio pasábamos pequeños momentos con los ribereños y habían dos esquemas: la gente que vivía el río pescando y la gente que sufría el río con la violencia, y lo que sí sentí era que necesitaba algo que me permitiera desplegarme. Entonces contacté al artista Gabriel Posada, que aparece con su obra ***Magdalenas por el cauca*** en la película, porque se necesitaba una metáfora, algo que me permitiera despegarme en ese momento de esa violencia tan cruda. Gracias a Gabriel y su instalación conocí a María Isabel, una poetisa que aparece también en la película, que recoge el testimonio de los cuerpos. Para mí era necesario porque no era mostrar solo víctimas directas, sino personas que habían sufrido la violencia no directamente pero querían hacer algo con ella para no dejar el río morirse.

Esos son en resumen los distintos esquemas, para mí si era claro que estaba participando en un cotidiano con los pescadores, con los ribereños de los testimonios más fijos, con las mujeres víctimas de la violencia y tenía esa posibilidad de distanciarme un poco gracias a la obra de Gabriel y la poesía de María Isabel.

Usted tiene un interés por el relato oral, por un lado rescatando las historias de los campesinos sobre mitos y leyendas y por otro aborda la violencia con los relatos de los mismos personajes, como en el caso de *Los abrazos del río*. Esa relación entre lo irreal y lo histórico, lo místico y la violencia, ¿cómo articula esa ambigüedad?, ¿articular la metáfora es esencial para su trabajo?

Sí, para mí era muy clave porque la violencia casi siempre se aborda de una manera factual y el documental casi siempre es como se habla de la violencia y termina monopolizando la película. Entonces estamos entre víctimas y victimarios mostrando lo más crudo y lo más factual. Obviamente que excluir algunas cosas es duro, pero yo lo que quería explorar era cómo las personas que han sufrido violencia la entienden y la asimilan para seguir viviendo. Porque realmente es casi que imposible continuar después de vivir eso. El interés de los paramilitares era claramente aterrorizar y quebrar la población en dos, que no haya ningún mecanismo de resistencia y yo estoy convencido que el principal mecanismo de resistencia es poder contar la violencia, es poderle dar otro sentido que querían darle los victimarios. El recurso de la metáfora creo que está ahí, que creo que le da al río como una especie de vida propia y es la clave porque permitía articular la violencia y hacer un capítulo en la vida y no dejarla monopolizar. Que es la lucha para mí de todos los campesinos y pescadores, de todos los que sufren la violencia. Que dicen, «me cayó encima pero ¿qué hago ahora con todo eso?, ¿qué hago con las personas que desaparecieron, qué hago con los que quedaron?». Entonces, para mí era clave que la violencia por ser tan factual, sin olvidar que es cruda y que hay testimonios que son muy duros, no monopolizara el relato. Que se puede hablar de violencia de manera particular sin ignorar los espacios y que no deje de ser general. Preguntarse ¿qué hacemos con esto? y no digamos enfrentar el mecanismo, estoy convencido que la interpretación de la violencia por los campesinos tiene que ver con lo que nosotros llamamos leyendas. Su mecanismo de interpretación de la realidad y de la violencia intentando buscar las respuestas ahí, ¿por qué la naturaleza actúa así, por qué la sociedad es así conmigo?, era clave para mí que el espectador hiciera ese viaje. En este caso *Los abrazos del río* es como un desliz que se está desenvolviendo en la película sobre una entidad que es el río, para después abordar la violencia, después hay un pequeño momento en que se vuelve a la figura del mohán con los pescadores en la secuencia al final que dicen; bueno, ¿qué pasó con el mohán? «Hermano, no lo mataron porque nunca he visto su cuerpo». Esas articulaciones me interesan hasta el final y, de lo que he venido trabajando, lo que me interesa mucho es la oralidad como posibilidad de reinterpretación de la violencia.

No es una víctima pasiva, ni muere en vida sino que mediante la palabra y esa otra reconstitución de ese proceso de la violencia que pasó por su cuerpo, por su historia, resiste.

Sí, eso para mí es clave porque de hecho la palabra víctima me problematiza. En Colombia se utiliza para arrinconar a algunos,

ustedes son víctimas y nosotros no somos víctimas y esa es la violencia, cuando en realidad la violencia está en toda la sociedad. Se hace una discriminación creyendo que le cae solo a algunas poblaciones de pocos recursos, algunas comunidades raciales, algunas clases pero le cae a todo el mundo. El trabajo que hacen los medios de comunicación es hacer pensar que si se es víctima de la violencia es porque algo debieron haber hecho y a mí lo que me interesa es de hecho una violencia general donde las víctimas no están destinadas a serlo y no se quedan esperando después de que pasa, tienen que reorganizarse y la fuerza que tienen es increíble incluso únicamente por ser sólo capaces de contarlo, es no quedarse en el dolor.

No todas las personas tienen esa capacidad, las mujeres tienen esa capacidad mucho más que los hombres, de contar esos momentos dolorosos sin quedarse en el dolor, muchas de las cosas que me sorprendían es que todas las mujeres que grabé eran capaces de comenzar y acabar el relato sin quedarse en el dolor, a pesar de que fuera doloroso siguen hablando y acaban su historia. No conozco muchos hombres que puedan hacer eso, sin quedarse callados porque el dolor los paraliza. Para mí el primer acto de resistencia en la violencia es poder contarla además porque lo generaliza, lo comparte o «bueno, eso me pasó a mí».

En *Los abrazos del río* hay un uso primordial de la cámara estática, los planos fijos y a veces muestra el cambio de la imagen y el relato hacia al río, dejando la imagen sin relato palabra, pero esa imagen también tiene sonido. ¿Tiene algún interés en dejar y respetar el sonido ambiente, el sonido del lugar?, ¿complementa de alguna forma esos relatos, ya sea del mohán o de un relato sobre la violencia, con aparentes silencios?

En el relato hay mucha palabra pero la palabra se puede asimilar si hay silencios, si fuese únicamente palabra pues estamos en una cosa informativa. Los planos donde no hay palabra son planos de sensaciones, no se dice algo pero se está ubicando lo que se acaba de decir y el río, con el sonido de sus corrientes, es particular en esa complementación. Por ejemplo, si filmamos un remolino en el río cuando estamos hablando del mohán, poco a poco el espectador puede tener la sensación de que ahí está. Yo nunca había hecho una conexión, pero parece que en ese remolino puede estar; el espectador puede tener esa sensación. La imagen podemos interpretarla de otra manera pues comenzamos a ver los remolinos y su corriente; uno nunca sabe qué tan profundo es el río, entonces comienza a sentir como espectador que algo se le escapa, sobre todo el citadino que está muy asegurado de las cosas. Poco a poco la seguridad del espectador se va perdiendo y llegamos a un campo más de sensación y cuando llega el relato de la violencia, pues esa sensación de los remolinos ya comienza a significar otra cosa y a mí se me hacía muy importante trabajar esos momentos del espacio.

Los buchones, esas plantas que están en el río, tú las ves girando y comienzas a sentir la sensación de tener más plantas de las que hay, visualmente es como una proyec-

ción sobre lo que se dijo sobre los muertos y sobre el mohán. Los cuerpos y el mohán eran clave en todo ese trabajo del sonido. ¿Qué podía hacer sentir al espectador? Porque no quería caer en los documentales que son muy convencidos ideológicamente. El mío tiene política, es político, pero el discurso político no viene de otra parte que de las personas que están ahí, yo quería sentir sus movimientos con el paisaje sonoro y del río, que es realmente ahí donde la leyenda tiene lugar. Si hubiese querido ficcionalizar haciendo que alguien hiciese del mohán habría destruido totalmente la figura, entonces el tema es más sugestivo, si hubiera filmado un cuerpo, porque en algún momento pasó por ahí hubiese destruido también el relato porque se muestra literalmente; el documental me interesa más en la sugestión, en la sensación.

¿Cómo elige los lugares en los otros documentales y que la cámara sea casi que invisible? En noche herida las personas siguen su cotidianidad como si no estuviera el dispositivo cámara-sonido

Yo pasó bastante tiempo antes de sacar la cámara para lograr tener una confianza y sobre todo para entender los sitios. Por ejemplo: en *Noche Herida* yo dormía en la casa de Blanca, entonces comenzaba a tener esa sensación de inseguridad propia en un espacio abierto. Lo mismo sucedió con Carmen *En lo escondido*, todas esas sensaciones para mí son claves porque me permiten saber qué sensación voy a buscar. Al mismo tiempo que antes de filmar paso tiempo con la persona, la confianza que ella me tiene a mí y las sensaciones que el lugar me despierta son claves. Buscar entender esas sensaciones en el río, en el caso de *Los abrazos del río,* era filmar la corriente y hacer un símil con el relato. Cuando iba recorriendo el río iba viendo algunos puntos que quería filmar pero para mí era clave que nunca tenía que ser una película de paisaje, siempre era intentando buscar elementos expresivos en el paisaje, el sonido está muy trabajado en ese sentido en *Los abrazos del río*. Los sonidos de pájaros que son sonidos extraños, la corriente muy presente en el primer plano y después desaparece.

Para mí era clave el hecho de poder filmar la corriente, no se sabe lo que está abajo, entonces con eso en la cabeza recorriendo los espacios yo decía, bueno, aquí podemos filmar, esto se me hace interesante. Fue mucho a partir de la sensación, casi todos los espacios que filmé están en la película porque yo sí quería tener la noción de trayecto. *En bocas de Ceniza* (otro filme fuera de la trilogía), hice el trayecto por el río pero preferí el final de las mujeres mirando la cámara en silencio, era esperado, el río no acaba en un lugar sino que sigue con el silencio. En cambio en *Los abrazos* no había un referente visual pero el sonido era un referente directo, se escuchan las olas, se hace alusión al final del río y para mí era suficiente. En *Los abrazos del río* tuvimos un montaje de sonido bastante largo porque era importante esas conexiones, además la corriente genera mucho ruido blanco entonces era importante darle rugosidad para que fuera sonido y no solo ruido, se trabajó durante mucho tiempo pero le dimos carácter entonces fuimos construyendo la noción del río junto con el sonido.

Volviendo a la palabra de víctima, ¿habría que cambiar las palabras, utilizar otros nombres para esas personas que de alguna manera no son exclusivamente víctimas sino que son personas que sufrieron un tipo de violencia más directamente pero en realidad todos lo estamos sufriendo?

Sí, sobre todo porque tiene un uso funcional y político, pero sobre todo pienso en las madres mujeres de Soacha (ciudad cercana a Bogotá) que filmé después, a las que siempre les decían ustedes son víctimas de falsos positivos y esa digamos es la palabra militar. Ellas peleaban por decir no, esas fueron ejecuciones extrajudiciales; eso genera una ambigüedad en el uso del lenguaje, que no utilicen en su caso la designación militar que se les hace a sus hijos. Hay que dejar que la misma población genere sus diferencias y que altere también sus espacios. Nunca la violencia me tocó directamente pero yo creo que esta violencia está dirigida a toda la sociedad y que escudarse en que no es urbano o creer que pertenece solo a cierta clase es mentiroso. Incluso la gente que vive muy bien en Colombia está sufriendo la violencia porque no puede vivir tranquila, entonces es una violencia indiscriminada que viene a partir de todas las cosas pero no es fácil cambiar el apelativo.

¿Cuál es la relación que ve entre hacer cine, ya sea ficción o documental, y la política?

Una frase de Godard que me gusta mucho dice que «no hay que hacer cine político sino que hay que hacer políticamente cine» y es eso el cine, no puede ser un medio para expresar una idea política pues sería panfletario y eso no sirve para nada. El cine es como un espacio de dudas, de preguntas, de inquietudes y lo único que uno puede hacer es políticamente cine, es decir, incluir la política dentro de la práctica del cine, del rodaje, de la construcción. Pensar mucho en el otro, solo filmar las madres víctimas no es tan fácil, es problemático porque uno para por un momento el tiempo en el dolor, ahí uno dice bueno, lo que estoy haciendo es un poco ilógico porque le estoy quitando la posibilidad de contar en la película una historia que sucedió después o antes, las estoy refocalizando en este momento tan doloroso, lo puedo hacer a condición de...

Entonces, siempre hay una pregunta ética en el rodaje que es: ¿qué estoy haciendo con la imagen del otro y cómo yo me estoy relacionando con él? Con Blanca por ejemplo o con Carmen, decía, bueno, ella está contando momentos muy duros de su vida y al final iba a contar el relato de los paramilitares, yo no sabía si se iba a caer al suelo pero cuando lo hizo yo me cuestioné, bueno, estoy filmando a alguien que se está cayendo al piso, eso puede ser humillante, puede ser devastador pero ya tenía yo la convicción de que la fuerza de ella era tan grande que el espectador nunca la iba a sentir humillada, el relato, lo que ella cuenta sí, pero cuando ella lo hace no.

Es como abrir un mecanismo, eso es muy importante, es darle la oportunidad a las personas que participan de la película de revertir la lógica. En el caso de Blanca ahora habla de la violencia que sufrió pero desde un lado que no lo quiere volver a sufrir. Hay una cantidad de preguntas políticas que están muy ligadas a la ética, al lugar del otro durante el rodaje y la construcción de la pe-

lícula. Y se me hace mucho más consistente y fuerte para el espectador que vea la dignidad y capacidad de resistencia en ellos, de rehacer su vida, eso es más fuerte que decir, bueno, el hecho político es este u otro.

¿Esa posición ética es un poco diferente si hubiese sido una ficción?

Lo que sucede con las películas de ficción es que te protege un poco más como autor, entonces en la ficción se hace todo para que la idea del autor salga adelante sin estar ligado totalmente a la realidad.
La gente acepta participar de un proyecto y si uno no está muy pendiente pues no sea da cuenta que la realidad está resistiendo. Los grandes directores de ficción son gente que hizo un trabajo previo, político no en el sentido discursivo sino desde la relación con el otro. Uno lo siente mucho en los directores fuertes, porque el otro no es un objeto para contar una historia, el otro es una historia de por sí, ofrece resistencia. Hay espacios en los que uno siente que no todo viene del director, que es una relación, yo diría más bien eso, sobre todo la idea de relación con la persona filmada. Pues en el documental es evidente y en la ficción no siempre pasa, eso lo permiten los malos actores en los que en un diálogo hacen lo que un director les diga pero no hay nada de intención propia, están vacíos, son vehículos para la expresión del director y la ficción puede permitir eso.
Yo siempre he pensado que el cine es uno solo y cuando se hace documental o ficción tiene que haber una razón, en estos momentos estoy haciendo una ficción que comencé desde *Los abrazos del río*, mi seguridad es que yo me confronté a la realidad de las otras personas siempre con un grado de respeto -me puedo equivocar-, pero nunca estoy tratando de imponer mi voluntad a la gente que estoy filmando, es una retroalimentación y el documental es una secuela de ética total cuando se practica como se debe hacer.

Ese cambio del documental a la ficción, la planificación minuciosa, el guión que es digamos la ficción y el documental inmerso en la población, entender al otro, escuchar al otro, hacer parte del otro, ¿cómo ha visto ese cambio, es un cambio no solo de forma sino narrativa también, cómo lo ha tomado?

Los abrazos del río sucede después de que la violencia llegó y devastó la población. En el caso de la película que estoy haciendo, yo quería estar en el momento en que la violencia llegó y tratar de indagar sobre la misma resistencia de la gente en ese momento. ¿Hasta qué punto podía resistirle uno y cómo?. *Tantas almas*, la película que estoy haciendo, es sobre el diario de un pescador buscando el cuerpo de sus dos hijos en el río Magdalena. Hay pues toda una construcción de ficción pero que tiene que ver con todo lo que la gente me contó para hacer *Los abrazos del rio*.
En mi pretensión, pues me interesa que la gente que participó en la película pueda ver lo que tiene que decir y lo que siente, en este caso en relación al cuerpo de José, el pescador que participa en la película al igual que las experiencias de la gente que actúa. La mayoría son actores naturales y muchos de ellos tienen el papel que tienen en la vida real, es permitir continuar con el

orden de las cosas pero con el tinte de saber que es una ficción. Yo lo que sí quería era entrar en lo que parece esa noción de que parece estar todo establecido pero es muy poroso también. La idea es que yo pueda ver durante el rodaje lo que funciona o no y poderlo cambiar. De forma elemental ver lo que la persona piensa, sobre todo las personas que estoy filmando, creo que se logró y estoy muy contento con eso. Una manera de volver eso una condición es la de no cerrarse como creador y director a las opiniones y trabajo en conjunto. Yo lo que estaba convencido como experiencia de *Los abrazos del río* es que lo que estaba dando a ver tenía que ver con la experiencia que las personas habían vivido.

¿Nicolás por qué vuelve al río Magdalena con la historia del pescador?

Campo hablado es esencialmente la vida de Carmen y Blanca, los hombres están totalmente ausentes por la guerra, por condiciones de la realidad. Yo quería saber también la manera en que el hombre sufre y se puede apropiar de la violencia; digamos, en el documental traté de hacerlo pero siempre me encontré con hombres que estaban rotos, ausentes. Filmar alguien ausente es casi que imposible porque el espectador siente que está ausente y no se va vincular.
En la ficción podía acercarme a esa figura masculina, esa es una razón, la otra es que *Los abrazos del río* son muchos retratos, yo pasé mucho más tiempo con la gente del que está en la película pero hay un momento en la edición que me di cuenta que no podía detenerme en un personaje en especial. Tenía que seguir porque el personaje finalmente era el río y eso al final a mí me creó la frustración de no poder montar el documental a través de un relato de vida de una persona, de una vivencia. Hacerlo en *Tantas almas* es mostrar sus lazos entre lo que sucede y sus afectos, cómo se puede reconstruir después de esa violencia y hacerle un seguimiento a sus emociones y la manera en que recibe o es golpeado por la realidad, cómo se reconstruye y hasta dónde puede ir, para mí era clave abordar más de cerca eso.

Ahora que lo menciona, los protagonistas en esos tres documentales son mujeres. Decía que ellas tienen una mayor capacidad para articular el relato sin quebrarse pero también las mujeres de alguna manera en la violencia colombiana son la población más afectada. ¿Esa elección que hace *En lo escondido* hasta *Noche Herida,* se basa en esa capacidad de no quebrarse pero también por ser la población más afectada?

Sí. pero digamos, una cosa que descubrí que no está tan presente en las películas es la violencia de género, que termina siendo el centro de todo esto. Carmen *En lo escondido*, habla un poco de que el marido le pegaba y ese relato es frecuente, pero la violencia política siempre lo cubre. Hoy en día se sabe mucho de lo que los paramilitares y guerrilleros hacían con las mujeres pero tiene menos cabida en el discurso. Siempre se habla de casos específicos cuando en realidad la guerra finalmente es un hombre que quiere apropiarse de los otros y en esos otros las mujeres son sus objetivos también, eso está latente pero no está abordado de frente.

Pero a mi parecer lo fuerte es que finalmente la sociedad se construye gracias a la resistencia de la mujer porque ella no sale mayoritariamente por ahora a frentear, a responder en los mismos términos de la violencia, sino que, dando un paso atrás, sostiene la familia, los hijos para seguir viviendo y para después reconstruir las cosas. Las comunidades campesinas desplazadas que vienen a las ciudades, como Blanca, logran construir casas gracias a ellas. Ellas logran mantener un rol y se empoderan en la ciudad porque son en parte distintos, el hombre campesino sobre todo, llega a la ciudad con todo lo que sabe y ya no sirve para nada porque no tiene donde cultivar ni continuar su cotidianidad y eso lo hace perder completamente sus capacidades y su confianza en sí.

Entonces eso yo nunca me lo planteé, fue en el trabajo de campo que se fue definiendo y en los encuentros, yo iba a ver campesinos y no tenía una idea de cómo iba a ser, encontré a Carmen y lo mismo en *Noche herida*, fui a familias distintas y las que me recibían siempre eran las mujeres. En *Noche herida* incluso tuve algunos roces porque no querían que yo interviniera en los espacios, yo me ponía como en una situación de competencia y no quería hacer ese rol. Finalmente las mujeres eran las qué abrían la puerta; decían, bueno, entre, yo no tengo nada que perder.

Hay una transición en cada uno de los documentales de *Campo Hablado*, ¿ve una evolución en el uso de los recursos audiovisuales y expresivos en cada película?

Pues para mí era muy claro que cada película tuviera su manera de hacerse, la película me exigía un dispositivo distinto. Digamos que sí hay un elemento recurrente que es el respeto a la educación de la palabra y trabajar en lo posible planos secuencias para no tener que editar la palabra y hacerla funcionar. Incluso dejarle momentos que se vuelven redundantes para que de nuevo tenga sentido. Una cosa de espera, poner en espera al espectador, en unos tiempos que ya no tiene, que son tiempos de espera largos, que se justifican cuando los ve de entrada pero que forzosamente no está acostumbrado a ver en la mayoría de películas. Entonces, digamos, lo que sí está en todos los tres es ese trabajar la palabra en su máxima expresión, en su necesidad y tiempos. Es necesario los tiempos en los planos para poder sentir algo al interior, no son películas que se construyen en la edición directamente, sino en la experiencia de lo que se filmó y hacer que se transmita al espectador ya en la edición, que busca respetar al máximo ese momento. Digamos que ya en el interior sí hay diferencias: cada película tiene su manera distinta de contar.

¿Qué le dejó *Campo hablado*?

Cada película es una experiencia enorme, la experiencia, el hecho de vivir con Carmen en el campo dos meses en el 2005, con una presencia paramilitar y militar al lado implicaba volverme durante dos meses como su hijo. De la misma manera estar en el río y llegar a pueblos que nunca hubiese podido poner el pie como San Pablo en Cantagallo, y poder estar ahí, es-

cuchar cómo la población se las arregla. Siempre la experiencia, no se trata de afirmar algo directamente sino mi experiencia, ir a Ciudad Bolívar durante dos meses y entender el espacio. De qué manera uno se puede proteger, para mí la clave es el poder compartir algo; íbamos con esa idea para entender a las personas que no logran dar paso a otras realidades y romper, digamos, estos estereotipos que permiten la violencia. ¿Qué sé del campesino, qué es ser desplazado, qué es ser pescador?
Para mí en el documental lo importante es hacer sentir que detrás de una figura o de un rol en una historia hay una persona y que hay una particularidad y no una generalidad total. Cada uno tiene su trayecto y uno se puede proyectar en esa persona.
Y ahora, desde *Tantas almas*, lo que me gustó mucho es ese trabajo doble entre una producción mía y cómo se alimenta con las personas que están participando.
El siguiente proyecto que estoy trabajando es con la ficción pero muy articulado a la realidad, no son falsos documentales porque su ficción es claramente definida pero todo el proceso de definición es muy documental.

¿En qué va el proceso de *Tantas almas*?

Ya estamos acabando la edición de imagen y ahora vamos a la edición de sonido. Yo creo que está en Colombia en enero del 2019 y a partir de ahí pues tratar de difundirla en festivales. En Colombia vamos a ver cómo hacemos porque *Noche herida* la distribuimos con Cine Colombia, que fue importante, pero la distribución más grande sucedió en otros espacios, en la Cinemateca y en espacios alternativos, entonces vamos a ver si hacemos un trabajo distribución distinto, no sabemos todavía.

¿Cómo ve el estado actual del documental colombiano, la producción, la distribución?

El documental lo que permite es mucha ligereza, entonces si lo piensas bien puedes construir un documental con pocos medios y Colombia es un país que necesita mirarse, que necesita el documental. Parece que hay historias que ya están contadas, entonces parece que no existieran. Ya hay una memoria viva y ahora es que la gente comienza a hacerla suya, a pelearse con esa memoria pero de todas maneras está ahí y hay una necesidad. Necesidad que tenían los mismos campesinos de contarla, que tenemos todos de darle un sentido a esto, siempre son relatos de todo tipo y son necesarios todos.
Yo me fui en el 98 y tenía el video, que la calidad no era muy buena pero ahora hay posibilidades técnicas para todo mundo, hay muchos jóvenes estudiando cine, intentando hacer cine. Eso no estaba hace veinte años y eso permite distintos proyectos.
Digamos que el cuello de botella es la distribución pero eso siempre será así, el cine que veo lo veo en espacios restringidos entre comillas, las películas que más me gustan las he visto en la Cinemateca o en espacios alternativos, que llaman. Donde no tienen un criterio de rentabilidad comercial, entonces pasan películas en las que van diez personas durante un mes. A mí me sorprende por

ejemplo la difusión de ***Los abrazos del río*** y ***En lo escondido*** que no tenía producción colombiana y en algún momento se veía mucho afuera pero no en Colombia y ahora me encuentro muchos estudiantes que hablan de las películas y que existen a pesar de que no han sido distribuidas en la televisión o en cine comercial. Finalmente los proyectos se hacen y en el tiempo logran ser apreciadas y difundidas.

Vásconez, Galo. "Democratizando el cine: Entrevista a Piedad Zurita, Directora del Festival de cine ecuatoriano Kunturñawi" *Fuera de Campo*, Vol. 3, No. 1 (2019): 83-90

DEMOCRATIZANDO EL CINE: ENTREVISTA A PIEDAD ZURITA, DIRECTORA DEL FESTIVAL DE CINE ECUATORIANO KUNTURÑAWI

Galo Vásconez
Universidad Nacional de Chimborazo
Riobamba, Ecuador
gvasconez@unach.edu.ec

Carmen Piedad Zurita Llangarí es la directora general y fundadora del Festival de Cine Ecuatoriano Kunturñawi. Formada como ingeniera en administración, mención gerencia, se ha desempeñado en el campo de las políticas y gestión cultural, a través de la creación y ejecución de proyectos culturales locales, regionales, nacionales y mundiales. Desde 1987 hasta el año 2000 desempeñó sus funciones en la Casa de Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Chimborazo. En el año 2000, junto a artistas indígenas y mestizos, crean la Fundación Arte Nativo, para la investigación, divulgación y preservación del patrimonio cultural tangible e intangible y la promoción y difusión cultural.

El Festival de Cine Ecuatoriano Kunturñawi, nace en el año 2006 con el objetivo de difundir el cine que se está realizando en el Ecuador, buscando su valoración y la formación de públicos en la región central del país. Este festival coordina sus actividades en la provincia de Chimborazo, ciudad de Riobamba, y tiene como público objetivo estudiantes de nivel medio y superior, mercados y comunidades indígenas y espectadores en general que no han tenido acceso al cine ecuatoriano.

El primer festival se desarrolla en noviembre del 2006, con la proyección de 27 películas inscritas que directamente pasan a la Selección Oficial, tiene lugar en Riobamba y es acogido y respaldado por la ciudadanía. El segundo festival se cumple en noviembre del 2009, se inscriben 44 películas y 22 ingresan a la Selección Oficial; las proyecciones se realizan en la provincia de Chimborazo. En este año, el festival gana un aporte de $7.000 del Consejo Nacional de Cine del Ecuador, con el que se adquieren equipos y se fortalece el área técnica.

El tercer festival se cumple en noviembre el 2010, acuden a la convocatoria 49 películas y pasan 23 a la Selección Oficial; las actividades se amplían a las Provincias de Tungurahua y Loja, se estimula con reconocimientos económicos a los cineastas ganadores y se mejora el equipamiento. El cuarto festival se desarrolla en noviembre del 2013 en las provincias de Tungurahua, Chimborazo y Cotopaxi, acuden a la convocatoria 49 películas y 23 pasan a la Selección Oficial, se firma convenios interinstitucionales, a través del Consejo Nacional de Cine del Ecuador, para el apoyo con talleres y conversatorios sobre cine.

El quinto festival tiene lugar en el año 2015 en las provincias de Pastaza, Chimborazo, Cotopaxi y Tungurahua, llegan a la convocatoria 84 películas y pasan a la Selección Oficial 48; se entregan colecciones de películas ecuatorianas a bibliotecas de Riobamba; participa como invitado especial César Augusto Acevedo, ganador de la Caméra d'Or del Festival de Cannes 2015, por su película *La Tierra y la Sombra*. El sexto festival se lleva a cabo en el año 2017, acuden a la convocatoria 71 películas de las cuales 38 ingresan a la Selección Oficial, asiste como invitado especial el cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero y junto a él la presencia de 32 realizadores cinematográficos del todo el país. El séptimo festival se realizó en octubre del 2018, siendo la última edición y a la cual asistieron más de 12 000 personas, logrando convertirse en un festival destacado en la región central del Ecuador.

La presente entrevista se realizó en diciembre del 2018, una vez concluida la sesión de evaluación de la séptima edición del festival y nos acerca a las reflexiones de este referente cultural sobre el rol que cumple el festival como ventana para la difusión del cine ecuatoriano, un festival que prácticamente no posee financiamiento para sostenerse, pero sigue creciendo por la firme convicción de democratizar el cine, llegando a sectores en donde las opciones de ver películas son prácticamente nulas.

¿Cuánta dificultad implica hacer un festival de cine?

No creo que sea difícil, pienso que demanda de mucha convicción de lo que se quiere hacer, también implica saber que hay una misión de por medio, que hay objetivos, que también hay una necesidad, esa es la parte fundamental, y obviamente el amor por el cine, para que nosotros podamos tener ese ímpetu de seguir adelante en esta labor.

¿Qué enseñanzas le deja el desarrollo de siete ediciones del festival?

Cada vez hemos ido mejorando y ampliando los públicos. Nosotros teníamos una meta de 10 000 personas para este último festival, al final hemos tenido 12 500 que han acudido a las proyecciones de películas ecuatorianas. Esta situación nos motiva mucho, pues que el festival crezca y amplíe sus horizontes es para nosotros muy importante. De todas maneras, yo creo que no solamente es la cantidad, sino la calidad, hacia donde nomás hemos llegado, cómo nos hemos ampliado, las posibilidades que hemos tenido de ir hacia otros sectores, más lejanos e inaccesibles, eso realmente nos alienta.

Haciendo un análisis comparativo con los primeros festivales que realizó, ¿la tarea en ese entonces era más sencilla, o lo es ahora?

Siempre es diferente, no sé si antes fue más o menos sencillo. Antes por ejemplo, no teníamos mucha producción de películas, hoy podemos seleccionar, podemos elegir entre 74 películas, en cambio en los primeros festivales venían muy pocas y todas ellas iban a la Selección Oficial. Ahora hay mayor producción cinematográfica en el Ecuador, existe mejor calidad de contenidos, mejoras en la parte técnica. En cuanto al festival, obviamente cada vez que crece, demanda más trabajo de producción, antes lo hacíamos solo en Riobamba y era sencillo en este ámbito, pero en la actualidad son 4 provincias, lo que demanda más trabajo, tiempo y negociación con todas las contrapartes.

Algo que destacaba en los primeros festivales era que se realizaba un pregón para inaugurar el festival, ¿cuál era el objetivo?

Riobamba es una ciudad de pregones, todas las instituciones que hacían una fiesta tenían su pregón, entonces como estrategia comunicativa planteamos hacer un Pregón del Cine, obviamente con una razón de trasfondo y era que trabajábamos previamente con los jóvenes de los colegios, proyectándoles películas, creando foros y, finalmente, que pongan en práctica esos conocimientos. Les decíamos que vayan rodando mientras se desarrollaba el pregón y ese era un trabajo hermoso, muy interesante, porque los jóvenes realmente estaban haciendo cine, existían las figuras de director, director de fotografía, productor, realizador, es decir, todas las funciones que se establecen para rodar una película. Era una puesta en escena en el camino y dio buenos resultados.

En el último año que hicimos esto, recuerdo que participaron 17 colegios, incluido uno que vino de Tungurahua, porque ya se iba ampliando el festival y resultó muy interesante, pero demanda mucho trabajo en la negociación con los colegios, y sobre todo, a veces las autoridades de educación son un impedimento, porque no dan paso a esta clase de propuestas, eso te desgasta, entonces decidimos en los años posteriores darle fuerza al festival, ampliar las proyecciones y eventualmente, dejamos de hacer el pregón del cine.

¿Qué sucede cuando no hay mucho dinero de por medio para financiar el festival?

Es más complejo, porque cada persona tiene que hacer la labor de tres, entonces el director tiene que ser productor, inclusive hasta elaborar boletines y hacer otras actividades, esto demanda más trabajo y más energía, y claro terminábamos enfermos todos. Esta última vez tuvimos financiamiento del estado, entonces ya se contrató un diseñador, un productor y se implementó un equipo con todas las responsabilidades que tiene un festival, así resulta más fácil.

¿Cuál es la importancia de que el festival se desarrolle en Riobamba?

Riobamba es el generador de estos espacios de desenvolvimiento de cine ecuatoriano, no hay ningún otro festival, a nivel de

Ecuador que haga un festival de cine ecuatoriano, hay uno en New York, ahora se está haciendo en París, pero en el Ecuador no lo hay y creo que es bueno que ocurra en la parte central del país, porque está relegada, siempre es Quito, Guayaquil o Cuenca, y Riobamba u otras ciudades no, por ello creo que es una ciudad afortunada, porque las películas llegan, algo que no sucedería en caso de que no existiera el festival.

Hay quienes caracterizan al festival como un espacio para la proyección de cine alternativo ¿Usted está de acuerdo con que lo cataloguen de esta manera?

Indudablemente. Las películas son todas de autor, no comerciales, que tienen un concepto, una estética y una propuesta alternativa y eso lo hace interesante, allí podemos ver nuevas formas de abordar temáticas, problemáticas sociales y universales.

¿El festival genera algún tipo de identificación con el cine comercial?

Creo que cada cine se defiende solo, lo injusto es que solo se vea cine del otro, el cine hollywoodense, el cine comercial y no tengamos la oportunidad de mirar cine ecuatoriano o cine latinoamericano, a ello apunta el festival, a ser un espacio de mostración de otro tipo de cine.

¿Qué es lo que quisiera lograr el festival en sus espectadores?

Que sigan participando, que sigan ejerciendo su derecho a ver buen cine, porque estamos proyectando un cine de calidad, es ecuatoriano y tiene que ser visto por nosotros, porque **el cine es la imagen de lo que somos**. Fijémonos en el cine de México, en el de Colombia, Chile o Argentina, allí hay un sentido de pertenencia en su imagen y eso es lo que se exporta al mundo. A nosotros nos falta seguir proyectándonos, seguir informando, seguir difundiendo, descentralizando el cine y creando esta pertenencia, y no solo por el hecho de buscar validar el cine hecho en casa, sino por entablar discusión, por ello es que acercamos al festival a los directores de las películas, para que sean partícipes de las visiones que tiene la gente de su cine y además, que los espectadores se nutran de un análisis profundo de lo que se está mirando y quiénes más indicados para ello que los propios creadores de las películas.

¿Qué es lo que más destaca de la última edición del festival?

Que se ha consolidado en algunas provincias, existe una alianza con Bolívar, Pastaza y Tungurahua desde hace tiempo y cada vez incrementa su fortaleza, además el cumplir más allá de las expectativas que teníamos los co-participantes de la producción del festival, pues las instituciones que se han venido sumando tenían una pequeña idea de lo que era el festival, pero cuando ya lo vieron en pleno funcionamiento, cuando fuimos a las comunidades indígenas y vieron estos resultados hermosos, entonces ahí entendieron que la existencia del festival es importante.

Ahora existe una necesidad creada, que hay que seguirla cumpliendo y desarrollando, de hecho este año nos han invitado a formar parte de un proyecto de creación de

clubes de cine en Guaranda, estamos justamente elaborándolo, para que esta ciudad tenga la oportunidad de ver cine regularmente, esto es fruto del festival.

Hemos visto con agrado que existe mayor afluencia del cine comunitario y también la intención del festival de llegar hacia esos lugares, a las comunidades, incluso a las plazas y mercados. ¿Qué se quiere lograr con ello?

La intención siempre ha sido el descentralizar el arte, creo que es un imperativo, una misión. Ciudades como Riobamba tienen cadenas de cine que funcionan regularmente trayendo cine comercial, que no refleja mucho de lo que es el país, pero de todas maneras existe el espacio. En el caso de comunidades como Tamboloma, en Bolívar, realmente no han tenido nunca una oportunidad de ver cine, entonces por qué negarles a estas personas la posibilidad de ver cine ecuatoriano, es allí donde empieza la misión, porque un eje transversal del festival es la interculturalidad, y llevar el cine a esos lugares es tratar de ser coherente con los conceptos de la Fundación Arte Nativo, el cumplir estas demandas de los ciudadanos y darles la oportunidad de acceder al cine, que están en sus legítimos derechos.

¿Cómo es la recepción de la gente en las comunidades, plazas y mercados?

En el caso de las comunidades, este año realmente ellos ya nos esperaban. En Tamboloma pactamos proyectar una película con una Unidad Educativa y nuestras expectativas eran la presencia de unos 60 estudiantes, pero llegaron 200, así que tuvimos que cambiar de lugar. Las hermanas salesianas junto con una organización de mujeres de la comunidad no se enteraron del cambio y no pudieron asistir, así que se comunicaron con nosotros para decirnos que necesitan ver las películas, entonces tuvimos que hacer una segunda función, eso nos da una idea de la importancia que le dan a la cultura en las comunidades y en los pueblos.

A veces nosotros desde el escritorio podemos decir lo contrario, pero es importante estar en territorio y saber cómo piensa y ve la gente estos temas y entender que ellos necesitan estar cercanos a las expresiones culturales, y el cine realmente es nuevo para todos, inclusive para ciudades como Riobamba, por ejemplo al Mercado La Condamine ya vamos por cuarta ocasión y nos hemos dado cuenta que es difícil para las señoras que laboran allí dejar su puesto de trabajo, así que envían a los niños, tuvimos 150 niños esta vez y ellas dijeron que no podían acudir a las 5 de la tarde, así que armamos una función para ellas acorde a su horario.

Otra experiencia que tuvimos fue en el Mercado de San Francisco, íbamos de puesto en puesto motivando a las señoras para que vayan a la película, pues allí tienen un pequeño auditorio para unas 30 personas. Llegaron y dijeron que la función sea breve, así que les pasamos un cortometraje documental llamado "El Reloj de Velasco Ibarra", que dura 20 minutos, en el que estuvo presente el director de la película. Para el director fue la primera vez que proyectaba su película en un mercado y también para ellas fue su primera experiencia viendo una película ecuatoriana, así que cuando tuvo lugar el foro, las señoras de edad adulta

estaban conmovidas, recordando la época de la presidencia de Velasco Ibarra, recordaban la música y hasta se movían, nos daban unos comentarios muy profundos e intensos. Esto nuevamente nos lleva a la idea de que estas señoras tienen derecho a educarse a través del cine y que esta sea una herramienta de concientización.

El cine muchas veces es considerado elitista, tanto por quienes lo construyen como por quienes lo consumen. ¿Qué opinión tiene al respecto?

Las instituciones lo han hecho elitista, es improbable que una institución cultural vaya a una comunidad, eso está negado, para ellos está el coctel, el brindis, está la gente de un estatus; entonces cómo vamos a insertar a la sociedad en toda la diversidad que existe, si no hay una política cultural de ir hacia estos sectores. Lo que hacemos nosotros es, de alguna manera, seguir rompiendo estas percepciones elitistas de la cultura, cuando se manejan desde una oficina. Es importante cambiar esa visión desde nosotros, desde un colectivo cultural que tiene otra perspectiva de la cultura y que cree que es importante que toda la población trate de insertarse, ahí cambian las dinámicas y es más difícil, pero más alentador cuando se cumple.

¿**Justamente ese es el objetivo social que tiene el festival?**

Claro, el arte tiene que cumplir ese objetivo, el arte tiene que ser una herramienta para mejorar la calidad de vida, un espacio de confrontación de ideas, de enriquecimiento espiritual, además no olvidemos el derecho a la recreación, es decir, el arte tiene que ser esa herramienta potente de cambio para mejorar y obviamente no solo el cine ecuatoriano trata de alcanzar eso, sino el cine en general es el que cumple esa misión, esa posibilidad de producir cambios en las personas.

¿Cuál es la barrera con la que choca este objetivo del festival?

Creo que es todo un proceso, yo recuerdo cuando empecé a trabajar en el tema cultural, hace ya más de 32 años, la gente no acudía a eventos culturales, pero cada vez hay mayor oferta y demanda, entonces todo entra en un proceso de formación y precisamente uno de nuestros objetivos es la formación de públicos y eso se logra dándole la oportunidad a la gente de que mire, que le guste o le disguste, pero que tenga un efecto especial en cada uno de ellos.

En el VII festival hubo películas controvertidas, específicamente *Torero* y *Propagandia*. ¿Cuál fue la razón de mostrarlas?

De manera personal, no estaba de acuerdo con el tema que reflejaban las dos películas, tenía más conflicto con *Propagandia* que con *Torero*, pero creo que el cine no tiene barreras, el cine es el cine y se defiende como tal. Las personas son las que decidirán qué parte de la película es la que les parece coherente o si la película definitivamente no se sustenta por sí sola. Es difícil tener esa legitimidad de conceptos para poder aceptarlas y a mi parecer hicimos bien, porque además hay otros filtros

que pasaron, por ejemplo el Festival EDOC, un festival de los más prestigiosos de Latinoamérica que aceptó a las dos películas, que por demás, tienen muy buena calidad técnica y argumental.

Finalmente, mirando hacia el futuro, ¿qué es lo que queda por hacer?

Estábamos justamente en la evaluación de la séptima edición y nos han pedido que hagamos el festival en Cotopaxi, vamos a considerar esta posibilidad, pero el año que viene ya no tenemos recursos económicos y allí el panorama se complica, pues es trabajo de todo un año y son varias personas las que aportan con sus conocimientos. Vamos a analizar y ver la posibilidad de seguir ampliando el festival, esa sería la idea, tenemos ya un banco de 60 películas y este año saldrán otras, a lo cual estamos siempre atentos. Pensamos que es importante hacer el festival de manera anual, una idea surgida de los propios cineastas, pues ellos saben que existe un festival y hay una ventana para que puedan proyectar sus películas, además siempre hay un invitado internacional, tanto en el jurado como en los talleres y este año vendrá de Cuba, con ello tratamos también de que el festival siga apuntando a una proyección internacional.

PROYECTOS DESTACADOS

Desde el 2007 impulsa la creación de Clubes de Cine en Colegios de Riobamba y Comunidades Indígenas.

2006-2018 Noviembre / Directora Festival de Cine Ecuatoriano Kunturñawi.

2017 Junio / Muestra del Festival Regard y Wapikoni de Canadá en la Comunidad La Moya, Calpi Chimborazo.

2017 – 2018 Junio/ Taller de Género, organización y familia a través del Cine en la Comuna La Moya.

2015-2017 / Festival de Cine "Wawas al Cine".

2002-2015 / Revitalización Cultural: Festival de Culturas Vivas Tributo de las aves Cuvivis en Ozogoche.

2015 / Festival de Cine Andino Regional Comunitario en la Comuna La Moya y Riobamba.

2013 / Festival Memorias del Deporte – Región 3.

2011-2014 / Festival EDOC 2011 Jornadas de Cine – Foro con María Fernanda Restrepo y su película documental ***Con mi corazón en Yambo*** y ***la Muerte de Jaime Roldos***, con la presencia de Manolo Sarmiento.

2010-2011 / Festival de Cine GLBTI "Un lugar sin límites".

2010-2017 / Festival EUROCINE en Riobamba.

2010 y 2012 Muestra de INCINE con la presencia de Liseth Cabrera

2008 / Directora "Difusión del Cine en Colegios de Riobamba y parroquias rurales del Cantón".

2007 de enero a junio / Taller de Documentales con Juan Martin Cueva y Rodrigo Haro, (Convenio con la Universidad Nacional de Chimborazo). Muestras de Cine Español, Mejicano, Chino, Alemán, Argentino.

Estreno en Riobamba de las Películas: ***La Tigra*** y ***Entre Marx y una mujer desnuda*** de Camilo Luzuriaga; ***Los Hieleros del Chimborazo*** y ***Baltazar Ushca, último hielero***, de Igor Guayasamín; ***Ratas, Ratones y Rateros***, ***Crónicas***, ***Pescador*** de Sebastián Cordero; ***Cara o Cruz***, asistió Valentina Pacheco (Riobamba y Alausí).

Datos de los autores de los artículos

Pamela Cruz es periodista, investigadora de la comunicación y docente universitaria. Co-autora del libro ***El periodismo cultural en los medios ecuatorianos*** (2012) y autora de artículos académicos y capítulos de libros. Desde 2009 es investigadora de CIESPAL, y fue co-coordinadora del equipo OBITEL Ecuador.

Libertad Gills es cineasta, investigadora y profesora titular de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes de Ecuador. Formada en Film Studies de Wesleyan University en EE.UU., con M.A. en Antropología Visual de FLACSO-Ecuador, actualmente es doctoranda del Programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid donde prepara su disertación sobre el uso de imágenes de archivo en el cine experimental contemporáneo.

René Idrovo-Zambrano es un académico y cineasta ecuatoriano, docente de la Universidad Tecnológica Equinoccial. Actualmente realiza su doctorado en Teatro, Cine, Televisión y Medios Interactivos en la Universidad de York, Reino Unido. Su proyecto de investigación estudia el impacto de la tecnología sonora en la generación de nuevas estéticas audiovisuales.

Geovanny Narváez es candidato a doctor PhD en la KU Leuven, Faculty of Arts (Departamento de Literatura y Cine Hispánicos) con un proyecto sobre cine latinoamericano y la estética de festivales. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Universidad de Cuenca, Ecuador) y máster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Orleans, Francia). Sus intereses se centran también en la curaduría y realización de proyectos de arte contemporáneo.

Álvaro Pazmiño Tello es profesional de la comunicación audiovisual, coordinador de la carrera de periodismo UTE, miembro del grupo de investigación GIDIC UTE y director del programa Flash Cine: todas las películas.

Marco Túlio Ulhôa es doctorando del Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Federal Fluminense (Niterói, RJ - Brasil), cuya línea de investigación es Estudios de Cine y Audiovisual.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

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

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), la comilla 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 *psyche* a la realidad y encarnarse en imáges en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea,* 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en biliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster Jophn Knoxx Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]* (Quentin Tarantino, 1995)

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 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en 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]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. El editor está en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

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

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Se imprimieron 300 ejemplares en *El Telégrafo-E.P.*,
Guayaquil, en enero de 2019.
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.