

ISSN 1515-3738

# Culturas 12

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios  
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales  
Facultad de Humanidades y Ciencias

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**  
Santa Fe, Argentina, 2018





# Culturas 12

Santa Fe, Argentina, 2018



**Universidad Nacional del Litoral**

**Enrique Mammarella**

Rector

**Claudio Lizárraga**

Vicerrector y Secretario de Planeamiento  
Institucional y Académico

**Ivana Tosti**

Directora Ediciones UNL

**Laura Tarabella**

Decana Facultad de Humanidades y Ciencias

---

© ediciones  **UNL**

Secretaría de Planeamiento Institucional  
y Académico. UNL. Santa Fe. Argentina.

*Coordinación editorial:* Ma. Alejandra Sedrán

*Corrección:* Laura Pratti

*Diseño:* Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe, Argentina  
editorial@unl.edu.ar | [www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

Culturas 12 se diagramó y compuso en  
Ediciones UNL, noviembre de 2018.

ISSN 1515-3738

# Culturas 12

Debates y perspectivas  
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2018



**Directoras:**

Lidia Acuña, *FHUC-UNL*  
Mariné Nicola, *FHUC-UNL*

**Consejo de redacción:**

Mariné Nicola, *UNL*  
Irene Marrone, *UBA*  
Élida Moreyra, *UNR*  
Patricia Sanoner, *UNL*  
Liliana Zimmermann, *UNL*  
Mariana Perticará, *UNL*  
Laura Alassia, *UNL*

**Coordinadora:**

Mariné Nicola, *UNL*

**Revisión del inglés:**

Inés Giménez, *UNL-UTN*

**Revisión del portugués:**

Gabriela Redín, *UNL*

**E-mail:**

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar  
marinenicola@yahoo.com.ar

---

*Los artículos firmados son de exclusiva  
responsabilidad de los autores.*

*Las contribuciones quedarán  
a consideración del Consejo Editor.*

**Evaluadores externos:**

Julia Kratje, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Daniel Giacomelli, *Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)*; Irene Marrone, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Ysabel Tamayo, *Universidad Nacional del Litoral (UNL) - Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)*; Andrea Molfetta, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET)*; Carolina Soria, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Silvana Flores, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Pablo Lanza, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Rosa García, *Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)*; Alejandra Cecilia Carril, *Universidad Nacional del Litoral (UNL)*; Sebastián Russo, *Universidad de Buenos Aires (UBA) - Universidad Nacional de José Clemente Paz (UNPAZ)*; Fernando Ramírez Llorens, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Natacha Scherbovsky, *Universidad Nacional de Rosario (UNR)*; Marcela Visconti, *Universidad de Buenos Aires (UBA)*; Pablo Russo, *Universidad Nacional del Litoral (UNL) - Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)*; Élida Moreyra, *Universidad Nacional de Rosario (UNR)*; Mariné Nicola, *Universidad Nacional del Litoral (UNL)*; Javier Campo, *Universidad de Buenos Aires (UBA) - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)*; María Gracia Tell, *Universidad Nacional del Litoral (UNL)*.

Presentación	9
Artículos / Eje 1. Medios, representación y audiovisuales	
<b>Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real.</b> Entre el género y las representaciones. Carolina A. Bravi	15
<b>Documental e imagen digital.</b> Transformaciones de la indicialidad en los nuevos medios. Carlos Andrés Puerto Vallejo	43
Artículos / Eje 2. Estudios de género: la sexualidad, lo femenino y la femeneidad	
<b>La apropiación del material de archivo y sus implicaciones desde la perspectiva del género</b> en el documental <i>Con la pata quebrada</i> (Diego Galán, 2013). Évelyne Coutel	63
<b>La diva en los musicales y el espacio del prostíbulo</b> entre el cine de los estudios y la visualidad contemporánea en Estados Unidos. Lucas Martinelli	83
<b>Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea:</b> <i>Batido de troló</i> (2012) de Naty Menstrual y <i>La gira</i> (2012) de Martín Villagarcía. Assen Kokalov	103
Artículos / Eje 3. Documentos etnográficos y dispositivos de memoria	
<b>La mirada etnográfica</b> de Alcides Greca en <i>El último malón</i> . Marina Benzi	123
<b>El archivo audiovisual como dispositivo de memoria.</b> Cecilia Vallina	147
<b>El uso de la imagen y los aportes de Walter Benjamin en los espacios culturales santafesinos:</b> el caso del dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» en el El Molino, Fábrica Cultural. Yamila del Corazón de Jesús Jullier	157

Artículos / Eje 4. El cine: entre el relato histórico, el arte y la política	
<b>El relato histórico en <i>Juarez</i></b> (Dieterle, 1939). Carlos A. Belmonte Grey	169
<b>La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe:</b> diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. Alejandra Cecilia Carril	197
<b>Entre <i>The players</i> y <i>La hora de los hornos</i>.</b> La estructura del subcampo del cine santafesino y la huelga del '70: arte y política en tiempos convulsionados. Paula Eugenia Ramírez	219
<b>Cine sin patrón:</b> <i>Impreso en Chilavert</i> . Pablo Mariano Russo	249
Reseñas /	
<b>Reseña producción cultural:</b> Documental SILVIA. Argentina, 2015, con dirección de Paula Kuschnir. Silvia Dejon	265
<b>El pasado en imágenes.</b> Reconstruir la memoria a partir de la lectura de producciones fílmicas del Grupo Cine de la Base. Reseña del libro <i>Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP</i> . Liliana Zimmermann	271
<b>Reseña del libro <i>Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973</i>.</b> Alejandra Cecilia Carril	277
<b>Construcción del pasado en el presente:</b> reflexiones acerca de figuraciones estéticas argentinas. Reseña del libro <i>Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente</i> . Carina Toibero	281
Sobre los autores	287
Convocatoria de artículos	291



## Presentación

La edición número 12 de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, se compone de artículos de análisis y reflexión en torno a temáticas relacionadas con el eje de la convocatoria para esta edición: Identidades, historia, arte y representaciones en las pantallas.

Las propuestas de los autores se organizan a su vez en subejos que coadyuvan la lectura y cooperan en la construcción de significados originales que movilizan, a su vez la reflexión del lector. La primera agrupación temática lleva por título: *Medios, representación y audiovisuales*; le sigue *Estudios de género: la sexualidad, lo femenino y la femeneidad*; luego: *Documentos etnográficos y dispositivos de memoria*; para finalizar con: *El cine: entre el relato histórico, el arte y la política*.

En el primer eje, *Medios, representaciones y audiovisuales*, encontramos el trabajo de Carolina Bravi que se titula «Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real. Entre el género y las representaciones». El texto afirma que el cine documental y los noticieros televisivos coinciden en presentar hechos, personajes y lugares del mundo histórico en relación con las creencias y representaciones sociales e individuales de los espectadores, lo cual genera la construcción de lo verosímil como realidad. La autora propone su análisis en base a tres conceptos: el género, las imágenes técnicas y el vínculo entre las representaciones individuales y sociales, que

funcionan como categorías de análisis para la reflexión. En el mismo eje incluimos el trabajo «Documental e imagen digital. Transformaciones de la indicialidad en los nuevos medios», de Carlos Andrés Puerto Vallejo. El autor analiza dos ejemplos de documentales contemporáneos, condicionados por tecnologías de registro, edición y exhibición digitales, para problematizar la confrontación teórica de una posible ruptura del aspecto indicial respecto de la imagen digital y la analógica. Presenta dos lecturas posibles: una postura sostiene que la imagen digital supone un proceso de discretización de la garantía de lo retratado, en tanto que la analógica muestra continuidad con su referente; otra postura considera que se trata de mistificar la fotografía analógica y simplificar los complejos procesos que implica trabajar la imagen digital.

El segundo eje de lectura de los trabajos presentados en esta edición se titula *Estudios de género: la sexualidad, lo femenino y la feminidad*, donde encontramos el artículo de Evelyne Coutel, «La apropiación del material de archivo y sus implicaciones desde la perspectiva del género en el documental *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)». En el texto su autora analiza el documental mencionado en el título, que compila las posiciones de las mujeres y los discursos producidos sobre ellas, en las películas españolas desde los años 30 hasta el siglo XXI. Coutel señala que, si bien se construyen representaciones dominantes de la feminidad junto a la denuncia del machismo, también se pueden señalar elementos que contradicen ese objetivo y evidencian la ambigüedad de los documentales y sus efectos contraproducentes. En el mismo eje, incluimos el texto titulado «La diva en los musicales y el espacio del prostíbulo entre el cine de los estudios y la visualidad contemporánea en Estados Unidos», con autoría de Lucas Martelli. El autor señala la posible identidad genealógica en la producción visual

estadounidense de los musicales de Hollywood de comienzos del siglo xx respecto de los videoclips musicales de principios del siglo xxi, en torno a la figura de la diva. Desde la perspectiva queer se presentan conexiones con dos modos de pensar el espacio: el utopianismo y la pornotopía, y se proponen dos categorías mistificadoras de la representación femenina: la de soñadora y la de *Gold Digger*, en relación con la problemática del trabajo sexual como telón de fondo contemporáneo en el que aparece este cruce. Otro material para este eje es el trabajo de Assen Kokalov, profesor asociado de Español en la Universidad de Northwest, cuyo título es «Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea: *Batido de troló* (2012) de Naty Menstrual y *La gira* (2012) de Martín Villagarcía». En el texto se presenta una variedad de personajes queer que se apropian del espacio urbano porteño a principios del siglo xxi, cuya consecuencia es la reconstitución de la subjetividad y la problemática de la emergencia de la discriminación, comercialización y automatización del placer.

En nuestro tercer eje, *Documentos etnográficos y dispositivos de memoria*, se ofrece el trabajo de Marina Benzi: «La mirada etnográfica de Alcides Greca en *El último Malón*». En esta investigación se analiza el trabajo documental *El último malón* dirigido por Greca en los inicios del cine en la Argentina, a comienzos del xx, resignificado como labor etnográfica ya que muestra la figura del aborigen como sujeto de alteridad en la construcción del Estado nacional. El texto rescata elementos políticos, ideológicos y académicos de la comunidad mocoví de San Javier (Santa Fe) de esa época. También encontramos en este eje el texto de Cecilia Vallina, titulado «El archivo audiovisual como dispositivo de memoria», donde se propone una reflexión sobre la voluntad de construir archivos sobre juicios, para la elaboración de una memoria social, con bases en el caso del dispositivo de memoria

creado en la provincia de Santa Fe, Archivo audiovisual de juicios de lesa humanidad. El trabajo gira en torno a problemáticas como la legibilidad, la significatividad y el rol de las instituciones que deciden la preservación de estos dispositivos de memoria. Otro trabajo que integra este eje es el de Yamila del Corazón de Jesús Jullier, cuyo título es «El uso de la imagen y los aportes de Walter Benjamin en los espacios culturales santafesinos: el caso del dispositivo “La Gioconda y sus intervenciones” en el El Molino, Fábrica cultural». Jullier reflexiona sobre el uso de la imagen que propone El Molino, Fábrica cultural, parte del tríptico de la imaginación, propuesto por el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, como escenario donde se conjugan varias formas de vivir el arte y la artesanía en un espacio cultural que interpela lo tradicional. El texto propone un acercamiento de estas nuevas formas y miradas sobre el arte y la cultura, a la propuesta de Benjamin sobre el arte y la reproductibilidad técnica, en el dispositivo lúdico «La Gioconda y sus intervenciones».

El último eje organizador de los trabajos de esta edición es *El cine: entre el relato histórico, el arte y la política*, integrado por diversos trabajos que cruzan estos conceptos en sus reflexiones. Uno de ellos es el artículo «El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)», de Carlos Belmonte Grey. El trabajo reflexiona sobre un filme de 1939, *Juarez*, dirigido por Dieterle, producido por la Warner y con la inclusión de elementos culturales como documentos sobre el protagonista, relatos de testigos de la época y escenarios históricos que muestran cómo se vehiculizaron los mensajes contra el nazismo, el New Deal y la lucha de la democracia. Un segundo trabajo es «La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe: diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas», donde Alejandra Cecilia Carril analiza una selección de filmes

documentales realizados en las décadas del '60 y '70 en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Se señalan las relaciones entre arte y política, las tensiones y los diálogos entre regionalismo e internacionalismo y las contribuciones estéticas de los lenguajes cinematográficos latinoamericanos y europeos de la época. Incluimos además el texto de Paula Eugenia Ramírez, titulado «Entre *The players* y *La hora de los hornos*. La estructura del subcampo del cine santafesino y la huelga del '70: arte y política en tiempos convulsionados», donde se analizan realizaciones del cine santafesino de los años 60 y 70 y la huelga docente del Instituto de Cinematografía de la UNL de 1970 que presenta las diferentes posturas de los realizadores sobre las implicancias entre arte y política en sus producciones. Cerramos el eje y esta presentación con el trabajo de Pablo Mariano Russo, «Cine sin patrón: *Impreso en Chilavert*», en el que su autor analiza el filme mencionado, que trata sobre los conflictos de los trabajadores en la apropiación de fábricas bajo autogestión. Se destacan los aciertos narrativos y estéticos del trabajo audiovisual, junto con las búsquedas académicas y políticas en el tratamiento y representaciones del trabajador como protagonista.

Las reseñas que componen esta edición de la revista son la de Silvia Dejon, «Reseña producción cultural: Documental *SILVIA*. Argentina, 2015, con dirección de Paula Kuschnir»; el texto de Liliana Zimmermann, «El pasado en imágenes. Reconstruir la memoria a partir de la lectura de producciones fílmicas del Grupo Cine de la Base. Reseña del libro *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*». Le sigue el trabajo de Alejandra Cecilia Carril, titulado «Reseña del libro *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*», y por último el texto de Carina Toibero, titulado «Construcción del pasado en

el presente: reflexiones acerca de figuraciones estéticas argentinas. Reseña del libro *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, con coordinación a cargo de Escobar, L.; Giordano, J. y Pittaluga, R., editado en Santa Fe en 2015».

## **Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real.**

### Entre el género y las representaciones

Carolina A. Bravi

Universidad Nacional del Litoral–UNL

Universidad Autónoma de Entre Ríos–UADER

#### **Resumen**

El cine documental y los noticieros televisivos comparten una forma de mirar la realidad marcada por una particular relación con lo real. Ambos pertenecen a géneros caracterizados por presentar hechos, personajes, lugares, etc. que forman parte del mundo histórico. Este artículo reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre estos discursos (instaurados como verosímiles) y sus representaciones, y las creencias e ideas previas de los espectadores. Para ello se toma la perspectiva teórica de Eliseo Verón, a la que se suman aportes provenientes de la Psicología Social respecto de la identidad social y la construcción y el funcionamiento del pensamiento social. Para ejemplificar esto se analiza un conjunto de audiovisuales argentinos (noticieros y filmes documentales) tomando como ejes tres conceptos (el género, las imágenes técnicas, y el vínculo entre representaciones individuales y sociales) que se entienden como instan-

#### **Palabras clave:**

credibilidad, cine documental, noticieros de televisión, representaciones.

cias teóricas y operativas para el desarrollo del análisis y la reflexión.

Abstract

**Reflections on the credibility of discourses of the real. Gender and representations**

Documentary cinema and television news programs share a way of looking at the world characterized by a particular relation with reality. Both belong to genres known by presenting facts, characters, places, etc. which belong to the historical world. This article reflects on the relations established between these discourses (established as credible) and their representations, and the beliefs and previous ideas of the spectators. We focus on the theoretical perspective of Eliseo Verón, added to the contributions of Social Psychology in respect to social identity, and the construction and functioning of social thought. To exemplify these concepts, a set of Argentine audiovisuals are analyzed taking into consideration three concepts (genre, technical images and the link between individual and social representations) that are understood as theoretical and operative instances for the development of analysis and reflection.

**Keywords:**

credibility, documentary cinema, television news, representations.

Resumo

Noticiários de televisão e documentários compartilham uma maneira de olhar a realidade marcada por uma particular relação com o real. Ambos pertencem a gêneros caracterizados por fatos presentes, personagens, lugares, etc. que fazem parte do mundo histórico. Este artigo reflete sobre as relações estabelecidas entre esses discursos (instituídos como verossímeis) e suas representações, com as crenças e preconceitos dos espectadores. Para isso, é tomada a perspectiva teórica de Eliseo Verón, levando-se em conta as contribuições da psicologia social sobre a identidade social e a construção e operação do

**Palavras-chave:**

credibilidade, representações, noticiários de televisão, documentários.



pensamento social. Para exemplificar os conceitos desenvolvidos, analisam-se um conjunto de audiovisuais argentinos (noticiários e documentários), utilizando como eixos três conceitos (de gênero, técnicas de imagem, a ligação entre as representações individuais e sociais) que são entendidos como corpos teóricos e operacionais para o desenvolvimento da análise e a reflexão.

---

### Introducción

El cine documental y los noticieros televisivos comparten una forma de mirar la realidad marcada por la particular relación que establecen con lo real. A diferencia de la ficción, que propone al espectador universos imaginarios, estos discursos hablan de sucesos que forman parte del «mundo histórico»,<sup>1</sup> es decir, del mundo en que vivimos y en el cual compartimos nuestras experiencias, y por lo tanto pertenecen a géneros reconocidos socialmente por su rol de comunicadores de hechos de la realidad. Asimismo, establecen una relación indicativa con lo que ocurre frente a la cámara, con lo que adquieren una valoración social vinculada a conceptos como la objetividad y la

veracidad. Por otra parte, ambos utilizan imágenes en movimiento generadas por medios técnicos y presentan relaciones de préstamos e intercambios en cuanto al tratamiento de los materiales, por ejemplo, los procedimientos técnicos de edición o el uso de la voz *over*, entre otros. Esto implica que, si bien desarrollan lenguajes propios, pueden ser considerados como un conjunto de producciones sobre el cual elaborar reflexiones compartidas.<sup>2</sup> Este artículo reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre estos discursos audiovisuales (y las representaciones de los fenómenos, las personas, los acontecimientos, etc., que proponen) y las creencias e ideas previas de los espectadores con el fin de indagar

<sup>1</sup> Con esta expresión Nichols (1997) se refiere a las situaciones o sucesos que son parte de la esfera de experiencias compartidas que hacen que las imágenes se constituyan en una prueba del mundo y que se legitime su utilización como fuente de conocimiento.

<sup>2</sup> El abordaje conjunto de noticieros televisivos y cine documental tiene como antecedentes el trabajo de Irene Marrone: *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, donde la autora analiza estas «imágenes de lo real» entendidas como una forma de presentar y representar el tiempo presente, tomando en cuenta la capacidad que tienen para construir visiones de la realidad y proveer de modelos interpretativos.

en los factores que inciden en el proceso social de instauración de estos discursos como verosímiles, teniendo en cuenta que ese proceso también participa de una dimensión individual y subjetiva que se pone en juego en la aceptación o creencia por parte de los espectadores. Para desarrollar este trabajo se tomó una serie de audiovisuales argentinos que fueron seleccionados en función de ejemplificar los conceptos desarrollados. En este sentido, el presente artículo no busca presentar una reflexión en torno a la veracidad (o no) de los géneros documentales, ni busca discutir sobre la autenticidad de las imágenes. Se entiende que toda imagen audiovisual es una construcción, una puesta en escena que se despliega desde el momento en que parece la cámara y se pone en relación con los sujetos (Comolli, 2009a). Al mismo tiempo, se reconoce que la imagen audiovisual es la constatación de una presencia, es decir, que da cuenta que lo ocurrido frente a ella efectivamente tuvo lugar (ya sea un registro de mundo histórico, una puesta en escena ficcional, una reconstrucción, etc.) (Barthes, 2006). La asignación del estatus de «verdad» se entiende que es un proceso subjetivo e individual del espectador que se encuentra atravesado por una dimensión social que es puesta en juego cada lectura. Esa dimensión social es sobre lo que este trabajo reflexiona desde una perspectiva interdisciplinaria que integra los aportes de la sociosemiótica

de Eliseo Verón, tomando los conceptos de condiciones de producción y de reconocimiento, el contrato de lectura, los niveles de funcionamiento del discurso (enunciado y enunciación) y dispositivo de enunciación (Verón, 1983, 1985, 1987, 2004, 2013); de la Psicología Social, las nociones de identidad social (Tajfel, 1984) y la dimensión evaluativa del pensamiento social (Páez, 1987); y de la Sociología con los desarrollos de Goffman (2006) respecto de los marcos (*frames*).

Esta propuesta metodológica basada en la integración de distintas disciplinas se fundamenta con el planteo de Bal (2010) en cuanto al «análisis cultural». La autora propone recuperar el potencial teórico y metodológico de los conceptos como herramientas para la indagar la realidad superando los límites disciplinares. Considera que los mismos no son solamente categorías clasificatorias sino mecanismos que facilitan la comprensión de los fenómenos. Para estudiar la credibilidad de los discursos audiovisuales se tomaron en cuenta tres ejes conceptuales: los géneros informativos y documentales, la utilización de imágenes generadas técnicamente, y el vínculo entre las representaciones individuales de cada sujeto con las propuestas por los medios. Asimismo, se reconoce que estas categorías de análisis son algunas posibles y que las reflexiones en torno a esta temática pueden ser ampliadas y profundizadas en trabajos posteriores.

### **Noticiero y cine documental: diferencias y similitudes**

El cine documental y los noticieros televisivos trabajan con registros audiovisuales de la realidad que describen e interpretan el mundo histórico. En este sentido, Jost (2012) entiende que, si bien noticieros y documentales refieren o remiten a lo real, introducir la problemática de la «verdad» en estos discursos implica desarrollar reflexiones que ponen la atención en los procesos subjetivos puestos en juego en la recepción del mensaje y no solo en la construcción o la lectura social de los mismos.

Por otra parte, ambos materiales establecen con el público una relación articulada en torno a una diferencia de saberes y a un deseo de conocer. El realizador de un documental o un informativo posee conocimiento respecto de los sucesos que ocurren en el mundo y lo comunica a los espectadores que lo desconocen y desean saberlo. En este caso, las diferencias están dadas por los roles sociales de cada uno. El noticiero de televisión es un producto audiovisual orientado a la comunicación de información actual y relevante según los criterios de noticiabilidad (sorpresa, originalidad, inmediatez, proximidad geográfica, evolución posterior, magnitud y jerarquía —Martini, 2000—), por lo tanto, se caracteriza por abordar problemáticas del momento, cercanas y significativas para la comunidad a la que se dirige, priorizando la claridad y la precisión ya que su objetivo es dar cuenta

de lo que está sucediendo. En cambio, el cine documental no siempre está condicionado por la urgencia del trabajo diario propio del noticiero, ni por los tiempos acotados de la televisión, ya sea para su producción, realización o visualización. Como explica Comolli (2009a), el cine presenta un asincronismo entre el tiempo de elaboración del filme y el acontecimiento que le da origen, y entre los distintos momentos en que sea visualizado por los espectadores. Por consiguiente, puede desarrollar investigaciones profundas y amplias sobre una gran variedad de temas, proponer miradas reflexivas que van más allá de la presentación de información, y realizar búsquedas estéticas e interpretaciones más elaboradas y comprensivas de los fenómenos.

Otra diferencia está dada por la posibilidad del ámbito cinematográfico de realizar exploraciones formales, que en el noticiero se encuentran restringidas por la necesidad de respetar rutinas, espacios, tiempos y modos característicos del formato. Estas posibilidades expresivas a veces se relacionan con la presencia de un punto de vista autoral desde el cual se mira la realidad, que en el ámbito informativo (y en particular en el caso del noticiero) se encuentra identificada con la perspectiva propia del medio de comunicación (González Requena, 1992). Así, es posible afirmar que, si bien ambos discursos describen e interpretan el mundo histórico, el cine documental

tiene mayor libertad y puede hacerlo de manera «creativa», tal como lo expresó John Grierson; mientras que el noticiero televisivo es un género que, debido a sus condiciones de producción (emisiones diarias, la urgencia por la primicia, el reporte de hechos sucedidos (casi) en tiempo real a la emisión) necesita de una estructura más estable que garantice cierta unidad, que organice los contenidos, que ordene el trabajo periodístico y que facilite la lectura por parte del espectador.<sup>3</sup>

Para contar la realidad, los noticieros y los documentales elaboran representaciones de sucesos, personajes, acontecimientos, etc., a partir de marcos, esquemas mentales o modelos interpretativos compartidos por los realizadores y la audiencia. Tomando los aportes de Goffman (2006), se entiende que los marcos son esquemas de organización y de interpretación de las situaciones que guían las acciones de las personas producto de sus experiencias previas en la interacción con el contexto. En su análisis de los medios de comunicación, Sádaba (2007:35) los define como «formas transmitidas y compartidas por la sociedad a

través de las cuales se mira la realidad». Respecto de los discursos audiovisuales, serían las ideas centrales que organizan los contenidos, aportan un contexto o sugieren cuál es el tema tratado.<sup>4</sup>

El documental puede enmarcar los fenómenos a partir de los esquemas propuestos por el orden establecido, discutirlos u oponerse a este. Como destaca Marrone (2011), el cine documental es un ámbito en el que se manifiestan las disputas por la asignación de sentidos a la realidad que se hace más evidente en los momentos de crisis. En la televisión, en cambio, es más difícil encontrar modelos contrastantes ya que, como sostiene Ferrés (1996:192): «Más que espejo de la realidad o espejo de la sociedad, la televisión es espejo de la ideología dominante. La refleja, la impone, la legitima, la expande». Por otra parte, el noticiero como programa generado por la empresa informativa tiene un alcance territorial (nacional o regional) y es la voz del canal emisor, por lo tanto es un producto institucional y no personal (González Requena, 1992; Verón, 1983). En cambio, el cine documental tiene la posibilidad de llegar a públicos distantes,

<sup>3</sup> En este sentido, Comolli (2009a) señala la existencia de dos lógicas diferentes, la del cine, vinculada con las posibilidades expresivas a la que vincula con la medida, la contención, la sustracción; y la lógica informativa basada en la acumulación, el sensacionalismo y la espectacularidad.

<sup>4</sup> Por ejemplo el resultado de una competencia deportiva puede ser descrito como un triunfo o como una derrota. Cualquiera sea el marco elegido, esto supone un recorte en el plano de los contenidos temáticos (en términos de Verón, del enunciado), y a la vez una selección de estrategias de enunciación.

generar filmes basados en experiencias y motivaciones individuales que no necesariamente necesitan ser legitimados por las instituciones hegemónicas, y circular por canales alternativos.<sup>5</sup>

Estas diferencias pueden observarse en el filme *La crisis causó dos nuevas muertes* (Escobar y Finvarb, 2006). Esta película indaga sobre el modo en que fue presentada por los medios de comunicación la denominada «Masacre de Avellaneda» (el asesinato por parte de fuerzas policiales de dos manifestantes en junio de 2002) y reflexiona sobre el valor documental de las imágenes y la relación entre los medios de comunicación y el gobierno. Para ello comienza por reconstruir los acontecimientos: hubo una marcha de protesta, los periodistas fueron a cubrirla y se desencadenó la represión policial. Se suman testimonios que dan cuenta de la posibilidad de que ese fuera un operativo policial diferente de los anteriores, y de la búsqueda expresa por parte de las fuerzas del orden de algún hecho que permitiera llevar adelante la represión. Con la ayuda de las imágenes de archivo, se explica cómo se desencadenó el conflicto, la dispersión de los manifestantes y su huida hacia la localidad de Avellaneda, y cómo se produjeron los asesinatos de los jóvenes a manos de la policía.

Ese día, los noticieros y los periódicos presentaron los acontecimientos sin aludir a la responsabilidad oficial en las muertes, como un enfrentamiento entre manifestantes o como una consecuencia de «la crisis». A partir de esta lectura, el filme explica cómo, por las inquietudes de algunos periodistas y la presión de las organizaciones que participaron de la marcha, se logró reconstruir los hechos con mayor precisión y proponer otra interpretación más cercana a lo sucedido, poniendo en evidencia que el marco empleado para presentar los acontecimientos no coincidía con lo que efectivamente había acontecido. La existencia de pruebas documentales (imágenes), sumada a las declaraciones de los testigos y a la demanda social por el esclarecimiento, obligaron a los medios de prensa a cambiar su posición. Es así que, en los días sucesivos, se publicaron las secuencias de imágenes completas, se identificaron a los agresores y se reconstruyó el accionar de cada uno. En ambas representaciones del hecho, las iniciales y las posteriores, puede observarse la relación existente entre el recorte en el plano de los contenidos (enunciado) y la elección de estrategias de enunciación. Por ejemplo, al comienzo los medios mostraron a los manifestantes como una masa, centraron la atención

<sup>5</sup> Como ejemplo de ello podemos citar las experiencias del Cine de la Base durante la década del '70 en Argentina (para ampliar: Grupo Rev(b)elando Imágenes (2016), *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*).

en el desplazamiento de los grupos, en los cortes de calles y el accionar policial, incluyendo muy pocos testimonios de los participantes, mientras que, luego del giro de la representación, se sumaron sus testimonios, se contaron las historias de vida de las víctimas y se produjo cierto acercamiento hacia las problemáticas sociales que originaron los reclamos.

Como se puede ver en este filme, la posición de los documentalistas, a diferencia del trabajo de los periodistas, está marcada por la distancia histórica y por cierta distancia también respecto de los agentes involucrados: no son parte de los medios ni son manifestantes y miran la realidad como observadores externos. Pero esto no quiere decir que sean imparciales, ya que su punto de vista queda plasmado en la elección del tema, de los entrevistados, en la edición y en la selección de testimonios, poniendo en evidencia un claro acercamiento hacia las víctimas. Desde este lugar, entonces, se cuestionan las representaciones de los medios y las afirmaciones de los entrevistados, se reconstruye el proceso de elaboración de la noticia y se develan las relaciones con el poder político, manifestando claramente lo que expresaba Ferrés en cuanto a los vínculos entre los informativos y la ideología dominante.

La realización de este filme, que cuestiona al poder (del gobierno y de los medios), al manejo de la información pública, al ocultamiento de pruebas, a la

idea de «imparcialidad de la prensa», fue posible porque no contó con el apoyo económico, ni de otro tipo, de ninguna institución del Estado ni de las empresas de comunicación (diarios, canales, radios, etc.) y fue producido de manera autónoma. Esta posibilidad que tiene el cine de generar sus obras de forma independiente de los poderes establecidos es lo que le permite presentar miradas sobre la realidad que no siempre coinciden con las posiciones instauradas por el orden dominante. En tanto, también facilita el desarrollo de la voz autoral, de miradas personales, de enfoques particulares, cuestiones que, en los medios informativos, quedan subordinadas a aspectos como la línea editorial, el consenso y la relevancia social, o la experiencia colectiva del presente.

### **Representaciones individuales y sociales**

El reconocimiento de un discurso como documental o informativo no implica que el espectador automáticamente lo acepte como cierto. Para que se produzca la credibilidad es necesario que, además, se establezca un vínculo de identificación entre las representaciones o marcos propuestos por el medio y los marcos individuales de cada sujeto (Verón, 1987). Para desarrollar este argumento, Verón sostiene que, ante la imposibilidad de participar y o presenciar de forma directa los hechos, los espectadores no pueden

apelar a sus propias percepciones para determinar la veracidad, por lo tanto otorgan credibilidad a los discursos que les resultan familiares, que les despiertan confianza, o que pueden integrar dentro de los marcos que ya poseen y utilizan para la comprensión del entorno.

Siguiendo lo planteado por este autor, las representaciones elaboradas por los medios de comunicación serán tomadas como ciertas si son semejantes a las que los espectadores habrían efectuado de haber podido tener la experiencia directa.<sup>6</sup> Es decir que las descripciones mediáticas más próximas a las propias del sujeto son las que generan mayor aceptación. Esto explica, por ejemplo, por qué un mismo discurso informativo presenta diferentes niveles de adhesión por parte distintos espectadores.

En el mismo sentido de lo planteado por Verón, Luhmann (1996) sostiene que la confianza en una persona o en un relato se produce a partir de las experiencias previas, que proveen de una base de certezas desde la cual interpretar y ordenar el mundo, y de la familiaridad, esto es, de la cercanía que presenta con las representaciones propias del sujeto. Respecto de los medios de comunicación, el autor reconoce que en su funcionamiento hay una fuerte carga de confianza por la cual las elecciones de un individuo (periodista,

realizador, etc.) resultan aceptadas por los otros (el público, la audiencia).

Tomando en cuenta estos aspectos, desde los medios se generan y se hacen circular representaciones que son construidas a partir de las competencias, los marcos y los saberes previos de sus espectadores a fin de favorecer esta relación de identificación, de credibilidad y de confianza. Si este vínculo se logra, las representaciones propuestas serán internalizadas por los sujetos, quienes luego podrán darle nueva vida en las interacciones de su vida cotidiana. Es decir que, para construir un discurso creíble, el canal emisor, el periodista o el documentalista, han de poder generar un texto que tome en cuenta los saberes, los esquemas mentales y las prácticas de lectura de la audiencia para anticiparse a sus estrategias interpretativas y producir así la adhesión.

Esto puede observarse claramente en el caso noticiero *Nuevediarario* (1984–1997) (Canal 9, Buenos Aires). Su principal característica fue el sensacionalismo, logrado mediante títulos espectaculares, la musicalización de las notas, el uso de la cámara al hombro y los relatos altamente expresivos. Los temas policiales y extravagantes, como la aparición de ovnis, fantasmas y extraterrestres, fueron funcionales a esta propuesta que trataba

<sup>6</sup> En el mismo sentido que Verón, Goffman (2006) sostiene que para interpretar una situación las personas organizan y dan sentido a lo percibido, según sea su rol social y sus intereses.

de conmocionar al espectador apelando a recursos lindantes con la ficción, por lo que Landi (1987) lo describe como un producto intermedio entre el reportaje y el melodrama. También se caracterizó por cubrir temas sociales vinculados a los sectores más humildes, que el resto de los noticieros no atendían. Se daba así pantalla y micrófono para que los entrevistados relataran sus problemas, recuperando tradiciones de la cultura popular basadas en el relato oral, y con ello se incorporaba a estos sectores y sus prácticas como parte de su propuesta televisiva (Landi, 1987). La credibilidad de este noticiero, entonces, se articuló a partir del vínculo que estableció con formas narrativas, gestuales y performativas de sectores no hegemónicos. En este sentido, *Nuevediarario* tomó en cuenta las representaciones, creencias y tradiciones de sus telespectadores a fin de crear un discurso que pudiera vincularse con este universo simbólico para favorecer la identificación y la credibilidad.

Los informes del periodista José de Zer en su búsqueda de ovnis, fantasmas o personajes de leyendas, en los que claramente se introducían elementos ficcionales, basaban su credibilidad en varios factores. Entre ellos, la personalidad del presentador: serio, con un tono de voz monocorde y empleando términos técnicos, creaba relatos que combinaban esta distancia con momentos de fuerte carga emotiva (exclamaciones, movimientos

bruscos de la cámara, etc.). Por otra parte, muchos televidentes creían en estas historias porque se estructuraban en torno a relatos ya conocidos, fundados en tradiciones y cuentos populares, y también porque se presentaban pruebas de lo dicho: marcas en el piso, sonidos espectrales, luces en movimiento, etc., que anclaban estas narraciones ficcionales con elementos concretos de la realidad. Pero, sin lugar a dudas, el elemento central que legitimaba de algún modo estos informes era su inclusión en un noticiero, es decir, dentro un formato audiovisual orientado a comunicar la actualidad, los hechos del mundo histórico, del mundo de las experiencias compartidas.

Todo esto permite plantear que la credibilidad de los géneros documentales es una construcción conjunta que se genera como producto de la interacción entre los discursos, los realizadores y el público en el marco de una situación comunicativa particular en la que intervienen tanto factores de orden cognitivo (relaciones de causa y efecto, concordancia entre los hechos y lo expresado por el audiovisual, etc.) como de orden emotivo (familiaridad, confianza, etc.). Desde la Psicología Social se ha demostrado mediante estudios empíricos (Tajfel, 1984; Paéz, 1987; Forgas, 2001) que, ante un nuevo conocimiento o una nueva situación, los sujetos primeramente ponen en juego la dimensión afectiva, que está marcada por lo que a cada persona le despierta



deseo, miedo o emociones, y luego se desarrolla la instancia cognitiva, donde se abordan las explicaciones causales, la interpretación de pruebas, etc. (Ferrés, 1996). Por lo tanto, la atracción o el rechazo ocurre antes del desarrollo de los contenidos y puede mantenerse aun si las cogniciones del objeto cambian (Páez, 1987). Siguiendo lo planteado por Páez, es posible afirmar que el espectador, antes de satisfacer su necesidad de informarse o de comprender la realidad, prioriza la necesidad de evaluar la situación y de establecer defensas ante las posibles sanciones, cuestionamientos o críticas sobre su persona. Esta dimensión evaluativa del pensamiento social se asocia a los componentes afectivos que predisponen a la aceptación de argumentos donde se asignan responsabilidades y se sancionan a individuos, grupos o prácticas por fuera de la construcción identitaria del televidente. Es decir que, al momento de incorporar nuevos conocimientos, los sujetos en un principio van a establecer una posición desde donde mirarán la realidad presentada, constituyéndose a sí mismos en espectadores desde la interacción que establecen con el contexto y el producto audiovisual. Por ejemplo, frente a la noticia del descubrimiento de una vacuna contra el Sida, las personas de la audiencia se posicionarán como receptores del

mensaje reconociendo cierto desconocimiento respecto del tema y cierto deseo de informarse. Dentro de este marco general, irán variando sus posiciones en función de sus saberes previos (no será la misma la mirada de un médico que la de una persona que no completó los estudios primarios), y de su relación con el tema (la lectura de un enfermo de Sida no será la misma que la de un trabajador de la salud, o la de una persona no vinculada con estas problemáticas). La determinación de estos diferentes puntos de vista conlleva, asimismo, una carga valorativa: la falta de instrucción y la enfermedad son entendidas socialmente como negativas, mientras que la posesión de saber y la salud son consideradas positivas. Por eso, en términos generales, podría pensarse que si el audiovisual se dirige a los espectadores como si todos pertenecieran a categorías valoradas, es decir, como si todos fueran personas instruidas y no infectadas (más allá de que muchos no lo sean), podría suscitar mayor adhesión (y con ello mayor credibilidad) que si se les hablara a los televidentes como si todos fueran ignorantes o enfermos. Esto se sostiene tomando en cuenta el planteo de Tajfel (1984) en cuanto a la tendencia de los sujetos a la construcción de una autoestima positiva elaborada con relación a los demás grupos sociales.<sup>7</sup>

7 El autor sostiene que ante una categorización negativa, los sujetos experimentan un estado de insatisfacción que tratan de contrarrestar generando acciones que le adjudiquen una identidad positiva. →

Para explicar estos últimos conceptos, se tomará el caso del noticiero *Telenoche* (Canal 13 Buenos Aires) en su versión de la década del '90. Este informativo produjo una innovación en el modo de contar las noticias conforme a la manera de autoconstruirse en «la voz de la gente» y con la edición de las notas, que Carlón (2004) describe como un *bricolage*. Se trabajaba con imágenes grabadas acompañadas de operaciones de edición visuales o sonoras (como la incorporación de gráficos, textos, música, etc.) que se caracterizaban por integrar elementos provenientes de ámbitos ajenos al noticiero, como imágenes fijas, historietas, cine de ficción, etc., creando efectos dramáticos, satíricos, irónicos. De esta manera se articulaban discursos de ficción y de no ficción, poniendo en evidencia, con la edición, el punto de vista desde el cual se abordaba el tema.

Respecto de la construcción del lugar de enunciación, Zullo (2002:56) sostiene que mediante una «ilusión de totalidad» (toda noticia esconde un trasfondo que también es noticia) y un «efecto de redundancia» (todo se repite), se constituía un enunciador que se convertía a

sí mismo y al destinatario en noticia, y que se ubicaba por encima del público con una mirada globalizadora que lo sabe todo. Como explica la autora, esto producía un desplazamiento del lugar del saber al lugar del poder que se expresaba también en otras prácticas típicas de este informativo, como en el acto de ceder o no la palabra, o al decirle a sus receptores cuáles son sus deseos, sus necesidades y sus aspiraciones.

En tanto, Da Porta (2004:214) agrega que en la construcción de este dispositivo de enunciación<sup>8</sup> del noticiero, y en particular de los informes denominados «Telenoche investiga», se ubicaba a los excluidos y los políticos como los «otros», es decir, como sujetos del enunciado, «mientras que en el orden de la enunciación, los sujetos activos, los interlocutores, son los periodistas y televidentes». Esta delimitación entre dos grupos, uno de pertenencia y otro externo, es funcional a la necesidad social descrita por Páez (1987) de evaluar, defenderse y sancionar. A partir de este ordenamiento, los telespectadores se identificaban con el medio de comunicación y con su mirada sobre la realidad, y así se colocaban en un lugar

---

Para ello recurren a dos caminos, o bien tratan de asimilarse a los miembros de los grupos socialmente valorados (por ejemplo a las clases superiores), o bien desarrollan estrategias, junto a las demás personas de su grupo de pertenencia, que le permitan ser valorados positivamente.

<sup>8</sup> Verón (1985) define el «dispositivo de enunciación» como una construcción propia de las modalidades del decir y se compone de la imagen de quién habla y a quién se dirige, y la relación entre ambos a través del discurso.

desde el cual podían juzgar y no ser juzgados, quedando al margen de cualquier posible crítica o categorización negativa sobre su persona. Siguiendo lo planteado por el autor, el público toma esta posición previamente a la presentación de los argumentos y las pruebas, antes de conocer los contenidos de los informes, las noticias o los comentarios, ya que su rol (identificado con la mirada del noticiero y la credibilidad de sus dichos) ha sido determinado por esta particular estrategia comunicativa y no por los contenidos el enunciado. Por lo tanto, la credibilidad del informativo sienta sus bases ya no en la familiaridad de los marcos, como el caso de *Nuevediarario*, sino en la promoción, desde el dispositivo de enunciación (Verón, 2004), de la identificación entre las representaciones individuales de los sujetos (su propia mirada) y las representaciones sociales propuestas por el medio (la mirada del noticiero).

### **Imágenes técnicas**

Los filmes documentales y los noticieros de televisión utilizan registros audiovisuales generados por dispositivos técnicos que tienen como antecedente la cámara fotográfica. La aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX y los desarrollos que siguieron produjeron un cambio radical en la concepción de las

imágenes, que pasaron de ser una elaboración personal y subjetiva (tal como sucedía con la pintura o el grabado) a ser el producto de un artefacto operado casi sin intervención de la mano del hombre. Esto permitió que la imagen técnica fuera considerada como el resultado de un proceso mecánico imposible de tergiversar y como una prueba de existencia con garantías de «objetividad» (Dubois, 1986).

Desde una perspectiva foucaultiana, Tagg (2005) explica que el poder de evidencia y la capacidad de persuasión de la imagen fotográfica (y puede extenderse al cine y el video) no dependen solo de los mecanismos técnicos empleados para producir esa nueva realidad, sino también de la legitimación social de los medios técnicos capaces de producirla y de su consideración como imparciales. Para sostener este argumento, el autor afirma que el uso de la fotografía como prueba judicial comenzó juntamente con el nacimiento de las nuevas instituciones del Estado en el último cuarto del siglo XIX. Y agrega que lo que le permitió convertirse en un documento portador de verdad fue el poder asignado a los aparatos del Estado que hacían uso de ella, como los hospitales, cárceles, escuelas y policía.

Por otra parte, la credibilidad de estas imágenes también proviene de la semejanza<sup>9</sup> que poseen con respecto a las

<sup>9</sup> En el presente trabajo se sostiene, siguiendo a Gombrich (2002) que la semejanza como base del reconocimiento de las imágenes es producto de una convención, de un aprendizaje.

percepciones del ojo humano: las mismas formas, contornos, escalas, volúmenes, etc.; todos ellos son representados casi idénticamente al modo en que se percibe. Pero este parecido es solo aparente y es parte de una construcción social. Las imágenes son planas (no tridimensionales), el mundo filmado o fotografiado se presenta encuadrado, recortado, fragmentado y, en el caso del cine, existen cortes, saltos y uniones entre las tomas. Incluso la lectura e interpretación de un filme (el lenguaje cinematográfico) o una fotografía no son procedimientos automáticos y naturales sino que son mecanismos aprendidos, basados en convenciones culturales. Por lo tanto, la similitud entre las imágenes y sonidos del audiovisual y la percepción humana no solo no son garantía de veracidad sino que tampoco tienen la capacidad de establecer solo por sí mismas la credibilidad.

La imagen generada técnicamente, debido a las características del dispositivo, produce un documento que pone en evidencia que algo ha tenido lugar. Como sostiene Barthes (2006), toda foto es un certificado de presencia porque repite de manera mecánica lo que nunca más podrá repetirse existencialmente, y así expresa que «esto –ha – sido». Si bien esta fuerza constativa es uno de los factores que contribuyen a la consideración social o del sentido común, como un documento «objetivo», nada dice respecto de la veracidad o autenticidad. Primero,

porque la imagen necesita de una historia que informe al espectador respecto del contexto, la situación, los personajes, etc. (Tagg, 2005); y por otra parte porque, como sostiene Vilches (1983:44), «no es la imagen sino el lector quien realiza la integración de la problemática de la verdad en el discurso visual», lo que explica, por ejemplo, por qué una misma imagen puede ser utilizada para comunicar contenidos opuestos o divergentes. De la misma manera, Comolli (2009a) sostiene que la operación cinematográfica no es un reflejo de la realidad ni una ventana abierta al mundo ya que la misma traduce y transforma el mundo visible en otro tipo de visibilidad filmada en la cual los sujetos actúan sus propios roles; por lo tanto, el documento cinematográfico solo documenta su propio proceso de realización, solo documenta, como expresa Barthes, que algo ha tenido lugar.

El cine, por su parte, despliega un dispositivo cinematográfico que pone en juego aspectos técnicos (las condiciones de producción, visualización y circulación) y formales (organización interna del filme). El espacio de la sala, la ubicación del espectador frente a la pantalla, la oscuridad, la concentración visual, etc., generan condiciones semejantes al mecanismo del espejo que describe Lacan por, por el cual el niño crea su propio «yo» como formación imaginaria. Este dispositivo de construcción y visualización del filme también oculta las condiciones de

su producción, suprime las referencias al enunciador y reproduce esta fase de la formación del «yo» situando al espectador como alguien que organiza su mundo a partir de sí mismo cuando, en realidad, estaría siendo inducido a aceptar la realidad creada por las imágenes. En este proceso, sostiene Dittus (2013:80–81):

el espectador entra en contacto directo con sus fantasías y con sus sueños (...). Se trata de un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto espectral el puente por medio del cual el cine se concreta en una simbiosis. Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador.

Estos conceptos presentan cierto correlato con lo planteado respecto de la correspondencia entre las representaciones individuales del sujeto y las propuestas por los audiovisuales. Esta identificación entre ambas visiones pone en evidencia la articulación existente entre una dimensión subjetiva y otra social presente en la lectura del filme, en la asignación de sentido y en la aceptación o credibilidad del mismo.

Por otra parte, el concepto de dispositivo cinematográfico muchas veces

se aplica en relación a la organización interna, y es entendido como «como un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración» (Dittus, 2013). Este planteo se aproxima a ciertos desarrollos que los estudios sobre medios de comunicación realizan en torno al concepto de género.<sup>10</sup>

El cine desde sus inicios se interesó en el registro testimonial, desde los hechos más cotidianos, como la salida de los obreros de una fábrica, hasta los más relevantes, como los enfrentamientos bélicos. En un primer momento, la posibilidad de captar el acontecimiento mientras transcurría otorgaba a la imagen un valor en sí misma como documento, aunque todavía no se explorara sobre su estética o sus posibilidades discursivas (Gubern, 1982). Del registro de imágenes en blanco y negro sin sonido se pasó al uso de intertítulos y luego a la utilización de la voz de un locutor (voz *over*). Posteriormente, con el desarrollo de equipos de filmación más livianos y con sonido sincronizado, fue posible incorporar las entrevistas y escuchar el testimonio de las personas desde un punto de vista más cercano. En las últimas décadas, el lenguaje documental ha experimentado una

<sup>10</sup> El abordaje conjunto de cine documental y noticieros televisivos que presenta este trabajo, plantea la necesidad de sistematizar las categorías de análisis, por lo tanto las reflexiones relacionadas con estos temas serán trabajadas conjuntamente con el concepto de género.

renovación a partir de la incorporación de tecnologías digitales y del surgimiento de búsquedas estéticas asociadas a dimensiones subjetivas, poéticas y performativas.

Con relación a la televisión, algunos de los puntos de inflexión más significativos producidos por los desarrollos técnicos, fueron: la tecnología que permitió la videograbación, lo que implicó que se dejara de filmar con película de cine y se comenzara a trabajar con soporte de video, las conexiones satelitales, que permitieron la transmisión en vivo a puntos distantes, y la introducción de la tecnología digital. Estos cambios tecnológicos fueron transformando el trabajo de los periodistas, y también afectaron las maneras en que el tiempo y el espacio fueron percibidos por los televidentes.

Para reflexionar sobre la relación entre las imágenes generadas técnicamente y la credibilidad de los mensajes se tomará el caso del noticiero *60 minutos* (Argentina Televisora Color —ATC— Buenos Aires) emitido desde comienzos de la década del ochenta. Este informativo es significativo porque en él se plasman dos tendencias opuestas. La credibilidad de la imagen televisiva se vio favorecida por la incorporación de la tecnología del color que acercó la imagen a la percepción visual de los televidentes y por la multiplicación de móviles de exteriores para la transmisión en directo, que permitió acceder a los acontecimientos en tiempo real. Pero,

por otra parte, la censura y control de los contenidos llevados adelante por el gobierno militar fue alejando el discurso del noticiero de lo verosímil.

Esta situación se produjo a partir de la introducción de nueva tecnología destinada a la trasmisión del Mundial de Fútbol de 1978, que fue acompañada por inversiones edilicias y en equipamiento que ampliaron su alcance territorial, por lo cual esta emisora se posicionó como el principal espacio comunicativo del régimen dictatorial, y su noticiero central, *60 minutos*, como su vocero oficial.

Los elementos centrales para estudiar la credibilidad (o no) de este noticiero están ciertamente vinculados con la situación del contexto histórico general, y en particular con la manera en que este gobierno de facto llevó adelante la comunicación con la audiencia a partir del control y la censura. Durante la cobertura de la Guerra de Malvinas en 1982, estas contradicciones se hicieron explícitas, generando una desconexión entre lo que se informaba y lo que efectivamente sucedía. Desde el comienzo del conflicto, el noticiero *60 minutos* se convirtió en el ámbito principal donde la población seguía los avatares de la guerra, ya que centralizaba la información proveniente de fuentes oficiales y contaba con enviados especiales en las islas. Con el paso de los días, y en vista de los sucesos acontecidos, la presentación de noticias favorables y el tono épico y triunfalista que imponía el programa fueron desmentidos

por los relatos de los combatientes y los eventos posteriores, lo cual provocó un quiebre en la confianza depositada en el noticiero y, consecuentemente, un importante debilitamiento del gobierno, que fue un punto de partida para comenzar a pensar en el retorno democrático. Esta situación es descrita por Landi (1992:54) de este modo:

En esos días dramáticos de mediados de 1982, la experimentada Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires fue escenario de un hecho inédito: una muchedumbre decepcionada, irritada y humillada, rodeó el camión de exteriores de Argentina Televisora Color y coreó estribillos contra la televisión y los locutores que durante la guerra habían creado un clima informativo triunfalista. Luego le tocó el turno a los periodistas de los medios gráficos y la radio allí presentes, que escucharon de la gente un repetido y tenso «digan la verdad».

A partir de esta suma de acontecimientos la credibilidad del noticiero, construida principalmente a partir de su rol de portavoz oficial del gobierno y acompañada por el uso de las nuevas tecnologías, se vio claramente disminuida dejando al descubierto la manipulación de la información efectuada desde Estado, y rompiendo definitivamente el pacto comunicativo sobre el que se asientan los géneros informativos. Este caso demuestra la centralidad de este acuerdo en la

construcción de un vínculo de confianza entre enunciador y la audiencia, en detrimento de la idea de la imagen técnica como prueba de los hechos. Es decir que, a pesar de que las imágenes emitidas por este noticiero eran más cercanas a la visión humana (por el uso del color) y en algunos casos se transmitían en tiempo real desde el lugar de los acontecimientos, no fueron suficientes para convencer a los espectadores de que el discurso en el que estaban insertas fuera cierto.

Un caso diferente fue el de los informes denominados *Telenoche investiga* y emitidos como una sección dentro de este noticiero a partir de 1994. Estos trabajos consistían en informes especiales organizados en capítulos y presentados con un título llamativo («Paraíso aeronarco», «Promesas durmientes», «Pare de sufrir», etc.), en los cuales se exponían los resultados de una investigación periodística sobre temas impactantes como las sectas, la corrupción, abusos infantiles, etc. La particularidad de los mismos estaba dada por la utilización de filmaciones de cámaras ocultas que se compaginaban junto a imágenes de archivo, placas con textos y números, mapas, gráficos, etc. El relato en off era realizado por uno de los periodistas que había trabajado en el informe y las imágenes acompañaban la historia y demostraban lo dicho. En los momentos clave, como las entrevistas encubiertas, la imagen y la voz registradas por estas cámaras tomaban protagonismo

convirtiéndose muchas veces en pruebas de la comisión de un delito.

Recuperando los conceptos de Tagg respecto de la legitimación que la fotografía obtuvo por parte de los organismos del Estado, puede pensarse que las cámaras ocultas y la importancia social asignada a estos registros (más allá de la importancia de las denuncias respecto de numerosos delitos) está vinculada con la valoración social que por entonces tenían las instituciones que las utilizaban, es decir los medios de comunicación. En este sentido, Sánchez (2002:129) caracteriza la situación de los medios durante la década del '90 como producto de dos tendencias, una de desvalorización de las instituciones democráticas, cuyos funcionarios (policiales, judiciales, congresistas, etc.) habían sido cuestionados por actos de corrupción, y la otra de instauración del periodismo como «quienes denuncian, investigan y muestran a la comunidad con un halo de «objetividad» las acciones no transparentes de los funcionarios públicos». La autora sostiene que por estos años un sector del periodismo, entre los que puede ubicarse «Telenoche», se autoasignó la función de vigilar el funcionamiento de las instituciones democráticas para garantizar que los derechos de los ciudadanos sean respetados. Los informes de *Telenoche investiga* pueden entenderse entonces como la demostración del valor de la imagen en sí misma como una prueba, y a la vez del valor que esta adquiere por haber

sido producida por un medio socialmente legitimado como garante de los derechos.

### **El concepto de género**

Tiene origen en el campo de los estudios literarios. En *Estética de la creación verbal*, Bajtin (1998) lo define como el conjunto de enunciados estables que se elaboran en las distintas esferas del uso de la lengua y que presentan semejanzas entre sí, ya sea por su contenido, por su estilo o su estructuración. En su determinación, además de estas características, inciden también aspectos funcionales, como para qué y para quién se habla, el contexto histórico y el modo de mirar la realidad propio de cada época.

Altman (2000) sostiene que los estudios sobre cine incorporaron este concepto a partir de la década del sesenta cuando las teorizaciones vinculadas a la literatura fueron dejadas de lado en favor de abordajes específicos. Este autor lo entiende como un concepto complejo con múltiples definiciones entre las que se encuentran las ideas de: esquema básico o fórmula que precede y configura la producción de la industria, estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas, etiqueta o nombre de una categoría para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores, y como contrato o posición espectral que toda película exige a su público.

Estos cuatro conceptos básicos también son tenidos en cuenta por los estudios so-



bre comunicación social realizados en el contexto latinoamericano. Por ejemplo, Landi (1992:16) señala que los géneros televisivos, a pesar de ser inestables y fluidos, permiten al público reconocer los distintos programas: un noticiero, una novela, una comedia, etc. También afirma que «son convenciones culturales que se entablan entre los autores y su público». Y agrega que «son maneras de clasificar las obras según diversos criterios: (...) infantil, oficio religioso, periodístico, deportivo, comedia, entretenimiento, telenovela (...) etc.». Steimberg (1998), en tanto, lo define como un conjunto de textos que presentan características en común, que tienen cierta recurrencia histórica y que instituyen condiciones de previsibilidad. En el mismo sentido, Mazziotti (2001:182) agrega que se trata de un «conjunto de convenciones compartidas no solo con otros textos pertenecientes a un mismo género, sino entre textos y audiencia, textos y productores, productores y audiencias».

A partir de estas definiciones es posible reconocer puntos en común para el abordaje del concepto de género desde los estudios sobre cine y sobre televisión y sostener que el mismo se constituye en una categoría válida para pensar los

modos en que los discursos informativos y documentales se presentan como verídicos. También permite poner en relación al autor, al texto, al contexto y a los receptores estudiando las marcas o huellas<sup>11</sup> presentes en el material que indican al espectador frente a qué tipo de discurso se encuentra (ficción, documental, entretenimiento, etc.), y analizar cómo la inclusión de estas «pistas» pone en juego las competencias enunciativas y de lectura de emisores y destinatarios.

Para poder ser reconocidos socialmente como informativos, estos textos apelan al uso de rasgos característicos que tienen como objetivo describir el producto como «discursos de lo real» y así enfatizar la veracidad de los hechos, e indicar un modo de lectura. De este modo los espectadores pueden advertir de antemano que están frente a un relato documental y no ficcional. En el caso de los noticieros, las marcas de veridicción (Vilches, 1993) que indican al espectador que está en presencia de discurso informativo, son la mirada a la cámara de los conductores, las entrevistas, el uso de intertítulos y sobreimpresos, de la voz over en los informes, etc. Esta lectura se inscribe dentro de un vínculo o «pacto de comunicativo» que el espectador establece con el texto y

<sup>11</sup> Verón (2013:405) dice que «las huellas discursivas no tienen "naturaleza" propia, no remiten en sí mismas a tal o cual subsistema social, o a tal o cual tipo de sistema socioindividual, precisamente porque (...) son el producto de una interpretación (...) y dependen de la posición en que se coloca el observador y de las operaciones analíticas que realiza a partir de ellas».

que se basa en un acuerdo tácito entre el enunciador–televisivo y el enunciatario–audiencia respecto del rol asignado a cada uno, al tipo de vínculo que establecen y a los fines del encuentro (Casetti, 1988 en Vilches, 1993).

En tanto, Verón (1983) reconoce que la operación discursiva fundamental que define el dispositivo de enunciación del noticiero televisivo es la mirada a la cámara de los conductores, es decir el eje que une los ojos del periodista con los ojos del espectador. Con su mirada el conductor abre y cierra el contacto con el público, dirige la atención del televidente hacia otro punto (un entrevistado, un informe grabado, etc.) y así instaura una relación de confianza e identificación entre él y la audiencia que se construye a partir del reconocimiento, innato al ser humano, del sentido que tienen las expresiones de un rostro. Esta capacidad, que proviene de las propias experiencias de vida, es una condición necesaria para el establecimiento de un vínculo empático con el espectador, es decir, para que el televidente acepte tomar la mirada del conductor como la suya.<sup>12</sup>

Para explicar estos conceptos se tomará el caso del noticiero *Telesnoche* (canal 13, Buenos Aires) durante la década del '60.

Este programa estaba conducido por una pareja de jóvenes (Mónica Cahen d'Anvers y Andrés Percivale) que, con un tono desacartonado, acortó las distancias respecto de los programas de entretenimiento. Al igual que en el caso anterior, las marcas del género estaban dadas por la posición de los periodistas, sentados detrás de un escritorio mirando a la cámara y por la incorporación de informes grabados. Las diferencias estaban en el modo en que los mismos se presentaban: los conductores no leían, hablaban a la cámara y conversaban entre sí; los informes se organizaban con un ritmo de montaje más rápido, incluyendo notas de color. Otra novedad consistía en que estos jóvenes eran agentes activos que salían a la calle a buscar las noticias, preguntaban, indagaban y regresaban al estudio para compartir con el espectador la información obtenida. Con esta modalidad, la imagen de los periodistas cobraba mayor relevancia y les permitía generar un vínculo afectivo con la audiencia.

La confianza se asentaba en la familiaridad con la que los conductores se dirigían al público (en su tono de voz, gestos, las actitudes y movimientos). Es decir, ellos miraban y hablaban a la cámara y así hacían partícipes a la audiencia de sus

<sup>12</sup> En este sentido, Gombrich (1991) dice que el rostro y la mirada son los principales elementos que otorgan expresividad y que establecen el vínculo empático con el espectador. Asimismo, Verón (2013, 1983) explica esta capacidad de interpretación del rostro mediante lo que él llama un «cuerpo significativo», y agrega que es una condición necesaria para que se pueda producir el intercambio y la comunicación.

comentarios, desplegando una serie de recursos ante los cuales los espectadores tendían a responder con la aceptación. La identificación también funcionaba en otro plano, Mónica y Andrés no se presentaban como especialistas sino que preguntaban tal como lo haría cualquier espectador. Se mostraban como unos más del público, por lo tanto su credibilidad no estaba en la autoridad de su palabra sino en sus puntos de vista a los cercanos a los de su audiencia.

En el campo de los estudios sobre cine, muchas de las reflexiones en torno al género documental se encuentran vinculadas con la dicotomía entre documental y ficción. Comolli (2009b) sostiene que ambas modalidades juegan en la pantalla con lo verdadero y lo falso, y que las diferencias planteadas son carácter convencional. Las mismas, serían para el autor, producto de condicionantes propios de los circuitos de programación y distribución, y no debidas a las características intrínsecas de los productos. Aun así, reconoce la existencia de diferentes códigos iniciales (marcas del género) que permiten la identificación de los filmes por parte de los espectadores («esto es un documental», «esto es una ficción»).

Por su parte, Nichols (1997:151) afirma que «el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra». Con lo cual señala que no es un reflejo de la realidad sino una construcción intencionada, tal como el cine de ficción, pero presenta particularidades y características propias que lo distinguen. Las diferencias estarían dadas por las relaciones que cada uno mantiene con lo real. En la ficción, el director conoce previamente el desarrollo de la historia que se cuenta, mientras que en el documental los acontecimientos están sucediendo al momento que son registrados. A partir de esto, explica que el documental presenta una relación metonímica con la realidad (los sonidos e imágenes tienen relación de parte respecto del conjunto más amplio de la realidad percibida) mientras que la ficción establece una relación metafórica (imágenes y sonidos operan en un plano separado, semejante al mundo histórico).<sup>13</sup> En tanto, agrega que en el documental no se produce una identificación prolongada con los personajes, como ocurre en la ficción, sino que se intenta generar un compromiso intelectual con el tema, o el problema planteado.

Algunos de los rasgos comunes que permiten a los espectadores reconocer frente

**13** Igualmente, Joly (2010) plantea esta diferencia en estos términos. La «creencia», a partir de la impresión de verosimilitud que se crea en la ficción, y la «credibilidad», o la impresión de verdad como en el documental (las noticias, reportajes, filmes educativos, etc.). En el primer caso, la imagen se percibe como un mundo y en el segundo como un discurso sobre el mundo. Por su parte, Jost (2012) lo explica afirmando que el documental mantiene una relación indicial con la realidad y la ficción, icónica.

a qué tipo de material se encuentran y que caracterizan al género documental son: el uso de una lógica informativa en torno a la resolución de problemas, el montaje probatorio (la continuidad temporal y espacial está subordinada a al desarrollo del planteo), la relevancia de la voz por sobre la imagen para llevar adelante argumentación, las entrevistas, el uso del archivo, las imágenes de observación, etc.<sup>14,15</sup> Mediante estos recursos, y manteniendo las convenciones del realismo (los sujetos, espacios y acontecimientos presentados son semejantes a los reales, el respeto por la temporalidad, etc.) los realizadores conducen a los espectadores a una lectura basada en el reconocimiento de que lo mostrado en la pantalla es un discurso sobre el mundo histórico.

Un caso interesante para reflexionar en torno a las lecturas de las marcas del género en el cine es *La era del Ñandú* (Sorín, 1987). Este es un (falso) documental para televisión, emitido en un programa de divulgación científica, contaba una historia ficticia con las estrategias características de los discursos documentales: el uso de una voz over, de imágenes de archivo (televisivas, de la prensa, etc.), de entrevistas a especialistas, entre otras.

El filme presentaba una serie de hechos ocurridos en Argentina durante la década del sesenta, a partir del descubrimiento de una droga, la biok2, que se obtenía del ñandú y servía para alargar la vida humana. A partir de ello, el documental cuenta como las informaciones sobre este producto comenzaron a esparcirse como un rumor y se convirtieron en noticia sin tener en ningún momento confirmación oficial de parte de organismos del Estado o de instituciones científicas.

Con esta historia se aludía a los fenómenos ocurridos en Argentina durante la década del ochenta en torno a la crotolina, una droga que supuestamente curaría el cáncer, y que estaba siendo probada en pacientes sin seguir los protocolos médicos establecidos. Planteando un paralelo con este caso, el filme reflexiona sobre el rol de los medios y sus efectos en el colectivo social, y en este diálogo entre la ficción y la realidad construye su sentido. La historia inventada y el uso de recursos cercanos a la ficción, como la exageración, la ironía, el absurdo, le permiten al realizador profundizar la mirada crítica sobre los fenómenos sociales, y sobre actitudes y comportamientos que, en el caso de un documental tradicional,

**14** Las estrategias mencionadas no son exclusivas del cine documental, también se utilizan en los informes televisivos, pero condicionado por las modalidades y los tiempos propios del género (de los programas, de los bloques, de los informes, etc.) y por la necesidad de otorgar precisión y claridad al mensaje.

**15** Nichols agrupa y describe estas prácticas en lo que denomina «modalidades de representación» (1997:65) expositiva, de observación, interactiva, reflexiva y performativa.

estarían atravesados por cuestiones éticas respecto de la mirada del realizador sobre los sujetos involucrados. Asimismo, posibilitan la reflexión y el cuestionamiento de la capacidad de las marcas del género para conducir la lectura orientándola hacia la «credibilidad» (Joly, 2003).

Por otro lado, la presentación del material (en un programa de divulgación científica), respetando las características propias de los documentales, se enfrenta al desarrollo de contenidos inverosímiles (como la afirmación respecto de que la visita de Rockefeller a la Argentina fue con motivo de realizar negociaciones para adquirir esta droga), y a una serie de marcas como la aparición de actores conocidos en el rol de especialistas, la inclusión en los títulos de «escenografía y vestuario», o la leyenda final afirmando que los hechos presentados no son verídicos, que ponen en crisis la mirada documental y ubican la interpretación en un territorio que se encuentra «entre» el documental y la ficción.

En este territorio ambiguo, el filme intenta volver la mirada del espectador hacia sus propias prácticas de lectura y hacia los procesos que se ponen en marcha al asignar credibilidad a los discursos, abordándolos desde dos planos: el del discurso de los medios tal como lo cuenta la historia del filme (como el rumor se esparce y es creído por miles de personas sin que existieran datos certeros) y el del discurso del filme (la credibilidad asignada

al relato por presentar características del género documental). De este modo *La era del ñandú* se convierte en un mecanismo para reflexionar sobre la credibilidad como producto de la lectura de las marcas del género (y las posibilidades y limitaciones que esto presenta), y como un ejemplo de la importancia de los factores emotivos en la asignación de veracidad sin que medie en ello ninguna instancia cognitiva. Tal como el filme lo plantea, en el nacimiento del rumor, en su conversión en noticia, y en la expansión del mismo en el medio social no hay testimonios de los directos involucrados (los médicos que administran la droga) y tampoco hay argumentaciones basadas en las reglas del método científico y sus saberes establecidos como formas de validación y corroboración de las afirmaciones. La propagación de las informaciones se realiza entonces sobre la base de las creencias previas de la audiencia, sustentadas en sus propias esperanzas y deseos, y no en conocimientos de orden lógico o racional. Con lo cual queda en evidencia la importancia que presentan los aspectos afectivos al momento de aceptar un discurso como cierto.

### **En síntesis**

A partir de este estudio, y tomando los aportes de la Psicología Social, es posible plantear la existencia de dos instancias de análisis en relación a la credibilidad de los discursos audiovisuales analizados: el

reconocimiento o recepción del mensaje, por un lado, y la aceptación, por el otro (Morales, 2007). En el caso de recepción, la credibilidad puede ser abordada como un producto del pacto comunicativo por el cual el realizador se compromete a mostrar acontecimientos del mundo histórico (y que se manifiesta en la aplicación de las modalidades de representación, normas del género, huellas o marcas discursivas). En este marco, el concepto de género tiene un rol central, estableciendo el tipo de filme o programa, orientando la lectura y determinando el lugar del enunciador y el destinatario. Es decir que, al visualizar el material el espectador puede identificarlo como un discurso de lo real, reconocer su entramado formal y el tipo de relación que establece con el mundo histórico, y así producir una lectura documentalizable asignando un estatus de real a lo visto en la pantalla (Joly, 2003).

Asimismo, en este proceso también intervienen otros factores exteriores al producto audiovisual como, por ejemplo, el contexto de emisión y recepción, y las motivaciones y necesidades de enunciadores y destinatarios. Los elementos contextuales como el canal emisor, el horario, la sala, el circuito de exhibición, etc. proveen al espectador información respecto del audiovisual, crean expectativas y preparan para determinado tipo de experiencia tendiente a generar una lectura basada en la creencia de que los

hechos presentados son parte del mundo histórico.

La otra instancia de análisis de la credibilidad, la aceptación, se relaciona con la semejanza entre los marcos propuestos por el audiovisual, y los individuales de cada sujeto. Esto lleva a pensar en la recepción como un momento de asignación de sentido donde se ponen en juego los conocimientos previos para comprender e integrar los nuevos contenidos dentro de esquemas familiares. La credibilidad, producto de la identificación entre la mirada propuesta por el audiovisual y las de los espectadores puede ser favorecida, potenciada o atenuada por el dispositivo de enunciación, es decir por el lugar asignado al emisor y al destinatario, y por el tipo de relación que se plantea entre ambos. Para ello los medios y los documentalistas tienden a construir una imagen propia basada no solo en la posesión de un saber sino también en su legitimación como enunciadores presentándose de distintas formas (ya sea como voceros de la audiencia, como realizadores independientes, como emisores oficiales, etc.) y construyendo un lugar específico asignado al destinatario (que puede ser todo el público, quienes descreen de los medios, quienes adhieren al discurso oficial, etc.).

Los espectadores, en tanto, en el contacto con los audiovisuales así como en las interacciones sociales, buscan construir su propio lugar de receptores estableciendo

una identidad social positiva. En este proceso evalúan lo presentado por el audiovisual y la situación en la cual ellos se encuentran en relación al contexto social del cual participan, y procuran tomar decisiones (entre ellas aceptar como cierto o rechazar los marcos propuestos) que no produzcan categorizaciones negativas sobre su persona. En este caso entonces para estudiar la aceptación (o no) del mensaje, es preciso atender por un lado, a la dimensión subjetiva e individual indagando en las creencias previas de cada sujeto, y en su posición en campo social.

Siguiendo con lo planteado, entonces es posible afirmar que la credibilidad de un discurso audiovisual de carácter documental o informativo se sostiene a partir de condiciones internas y propias del texto audiovisual y de condiciones contextuales o externas a éste. Respecto de las características intrínsecas que intervienen en este proceso se pueden mencionar, en una primera aproximación, la presencia de marcas típicas del género que permiten el reconocimiento del tipo de material (documental, ficción, noticiero, programa de entretenimiento), y profundizando el análisis, es posible sostener que la aceptación como cierto de un discurso audiovisual descansa mayormente en las características del dispositivo de enunciación. El rol central asignado a esta construcción proviene de su capacidad de articular aspectos internos y externos a partir de la asignación roles del emisor

y del destinatario (mediante la aplicación de determinadas estrategias discursivas) y de la habilitación de un espacio de diálogo con las representaciones individuales de los espectadores.

Por otra parte, inciden en este proceso factores contextuales como la situación de emisión y visualización, la valoración y el reconocimiento social del producto audiovisual y las relaciones que el mismo establece con acontecimientos históricos o fenómenos sociales de orden más general. También intervienen aspectos subjetivos que los destinatarios ponen en juego al momento de evaluar la situación, establecer su lugar en el campo social y asignar credibilidad a un discurso. Por lo tanto la construcción – asignación de credibilidad es un fenómeno complejo que entrelaza dimensiones sociales e individuales, y condiciones textuales y contextuales, y que se produce a partir de la interacción entre el texto, los individuos y el contexto social.

Los ejemplos y las reflexiones presentados intentan mostrar que es posible desarrollar un análisis de materiales audiovisuales superando las barreras disciplinares e integrando aportes de distintas áreas; y destacar algunos conceptos a partir de los cuales los procesos de recepción, de asignación de sentido y de aceptación de los mensajes pueden ser estudiados y profundizados, entendiendo que los discursos sobre lo real son a la vez discursos sobre los otros y sobre nosotros mismos.

## Referencias bibliográficas

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BAJTIN, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- BARTHES, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- CAMPO, J. (2012). *Cine documental: entre el arte, la cultura, la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- CARLÓN, M. (2004). *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- COMOLLI, J. (2009a). Malas compañías: documento y espectáculo. *Cuadernos de Cine Documental*, (3), 78–89. Santa Fe: Ediciones UNL.
- ——— (2009b). Abordar el mundo I. Para una historia del cine bajo influencia documental. *Cuadernos de Cine Documental*, (3), 91–98. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DA PORTA, E. (2004). Acontecimientos políticos, efectos discursivos. En Antoneli, M. (Coord.). *Cartografías de la argentina de los noventa. Cultura mediática, política y sociedad* (pp. 201–217). Córdoba: Ferreyra Editor.
- DITTUS, R. (2013). El dispositivo–cine como constructor de sentido. *Cuadernos.info*. 33, (77–87).
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FORGAS, J. (Ed.) (2001). *Feeling and thinking. The rol of affect in social cognition*. Cambridge: University of Cambridge.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. (1991). *La Imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- González Requena, J. (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GRUPO REV(B)ELANDO IMÁGENES (2016). *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT–ERP*. Paraná: La Hendija.



- GUBERN, R. (1982). *Historia del cine*. Vol. 1 y 2. Barcelona: Lumen.
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- JOST, F. (2012). ¿Qué significa hablar de «realidad» en televisión? *Toma Uno*, (1), 115–128.
- LANDI, O. (1987). Mirando las noticias. En AA. VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- ——— (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- LUHMANN, N. (1996). *Confianza*. Barcelona: Anthropos, México: Universidad Iberoamericana.
- MARRONE, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- MARRONE, I. y MOYANO WALKER, M. (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico*. Buenos Aires: Biblos.
- MARTINI, S. (2000). *Periodismo, noticia, noticiabilidad*. Bogotá: Norma.
- MAZZIOTTI N. (2001). Narrativa: los géneros de la televisión pública. En Rincón, O. (Comp.). *Televisión pública: del consumidor al ciudadano* (pp. 179– 208). Bogotá: Convenio Andrés Bello y Fundación Friedrich Ebert Stiftung.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- PÁEZ, D. (1987). Características, funciones y proceso de formación de las representaciones sociales. En Páez, D. (et al.). *Pensamiento, individuo y sociedad* (pp. 297–317). Madrid: Fundamentos.
- SÁDABA, T. (2008). *Framing: el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo – medios*. Buenos Aires: La Crujía.
- SÁNCHEZ, K. (2002). Políticos y periodistas. Roles discursivos en competencia. En Raiter, A. *Representaciones sociales* (pp. 63–74). Buenos Aires: Eudeba.
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*, Barcelona: Gustavo Gili.
- TAJFEL, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- VERÓN, E. (1983). Está ahí lo veo me habla. *Comunicativa*, (38). Enonciation et cinéma, París: Seuil.
- ——— (1985). El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media. *Les media: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.
- ——— (1987). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente de la central nuclear Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2013). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- ——— (2013). *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- VILCHES, L. (1983). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- ——— (1989). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- ZULLO, J. (2002). Estrategias de la prensa actual: información, publicidad, metadiscursos. En Raiter, A. *Representaciones sociales* (pp. 47–62). Buenos Aires: Eudeba.

## Documental e imagen digital. Transformaciones de la indicialidad en los nuevos medios

Carlos Andrés Puerto Vallejo  
Universidad Nacional de las Artes-UNA

### Resumen

Se podría afirmar que en los últimos años ha surgido una cierta tendencia por parte de algunos teóricos de los medios, y especialmente del cine, consistente en marcar una fuerte ruptura entre la imagen capturada digitalmente y la imagen analógica, esencialmente en su aspecto indicial, aquel que en la semiótica peirciana se atribuye a los signos que mantienen una relación existencial con su objeto, una huella de su presencia en un tiempo y lugar. Para algunos pensadores contemporáneos, como el filósofo de la técnica Bernard Stiegler, quien se alinea en una tradición teórica sobre el realismo fotográfico encabezada por figuras como Roland Barthes y Andre Bazin, la imagen digital se somete a un proceso de discretización en el que se pierde la garantía de la existencia de lo retratado, frente a la fotografía analógica, caracterizada por la continuidad, y que muestra una contigüidad absoluta con su referente. Otros, como

### Palabras clave:

indicialidad, imagen digital, imagen analógica, documental.

Tom Gunning o Arlindo Machado, consideran que esta postura mistifica a la fotografía analógica y oblitera la complejidad de sus procesos y su trayectoria histórica. El documental contemporáneo estaría condicionado en gran medida por el surgimiento de nuevas tecnologías de registro, edición y exhibición en sustrato digital, y se manifestaría como una paradoja que acerca un campo de producción, tradicionalmente basado en una fuerte conexión indicial con sus objetos representados, a la problemática del fenómeno de lo digital que instaura una crisis de la creencia basada en una ruptura con los referentes. Analizaremos este fenómeno considerando dos producciones: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), un filme posibilitado por las herramientas de alteración digital, y *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), que muestra la importancia de la cultura digital para la realización de un documental colectivo de grandes proporciones.

Abstract

### **Documentary and digital image. Transformations of indexicality in the new media**

It could be argued that in recent years there has been a tendency in some media theorists – especially film theorists – that consists of making a dramatic break between images captured digitally and those that are analog, essentially in their indexical aspect. This aspect is, in Peircean semiotics, attributed to signs that maintain an existential relation with their objects, a trace of their presence in time and space.

For some contemporary thinkers –the philosopher of technique Bernard Stiegler, for example –who is aligned with the theoretical tradition of photorealism led by figures such as Roland Barthes and Andre Bazin, the digital image is subjected to a discretization process in which the guarantee of the existence of what is portrayed is lost –in contrast with the analog photography– which

**Keywords:**

indexicality, digital image, analog image, documentary.

is characterized by continuity, and which shows an absolute contiguity to its referent.

Others like Tom Gunning or Arlindo Machado consider that this approach mystifies analogue photography and obliterates the complexity of its processes and its historicity. Contemporary documentaries, largely influenced by the emergence of new recording, editing and display technologies based on digital substrate, appear as a paradox in which a field of production, traditionally based on a strong indexical connection with its objects, get close to the issue of the digital revolution that establishes a crisis of beliefs based on a break between the image and its referent. We analyze this issue through 2 productions: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), a film made possible by digital alteration tools, and *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), a production that shows the importance of digital culture to carry out a large-scale collective documentary.

### Resumo

Nos últimos anos surgiu uma tendência por parte de alguns teóricos da mídia, particularmente do cinema, que consiste em uma ruptura entre a imagem capturada digitalmente e a imagem analógica, essencialmente, no seu aspecto «indicial», e que na semiótica de Pierce é atribuído aos signos que mantêm uma relação existencial com o objeto, um traço da sua presença num tempo e lugar. Para alguns, como o filósofo da técnica Bernard Stiegler, que se alinha em uma tradição teórica do realismo fotográfico liderado por figuras como Roland Barthes e Andre Bazin, a imagem digital é submetida a um processo de «discretização» em que a garantia da existência do que é retratado é perdida, contra a fotografia analógica, caracterizada por continuidade, e que mostra uma contiguidade absoluta com o seu referente. Outros, como Tom Gunning ou Arlindo Machado

### Palavras-chave:

indicialidade, imagem digital, imagem analógica, documentário.

consideram que esta posição mistifica o analógico e oblitera a complexidade de seus processos e sua história. O documentário contemporâneo seria amplamente condicionado pelo surgimento de novas tecnologias de gravação, edição e exibição no substrato digital e se manifestaria como um paradoxo que conecta um campo de produção, tradicionalmente caracterizado em uma forte ligação indicial com seus objetos representados, com o problema do fenômeno da tecnologia digital que estabelece uma crise de crença baseada em uma ruptura com os referentes. Vamos analisar este fenômeno considerando 2 produções: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), um filme feito possível pelas ferramentas de alteração digital, e *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), uma produção que mostra a importância da cultura digital para a realização de um documentário coletivo de grandes proporções.

---

### **Introducción**

Hemos entrado en la emergencia de la «poshistoria», un mundo cerodimensional (el mundo de los bits), en el que todo es convertido en abstracción, en cálculo (Flusser, 2015). El filósofo checo-brasileño anunciaba en estos términos la revolución de la cultura digital que caracterizaría las tres décadas siguientes. Con la cultura de la posthistoria, llega también la posfotografía o la muerte de la imagen analógica: la emergencia y masificación de la imagen digital ha puesto en crisis la concepción de la imagen fotográfica como espejo del mundo, desencadenando una crisis de la representación que implica una

duda frente al estatuto referencial de la fotografía, una pérdida de la creencia (Belting, 2007).

Algunos teóricos de la imagen como William Mitchell con su influyente obra *El ojo reconfigurado*, el filósofo de la técnica Bernard Stiegler en su ensayo «La imagen discreta», o Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios*, podrían inscribirse en una postura que sugiere una ruptura radical de la imagen digital frente a la imagen analógica. Mientras tanto, otros como Tom Gunning (2001) o Arlindo Machado (2004) discuten con esta ruptura, principalmente porque ella mistifica tanto a la fotografía

como al cine analógicos, haciéndolos ver como medios que mantienen un nexo inmediato y absoluto con su referente, en contraste con su equivalente digital, obliterando una serie de complejas mediaciones técnicas que caracterizan a la fotografía tradicional. Kevin Robins (1995), por su parte, afirma que esta discusión de la ruptura se enmarca en una concepción teleológica caracterizada por el progresismo tecnológico, para el que toda tecnología nueva es necesariamente mejor, construyendo con ello una falsa polarización entre fotografía analógica y cultura digital.

En este contexto pretendemos problematizar el uso de imágenes digitales o digitalizadas en el documental contemporáneo, trabajando sobre dos casos particulares: *Recollection* (Aljafari, 2015), y *Life in a Day* (McDonald, 2011). Estos proyectos audiovisuales involucran una serie de intervenciones y manipulaciones de las imágenes a través de las herramientas creadas en la revolución digital. En ambos los casos, pese a la mayor o menor intervención de la tecnología digital, persiste un nexo referencial con el mundo, característico del campo documental y de otros registros de la no-ficción, y que en mayor o menor medida proponen una mediación emocional con sus referentes, permitiendo llevar la problemática de lo digital más allá de una ontología de la imagen, es decir, trasladando una discusión predominantemente teórica, filosófi-

ca o, si se quiere, abstracta, hacia el terreno de los usos particulares de la imagen en los que, siguiendo a Robins, persiste una referencia existencial de las imágenes con el mundo en lo cognitivo, lo emocional, lo estético, lo moral o lo político.

### **Lo digital y la crisis de la imagen indicial**

William Mitchell, en *El ojo reconfigurado*, hace referencia al aspecto discreto y cuantificable de lo digital frente a la continuidad de la fotografía analógica. La imagen fotográfica tradicional manifiesta una absoluta continuidad en su conformación, característica propia de lo analógico. Frente a esta continuidad, la imagen digital se compone de una serie de unidades discretas (los píxeles), que proporcionan una cantidad fija y cuantificable de información. Este carácter discreto o discontinuo de la imagen digital la ha sometido a una manipulación y alteración ilimitadas a través de herramientas informáticas, en contraste con el pasado analógico.

Algunos críticos y teóricos, en consecuencia, han opuesto lo indicial y lo digital en sus teorías sobre la imagen fotográfica y fílmica. Un signo indicial, recordemos, es aquel que mantiene una relación existencial con su objeto y, en consecuencia, es afectado por él. Se trata, en suma, de una huella de la presencia del objeto.

Lev Manovich, por su parte, considera que en la era digital, el cine (el arte del

índice) y la imagen fotográfica, quedan subordinados a lo gráfico y lo pictórico. La imagen de acción real, una vez digitalizada, pierde su privilegiada relación como índice de la realidad profílmica:

El ordenador no distingue entre una imagen obtenida con un objetivo fotográfico, otra creada con un programa de pintura u otra sintetizada en un paquete gráfico 3D, puesto que todas están hechas del mismo material: píxeles. Y éstos, independientemente de su origen, pueden alterarse fácilmente, sustituirse por otros, etcétera. El metraje de acción real queda pues reducido a un gráfico más, que no es diferente de las imágenes creadas de manera manual. (2006)

Sin embargo, sería el filósofo de la técnica Bernard Stiegler quien encarne con mayor claridad la oposición entre lo indicial y lo digital en su ensayo *La imagen discreta* (1998). En su argumento sobre lo que él llama la imagen analógico-digital (o sea, la fotografía capturada digitalmente) sostiene que ésta suspende cierta creencia espontánea que poseía la

fotografía analógica, poniendo en crisis lo que Bazin llama «objetividad del objetivo» o lo que Barthes llama el noema de la fotografía, el «esto ha sido». El procesamiento digital hace incierta la transmisión lumínica del objeto a la imagen en la que los fotones, transformados en píxeles, se ven reducidos a ceros y unos. El garante de la realidad, algo que el autor denomina «la cadena de luminancia» del objeto a su imagen, propio de la fotografía analógica, desaparece en la fotografía analógico-digital: mientras que en la fotografía analógica la luz reflejada por los objetos se imprime en un soporte fotosensible de forma inmediata, tal como sucede con la proyección de imágenes en la retina, en la captura digital se descompone en un proceso de «discretización».

Frente al carácter continuo de la fotografía analógica, la discretización, para Stiegler, somete a la imagen a la discontinuidad, una descomposición analítica de la luz y del movimiento<sup>1</sup> que permitiría, coincidiendo con Mitchell, su infinita manipulación. Como resultado se da una pérdida de la creencia por parte del

**1** De acuerdo con Manovich, diremos que la discretización era ya una característica de los medios de la sociedad industrial que siguen la lógica de la fábrica: la de la estandarización de los componentes y la división de los procesos. La discretización del movimiento hacía ya parte de la tecnología del cine desde sus inicios, y la discretización de la luz ha hecho parte de los procesos analógicos de fotocomposición en colores desde hace más de un siglo, ya sea para la reproducción de imágenes impresas o, incluso, para la filmación de imágenes en movimiento desde la aparición del technicolor. En la actualidad los procesos de separación en colores (por ejemplo, la separación de cian, magenta, amarillo y negro, habitual en las imágenes impresas) siguen siendo utilizados con profusión para reproducir el espectro de lo visible en distintas industrias de las imágenes.



espectador: «cuando miramos una foto digital nunca estamos absolutamente seguros de que lo que miramos existe» (Stiegler, 1998).

Sin embargo, desde un análisis semiótico, es discutible el papel que tendría esta discretización en las relaciones entre imágenes y espectador, toda vez que los píxeles o los bits no son unidades con significado, sino un tipo distinto de materialidad. Siguiendo algunos ejemplos de Manovich, «ni los fotogramas de una película, ni los puntos de media tinta de una impresión guardan la menor relación con la manera que tienen una película o una fotografía de afectar al espectador» (2006). Este argumento se acerca al de Eliseo Verón, cuando, atendiendo a la dicotomía entre lo digital y lo analógico, describe la dimensión que va de la continuidad a la discontinuidad en sus reglas constitutivas de la materia signifiante, afirmando que esta dimensión no remite a características objetivas de la realidad material, sino a hipótesis perceptuales. Así, la diferenciación entre ambos polos supone un vínculo entre la materia signifiante y los sujetos productores y receptores de mensajes, dejando de lado las propiedades de la materia en sí.

La discretización como diferencia fundamental entre la tecnología analógica y la digital, para Tom Gunning, conduce a un equívoco común cuando pensamos la ruptura entre lo digital y lo analógico, una confusión de lo indicial y lo icónico:

de la ausencia de parecido entre los bits y lo que representan, o sea de la pérdida de iconicidad o analogía, se deduce un decaimiento de lo indicial, afectando directamente nuestra creencia en las imágenes. La imagen fotográfica digital se codifica en un sustrato que no guarda una relación de parecido con su objeto (los bits). En contraste, la fotografía analógica se almacena como huella química sobre un negativo que corresponde (después de un proceso de revelado) icónicamente a su referente.

En consecuencia, para Gunning, el almacenamiento de la imagen en datos numéricos no elimina en absoluto su aspecto indicial. Mucho antes del advenimiento de lo digital, una serie de artefactos indiciales, entre ellos algunos instrumentos médicos, ya almacenaban su información en forma numérica (por lo tanto no icónica), como los aparatos para medir el pulso, la actividad cerebral, la temperatura, etc. Estos aparatos, que convierten en discreta la información obtenida del mundo exterior, no supondrían a priori un descreimiento. De hecho, contra lo que afirmaría, por ejemplo, William Mitchell, para quien la prensa, la ciencia o el sistema legal lucharían por mantener la hegemonía de la imagen fotográfica tradicional, como contrapeso al descreimiento ocasionado por lo digital, observamos todo lo contrario. Los organismos e instituciones encargados de emitir documentos

e identificar individuos utilizan con profusión artefactos de captura digital, no solo por una cuestión de eficiencia administrativa derivada de las ventajas que estos medios proveen (costos, velocidad, facilidad de almacenamiento y transmisión), sino también por la confianza que depositamos en la información que suministran porque, siguiendo a Gunning, son también indiciales.

Además de la discretización, siguiendo la hipótesis de Stiegler, la crisis de la creencia estaría determinada por un conocimiento intuitivo del dispositivo tecnológico que modificaría la percepción del espectador, un saber paralelo a la recepción de la imagen. Este saber intuitivo era ya una condición de creencia en la etapa de la fotografía analógica, en la que la difusión sobre el funcionamiento del aparato y el amateurismo fotográfico jugaron un rol fundamental. Para Jean-Marie Schaeffer el espectador puede encontrarse abrumado por el nivel de detalle y de semejanza con el modelo brindado por la fotografía, pero para leerla como índice es necesario conocer su *arché*, su fundamento como grabación físico-química brindada por un aparato (Schaeffer, 1995). Sin embargo, tanto en la fotografía digital como en la analógica,

los regímenes de creencia o incredulidad coexisten con frecuencia ya que, siguiendo a Gunning, la posibilidad de mostrar la verdad implica habitualmente la posibilidad de engaño y viceversa: solo aquello que es capaz de ganar nuestra credulidad es capaz de defraudarnos. Un vistazo a la historia de la falsificación fotográfica<sup>2</sup> demuestra que «cualquier pretensión de verdad es siempre una pretensión acechada por la sospecha de falsificación» (Gunning, 2004).

Junto a la discretización y al conocimiento intuitivo del dispositivo, para Stiegler, habría un tercer elemento que provoca la crisis de la creencia, consistente en un tiempo diferido entre la captura de la imagen y su grabación, el tiempo de almacenamiento del dispositivo. Frente a este fenómeno, la imagen analógica se caracteriza por el concepto de «cadena de luminancia»: la luminancia (la de la foto que miro) que toca mi ojo, tocó realmente al objeto fotografiado. Este concepto se deriva directamente de lo que Barthes llama «una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada» (Barthes, 1990). La postura de Stiegler hace eco de cierta mirada subjetiva que Barthes manifiesta en todo momento en *La cámara Lúcida*.

<sup>2</sup> Gunning menciona algunos casos de falsificación fotográfica analógica con fines políticos, como el caso de Joseph Stalin y su propaganda, y artísticos como los casos de Man Ray, Heartfield y Rodchenko (Gunning, 2004). En otra parte menciona el caso de la «fotografía espiritista», una forma de alteración fotográfica para documentar fenómenos paranormales (Gunning, 1995).

En el Caso de Barthes, esta subjetividad aparece enunciada siempre en oposición a cualquier pretensión teórica o científica: sabemos que se trata de una íntima relación del autor con las imágenes, pero sobre todo con *sus* imágenes, en especial con aquella de su madre en el invernadero, que por demás nunca nos muestra pues, como él mismo afirma, nunca seríamos capaces de verla como él la ve. «Nadar tomó una foto de Baudelaire y entre Baudelaire y yo hay una cadena, una contigüidad de luminancias: cuando miro ese retrato, sé íntimamente que las luminancias que tocan mis ojos tocaron realmente a Baudelaire», afirma Stiegler con una emotividad ya presente en la primera frase del libro de Barthes: «Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón. Me dije entonces, con un asombro que después no he podido despejar: veo los ojos que han visto al emperador». Lo que se revela, en ambos casos es un último refugio de lo aurático, en el sentido benjaminiano. De esta forma, la cadena de luminancia concede a la imagen analógica

la manifestación de cierto linaje, de una autenticidad ausente en el soporte digital.

El tiempo diferido de la grabación digital, como lo opuesto a la absoluta contigüidad e inmediatez de la grabación química, sería lo que para Tom Gunning fomenta el mito de la transparencia de lo analógico o lo que Arlindo Machado denomina una mística del click (Machado, 2001). Se trata, en suma, de la obliteración de una serie de mediaciones técnicas propias de la fotografía analógica que estos autores, en contrapartida, resaltan por su complejidad: un proceso que inicia mucho antes del momento de obturación de la cámara y que termina mucho después, en el proceso de revelado, ampliación, usos y circulación de las imágenes<sup>3</sup>.

### **Nuevas formas de acceso a lo real**

Frente a la crisis de la creencia propiciada por la incursión del fenómeno digital podría, incluso, afirmarse lo completamente opuesto: la masificación y facilidad de uso de las cámaras digitales y celulares permiten un acceso, aparentemente,

<sup>3</sup> Para Machado, en el caso de la fotografía analógica, más que ante una imagen indicial, nos encontramos frente a una imagen simbólica que, según la semiótica peirciana, consiste en un signo que corresponde a una ley, una reducción de la realidad a fórmulas y abstracciones: la fotografía surge como expresión de conceptos científicos y su aplicación técnica (Machado, 2001). Esta concepción de la fotografía como expresión de conceptos o leyes científicas, antes que como huella de lo real, podría rastrearse en la obra de Flusser, para quien la imagen fotográfica antes que ser la huella de algo, como sucedería con la impresión de una pisada en la nieve, es más bien el diálogo entre un operador, que se sirve de un referente como pretexto, y el «programa» de la cámara, de la tecnología que hay detrás del dispositivo (Flusser, 2015).

más inmediato y menos controlado o escenificado a situaciones inéditas de la realidad, en oposición al pasado analógico. La capacidad de capturar y transmitir de manera instantánea cualquier tipo de suceso a través de estos dispositivos ha servido para denunciar o capturar infractores de la ley, grabar eventos catastróficos imprevistos o simplemente compartir situaciones de la cotidianidad. La cámara digital viene a completar la revolución de aquellos dispositivos que, por su ligereza, facilidad de uso y capacidad de capturar imagen y sonido en casi cualquier situación, permitieron décadas atrás la aparición del cine directo y su política de no intervención en pro de una mirada objetiva.

Ya desde lo estético, el soporte digital de los años 90, que se caracterizó por su baja resolución, el uso de la cámara en mano y el sonido directo, estuvo presente en algunas producciones audiovisuales de ficción como *Festen* (Thomas Vinterberg, 1997) o *Los Idiotas* (Lars von Trier, 1998) del movimiento *Dogma 95*, brindando cierto tipo inédito de realismo, un acceso crudo y visceral a los cuerpos y a las situaciones, en los que la cámara funcionaba, por su ligereza, como «excrecencia del cuerpo» (Roth, 2011). En algunas otras historias en el cine de ficción hay ejemplos que no animan al descreimiento en lo digital, sino todo lo contrario. En *Sabiduría Garantizada* (1999), de Doris Dörrie, la cámara digital de uno de los

hermanos (Uwe) sirve, por momentos, como herramienta de reflexión y autoco-nocimiento, permitiendo sacar a flote una realidad oculta o latente en la pareja de protagonistas, principalmente en Uwe, quien descubre su homosexualidad hacia el final del filme. Ocurre de forma similar en algunos filmes de Atom Egoyan en los que se muestra cierta estrategia autoreflexiva que tematiza distintos mecanismos de representación audiovisual, especialmente a través de la aparición de diversas pantallas y dispositivos de reproducción de imágenes en movimiento, logrando con ello una puesta en abismo del propio filme. Por ejemplo, en la película *Adoration* (2008), el video digital, a través de la cámara del protagonista o las salas de chat por internet, se introduce como mecanismo de mediación para la experiencia personal a la vez que una forma de exploración sobre los límites entre la realidad y la ficción, si bien no carente de manipulaciones (esencialmente en la figura del abuelo, filmado continuamente por el protagonista). Pasando al cine más comercial, en *The Hangover* (Todd Phillips, 2009), después de una noche de amnesia, drogas y malos entendidos, en la escena final aparece la única forma de acceso irrefutable a lo acontecido el día anterior, una sencilla cámara digital cuyas imágenes aparecen junto a los créditos.

Más allá de estos ejemplos provenientes del cine de ficción que tematizan lo digital o que utilizan los nuevos medios

como forma expresiva, es importante atender a las transformaciones que lo digital provoca en el estatuto indicial de la imagen en el documental, campo privilegiado de acceso a lo real. El cine documental está emparentado con lo que podríamos denominar los discursos de sobriedad, los cuales inciden directamente en nuestra realidad, como lo son la ciencia, la economía, la política, la religión, y todos aquellos que dan por sentado tener un poder instrumental. Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real, directa, inmediata, transparente (Nichols, 1997). Para Nichols, cuando vamos a ver un documental «no nos preparamos para comprender una historia, sino para entender un argumento. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo particular con el mundo que todos compartimos».

Todo lo dicho puede aplicarse sin problemas a ciertas modalidades canónicas del documental, aquellas que en la teoría de Nichols corresponden al documental expositivo, el observacional, e incluso, el

interactivo (Nichols, 1995). Sin embargo, en la actualidad se observa una gran proliferación de documentales que privilegian una mirada subjetiva, aquellas a las que Nichols denomina bajo las categorías performativa y poética. En estas formas documentales, si bien se presenta un tono y cualidades expresivas, se mantiene un nexo con el mundo empírico: son filmes que «rechazan el realismo, pero no la realidad, subordinan el nexo indicial con el mundo sin abandonarlo del todo» (Roscoe y Hight, 2001). Para Lorena Steimberg, quien escribe sobre el documental latinoamericano, hay un corrimiento de lo indicial en las producciones contemporáneas: el documental que se apoyaba tradicionalmente en el aspecto indicial de la imagen como garantía de existencia del hecho, ahora se inclina por un estatuto indicial de la imagen que genera un efecto de autentificación ya no vinculado a la veracidad del enunciado, sino de la enunciación, a la puesta en evidencia de la constitución del film como discurso, como constructo<sup>4</sup> (Steimberg, 2015).

<sup>4</sup> En ocasiones, esta enunciación puede trasladarse del autor como fuente de enunciación al mismo aparato de grabación. En el documental *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (Joseph Morder, 2007), el realizador francés trabaja con una cámara digital portátil explorando un nuevo lenguaje. Uno de sus hallazgos es la dificultad del aparato para captar amplias diferencias de luz y oscuridad, aquello que en lenguaje técnico recibe el nombre de «rango dinámico». La decisión de conservar en el filme las múltiples escenas subexpuestas o sobreexpuestas, que en otras circunstancias serían absolutamente descartables, pone de manifiesto un defecto de la tecnología digital que se convierte en parte de la enunciación como construcción del filme y, en cambio, muestra poco o nada sobre lo filmado.

En estas modalidades de lo performativo y lo poético podríamos enmarcar los filmes *Recollection* (Aljafari, 2015) y *Life in a Day* (McDonald, 2011). Ambas producciones permiten emplazar ciertos usos particulares de la imagen digital o digitalizada en la discusión sobre las rupturas o continuidades entre lo analógico y los nuevos medios. Desplazando la atención de una ontología de la imagen digital, que implicaba una discusión filosófica y predominantemente abstracta, hacia la consideración de algunos casos particulares, se devuelve la atención sobre cierta dimensión existencial de las imágenes ya sean analógicas o digitales. Para José van Dijck (2007), las imágenes del futuro podrán estar producidas digitalmente, pero estarán inevitablemente configuradas por los deseos y conceptos previamente desarrollados en la época de la reproducción mecánica, química o magnética.

### ***Recollection* (Kamal Aljafari, 2015)**

La manipulación infinita de la imagen, como ya se ha dicho, es una de las características fundamentales de los nuevos medios. Sin embargo, técnicas de manipulación como la alteración o el retoque de imágenes han estado presentes en toda la historia de la fotografía en distintos contextos como el del arte, la publicidad e, incluso, la política.<sup>5</sup> Lo que para Dijck

(2007) se incrementa en la era digital es el número de posibilidades para retocar y revisar: en la actualidad, nos sentimos con la capacidad de intervenir en una serie de procesos antes resguardados en el interior de la cámara, el rollo fotográfico o el laboratorio de revelado.

El caso de *Recollection* es el de una propuesta sumamente particular, cuya concepción es posibilitada solo por la maleabilidad de los nuevos medios. En este filme que podríamos considerar un *found-footage*, el cineasta de origen palestino, Kamal Aljafari, hizo una recopilación de más de 50 películas filmadas en la ciudad de Jaffa, al sur de Tel-Aviv, entre las décadas del '60 y el '90. El realizador filmó las partes que le interesaban de estos filmes, proyectándolos en una pantalla gigante, para luego borrar digitalmente todo aquello que correspondía a los personajes principales y a la acción dramática, trayendo a primer plano aquello que funcionaba como telón de fondo, el pueblo palestino de Jaffa.

La ciudad de Jaffa, destruida durante décadas por el conflicto israelí-palestino, brindaba el escenario perfecto para filmes de acción realizados por productoras israelí y estadounidenses. Para Aljafari, los palestinos fueron sistemáticamente excluidos de la ciudad tanto en la realidad como en los filmes de ficción. A

<sup>5</sup> Ver nota 2.

este borramiento de la historia palestina en Jaffa, Aljafari responde también a través del borrado de los actores y las situaciones ficcionales (lo que denomina «justicia cinematográfica»), convirtiendo estas imágenes en un documento de la ciudad y sus habitantes, a quienes el director trata de identificar por la locación de la toma o por alguna característica física. La presencia intermitente de estos personajes de fondo y los planos desolados proporcionan una visión irreal de la ciudad que Aljafari describe como la proyección de alguien que sueña.

La exploración de estos espacios se realiza a través del movimiento de la cámara en mano y acercamientos tipo *blow-up*, permitiendo brindar una imagen agrandada de los lugares y personas, pero también menos nítida, en la que los seres retratados brindan un aspecto fantasmagórico. Sin embargo, para Aljafari:

estas personas no eran fantasmas, estaban todo el tiempo allí. Cuando comencé a realizar la película comencé a creer que ellos estaban esperando que yo los encontrara. Con la edición y el montaje se puede hacer dialogar a todas esas personas que se fueron.<sup>6</sup>

Este efecto brindado por los movimientos de cámara lleva al espectador a creer

que la mirada de Aljafari se encuentra realmente en el lugar y no en la superficie plana de los filmes recopilados, única forma de revisitar una ciudad ahora desaparecida. Por otra parte, el sonido que acompaña las imágenes fue grabado en la ciudad de Jaffa por el mismo Aljafari, convirtiéndose en la única toma directa proporcionada por el realizador. La *voice over*, cuya utilización es característica del documental canónico, se ausenta en este filme abriendo la posibilidad de dar la voz a la memoria misma de las imágenes, en medio de un silencio que es como «volver al lugar donde ha ocurrido una catástrofe» según el realizador.

Lo paradójico del filme está en que la adulteración de las imágenes, que habitualmente sirve para el enmascaramiento, embellecimiento o transformación de lo real, como sucede en las grandes producciones cinematográficas o en la publicidad, aquí es una herramienta de la memoria. Aljafari llega, incluso, a cambiar el color de algunas fachadas, a completar algunas edificaciones destruidas, a pintar una puerta o una ventana oculta tras el cuerpo de un actor; de esta forma las imágenes, aunque adulteradas, se parecen más al recuerdo que el realizador tiene de ellas.

Algunos personajes y lugares del film destacan por su reiterada aparición y por

<sup>6</sup> Todos los comentarios atribuidos a Aljafari corresponden a una ronda de preguntas realizada en su exhibición del filme en el DOC Buenos Aires 2015.

una necesidad obsesiva de escudriñarlos y recorrerlos: uno de estos personajes es el tío de Aljafari, a quien el realizador encontró caminando casualmente en el fondo de uno de los films compilados y cuya imagen se constituye en el único recuerdo filmico existente del familiar. Otro elemento que se registra de manera obsesiva es un pequeño auto azul estacionado en una esquina frente a la casa de la abuela de Aljafari, un lugar donde el director vivió momentos importantes de su infancia.

Como en los documentales performativos y poéticos, este recorrido imaginario por Jaffa pone de relieve una mirada subjetiva, la presencia de un punto de vista del autor antes que una explicación lógica o argumental sobre la historia o la gente de la ciudad. En *Recollection* esta mirada subjetiva organizada a través de la alteración digital permite a la vez pensar en una relación indisoluble entre medio y memoria. Dicjk (2007) considera como una falsa dicotomía la separación entre memoria interna y lo que sería el medio o la memoria externa, la primera habitualmente considerada como corporal y real y la segunda como tecnológica y artificial. Para la autora, hay una relación

indisoluble entre ambas, configurándose de manera recíproca: los medios no son solo una prótesis o una ayuda a la memoria sino que medio y memoria se transforman mutuamente. Estas afirmaciones concuerdan con la tesis de Stiegler sobre la relación transductiva entre imagen mental e imagen objeto: la síntesis tecnológica (la imagen objeto) no es una réplica de la vida (la imagen mental), así como la escritura no es la reproducción del habla, sino que el habla es ya siempre escritura y en el caso del cine, la imagen mental es ya siempre imagen objeto.

La película de Aljafari es una muestra de aquellas emociones ligadas a lo fotográfico que, para Robins (1995), permiten usos creativos, morales y políticos que están fuera de la agenda de la teoría posfotográfica, constituyéndose en una salida a la concepción teleológica de los medios que construye una falsa polarización entre imagen digital y fotografía. Más que apoyar la tesis de la crisis de la creencia, el trabajo de alteración digital de Aljafari y la reinsertión de las imágenes en un nuevo contexto, lejos de los filmes de ficción que las originaron, devuelven una mirada auténtica y emotiva sobre la ciudad de Jaffa<sup>7</sup>. *Recollection* invita a

7 Podríamos afirmar, incluso, que trasladar estas imágenes de la ficción al documental les restaura un estatuto referencial que tendría un papel vago y secundario en su contexto original. En este caso particular, el nexo referencial restaurado, paradójicamente por la adulteración posibilitada por los nuevos medios, conduciría a lo que Odin llama una lectura documentalizante, un efecto de la interpretación de la imagen como índice pensado desde la pragmática antes que desde una ontología. Muestra de este →



apartarnos de una discusión puramente teórica y filosófica sobre las nuevas tecnologías para poner el énfasis en la dimensión emotiva de los usos de las imágenes en la contemporaneidad.

### ***Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011)**

Mientras que el documental de Aljafari es posibilitado por los nuevos medios debido al alto grado de alteración y manipulación de los referentes exigido por la construcción de sus imágenes, el caso de *Life in a Day* muestra la importancia del internet y la tecnología digital para llevar a cabo un proyecto colectivo de grandes proporciones. A través del sitio web Youtube se realizó una gran convocatoria para que usuarios de todos los rincones del planeta grabaran escenas de su vida cotidiana el día 24 de julio de 2010. La productora Scott Free UK junto al director Kevin Macdonald emplearon el material para la realización de un largometraje que, a través de la visión y las voces de gente ordinaria, mostrara un día en la vida de la Tierra.

La idea del filme, afirma Macdonald, está inspirada en el trabajo documental

poético de Humphrey Jennings, un cineasta británico que creó el movimiento «Mass Observation» en la década de 1930 cuyo fin era el de retratar a través del filme la vida cotidiana de la gente en Inglaterra. *Life in a Day* es, según el director, una búsqueda de imágenes, no necesariamente bellas, pero cargadas de los sentimientos, las inquietudes, los afectos, los temores y las opiniones de cientos de miles de filmadores aficionados. El desarrollo del film tiene un orden cronológico (desde la madrugada del 24 hasta la medianoche del mismo día) y se articula tomando como eje 3 preguntas: ¿qué tienes en tu bolsillo?, ¿qué es lo que amas? y ¿a qué le temes? El hecho de que todo suceda casi al mismo tiempo, pero en distintas partes del mundo, según Macdonald, le aporta una magia especial al proyecto, sumado al hecho de que lo cotidiano de un lugar puede verse extraño o exótico en comparación con otras cotidianidades.

La convocatoria reunió más de 4500 horas de grabación provenientes de 192 países, excediendo las expectativas iniciales de los realizadores. Para Macdonald, más allá de la importancia de la masificación de aparatos de registro en soporte

---

hecho son algunas escenas tomadas por Aljafari, de la película de acción *Delta Force* (Menahem Golan, 1986) protagonizada por Chuck Norris, quien en la trama debía luchar contra un grupo de terroristas de nacionalidad incierta en la ciudad de Beirut. Sólo en el contexto del filme de Aljafari, estas escenas de una falsa Beirut recuperan a Jaffa como su referente y los extras ocasionales son identificados como palestinos, en un proceso que el realizador describe como convertir escenas de filmes en «un obsesivo y casi mágico álbum de fotografías».

digital, se trata de un proyecto imposible de concebir sin la existencia de internet o de la misma plataforma de Youtube:

La idea de poder solicitar la contribución para este proyecto a cientos de miles de personas, y que después podamos transmitirlo, es algo característico de la época en que vivimos. *Life in a Day* no podría haber existido 100 años antes, ni 20 años antes, ni siquiera 6 años antes.<sup>8</sup> (2011)

Debido al volumen del material recopilado fue necesario un intenso trabajo de clasificación que duró varias semanas. La tecnología digital es esencial para este tipo de tareas que implica el uso de metadatos y etiquetas que facilitan la posterior utilización de los videos organizándolos por temas, planos o motivos recurrentes. Se trata de una discretización a nivel del contenido, que va más allá de la materialidad discontinua de los bits o lo píxeles, y que permite encontrar ciertos patrones dentro de un caos de imágenes en movimiento. En opinión de Stiegler, la tecnología y la discretización llegarán cada vez más lejos:

más allá de los planos, se reconocerán automáticamente los movimientos de cámara, los objetos idénticos presentes en un film, los personajes, las voces, los decorados repetidos, etc... esto permitirá

navegar no linealmente en el flujo de las imágenes hacia elementos cada vez más finos e iterativos. (1998)

En el caso de *Life in a Day*, esta discretización se realizó a través de una acción combinada entre el esfuerzo humano y la máquina. De esta forma, para facilitar el almacenamiento y utilización del material se utilizaron etiquetados. Por ejemplo, el editor del documental, Joe Walker, afirma que para videos realizados por hombres en los que aparecía retratada una pareja femenina se usó la etiqueta «mybeautifulgirlfriend», de forma que pudieran ser encontrados y editados con mayor rapidez. Otros elementos recurrentes que debieron ser etiquetados y clasificados fueron las imágenes de la luna, que aparecen en docenas de filmaciones ya que, casualmente, en la madrugada del 24 de julio de 2010 había luna llena; las vistas en picado de los pies de los camarógrafos aficionados fueron un elemento que por su enorme recurrencia, debió ser también etiquetado y utilizado en el filme.

Si bien van apareciendo de cuando en cuando algunas historias cortas, especialmente en aquellas filmaciones con mayor presencia de diálogos o monólogos, el filme se organiza principalmente a partir de montajes asociativos. Desde lo retórico, se articulan diversos motivos

<sup>8</sup> El portal Youtube fue creado justamente en el año 2005, 6 años antes de la aparición del filme.

que funcionan como enlace suavizando o justificando algunas transiciones o pasajes de un video a otro creando relaciones de contraste o similitud. Algunos ejemplos de ello son la transición por contigüidad de una escena de ordeño en el campo a diversas secuencias de preparación del desayuno utilizando la imagen de la leche como conector; en otros casos se emplea el contraste, como en el caso del «dormir» como motivo, alternando entre quienes duermen en la cama y quienes duermen en la calle, o mostrando un juego de opuestos entre chicos del primer mundo jugando y chicos de países subdesarrollados realizando trabajos propios de un adulto.

La primera exhibición del documental se realizó en el festival de Sundance 2011, sin embargo fue Youtube la plataforma principal de difusión del documental que ya cuenta en su página con más de 12 millones de reproducciones.<sup>9</sup> Para Dijck, el empleo de estas plataformas como mediación de la memoria ha tenido una particular influencia en el uso y preservación de las imágenes fijas o en movimiento que en la época analógica estaban relegadas, con frecuencia, a la esfera de lo privado:

Por su naturaleza, muchos objetos digitales relacionados con la memoria se

están convirtiendo en elementos de la red, contruidos en la comunidad de la Web en constante interacción con distintas personas, incluso con audiencias anónimas. Las tecnologías de la autorrepresentación son ahora, más que nunca, tecnologías del intercambio. (2007)

*Life in a Day* constituye un claro ejemplo de esta transformación en el uso de las imágenes privadas, transformación que, sin embargo, sucede de manera gradual y no aniquila las formas y prácticas de la era analógica, sino que más bien reformula o reutiliza viejos géneros como los del álbum familiar o el film casero, tendiendo a la hibridación. Tanto el documental como todo el material descartado en el montaje final se encuentran en Youtube a disposición de los millones de usuarios, permitiendo, no solo la preservación de esta experiencia audiovisual a la manera de los viejos aparatos, sino también la conexión inmediata con un auditorio que, a su vez, puede reutilizar estas imágenes y convertirse en productor de nuevas experiencias.

### **Conclusión**

Tanto *Recollection* como *Life in a Day* permiten considerar el pasaje de lo analógico a lo digital a través de las continuidades entre ambas tecnologías desde una dimensión pragmática: una

<sup>9</sup> Número de reproducciones el 5 de mayo de 2017.

visión del problema centrada en los usos particulares de las imágenes, en contraste con un abordaje principalmente teórico y abstracto sobre el tema, que fomenta una concepción radicalmente teleológica en torno a la aparición de los nuevos medios. Este último, si bien arroja luz sobre transformaciones fundamentales producidas por la irrupción de lo digital, oblitera por momentos la complejidad y la importancia de las viejas tecnologías y

su persistencia en los usos que hoy damos a las herramientas de creación y difusión de las imágenes. A fin de cuentas, las imágenes, dice Robins, no existen ni pueden existir en un terreno puramente teórico, sino que son importantes en términos de lo que podemos hacer con ellas y de cómo nos aportan significados. En este sentido concordamos con el autor al concluir que el futuro de las imágenes no está tecnológicamente determinado.

#### Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BAZIN, A. & MUÑOZ, J.L.L. (2008). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BELTING, H. & ESPINOSA, G.M.V. (2007). *Antropología de la imagen* (Vol. 3032). Katz.
- CHOI, D. y BERMÚDEZ, N. (2015). *La narración cinematográfica en la era de la imagen digital*. Buenos Aires: Repositorio digital UNA.
- FLUSSER, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUNNING, T. (1995). Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films, and photography's uncanny. En *Fugitive images: From photography to video* (pp. 42–71).
- ——— (2004). What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. *Nordicom Review*, 5(1/2), 39–49.
- KING, D. (1997). *The commissar vanishes: The falsification of photographs and art in Stalin's Russia*. New York: Metropolitan Books.
- MACHADO, A. (2001). La fotografía como expresión del concepto. En *El Paisaje Mediático. Sobre el Desafío de las Poéticas Tecnológicas*. San Pablo: Pontificia Universidad Católica.

- MANOVICH, L. (2006). ¿Qué es el cine? *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W.J. (1994). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Mit Press.
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- ——— (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- ROBINS, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49–75).
- ROSCOE, J. & HIGHT, C. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester University Press.
- ROTH, L. (2011). El video digital: órgano de un cuerpo en mutación. En Labaki, A. y Mourao, M.D. (Comps.). *El cine de lo real*. Buenos Aires.
- SCHAEFFER, J.M.(1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- STEINBERG, L. (2015). El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (54), 51–61.
- STIEGLER, B. (1998). La imagen discreta en DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba.
- VAN DIJCK, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.



## La apropiación del material de archivo y sus implicaciones desde la perspectiva del género en el documental *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)

Évelyne Coutel

Escuela Normal Superior de Lyon, Francia,  
IHRIM UMR 5317

### Resumen

Este artículo analiza la apropiación de los archivos en el documental de compilación *Con la pata quebrada*, el cual permite comprobar las posiciones múltiples que las mujeres han podido ocupar en las películas españolas desde los años 30 hasta el siglo XXI, así como los discursos producidos sobre ellas dentro de esas películas. Se examina cómo el documental cumple, en primera instancia, con su intención manifiesta de dar cuenta del machismo subyacente en ciertas representaciones dominantes de la feminidad, en particular cuando subraya la perpetuación de arquetipos como el de la mujer fatal que se inserta dentro de una visión maniquea de la feminidad. Por otra parte, se estudian también los elementos que contradicen este proyecto de denuncia del machismo ibérico. Así sucede cuando el documental pone de realce la concepción del cuerpo femenino como espectáculo y su instrumentalización con fines políticos que caracterizan numerosas

### Palabras clave:

cine español, estudios de género, modelos femeninos, estereotipos, mujer fatal.

producciones de los años 70. A través del análisis de estos aspectos, se evidencia la ambigüedad tendencial del documental y sus efectos contraproducentes.

Abstract

**The appropriation of footage and its implications for the perspective of gender in the documentary *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)**

This paper analyzes the appropriation of archives in the compilation documentary *Con la pataquebrada*, which allows us to see the various positions that women have occupied in Spanish films from the thirties to the dawn of the twenty-first century, as well as the discourses produced about them in these films. This work considers how the film fulfills its manifest intention of showing the underlying chauvinism in some dominating representations of femininity, in particular when it underlines the perpetuation of archetypes such as the *femme fatale* which is part of a Manichaeon vision of femininity. On the other hand, this research also highlights the elements that contradict the project of criticism of Iberian chauvinism, notably when the film reveals the conception of the female body as spectacle and its instrumentalization for political purposes which characterizes many productions of the seventies. Thus, it is possible to show the film's tendency to ambiguity and its counterproductive effects.

**Keywords:**

Spanish cinema, gender studies, female role models, stereotypes, *femme fatale*.

Resumo

Este artigo analisa a apropriação dos arquivos no documentário de compilação *Con la pata quebrada* (2013) que permite entender as múltiplas posições que as mulheres puderam ocupar nos filmes espanhóis a partir de 1930 até o século XXI, como também os discursos que foram feitos sobre elas nesses filmes. Por um lado, trata-se de estudar em que medida o documentário consegue o objetivo

**Palavras-chave:**

cinema espanhol, documentário de compilação, arquivos, estudos de gênero, modelos femininos, estereótipos, *femme fatale*.



manifiesto de perceber o machismo subjacente em certas representações dominantes da feminilidade, principalmente salientando a perpetuação de estereótipos como o da *Femme Fatale* que se integra em una visão maniqueísta da feminilidade. Por outro lado, este trabalho examina os elementos que contrariam o projeto de denominação do machismo ibérico, especialmente quando o filme coloca em evidência a concepção do corpo feminino como espetáculo e sua instrumentalização com fins políticos, o que caracteriza um bom número de produções dos anos 70. Assim, procuramos evidenciar as ambiguidades do documentário e seus aspectos contra-productivos.

---

Desde finales de los años 20, la prensa cinematográfica española se hizo cada vez más eco de la influencia que el cine ejercía en las relaciones entre hombres y mujeres, desempeñando un papel importante en la evolución de la condición femenina, principalmente a través de la influencia carismática de las actrices. Un periodista de la revista *Popular Film* incluso aludió a la «revolución» del cine (Champín Antolí, 1928), subrayando hasta qué punto esta forma de expresión había tenido efectos positivos para las mujeres. Esta observación se aplicaba de forma general al «cine» como espectáculo y arte. No obstante, es obvio que las relaciones entre el cine —español como extranjero— y la mujer fueron polifacéticas, ambiguas y cambiantes según las películas.

A través de los extractos procedentes de más de 180 películas españolas que pone a la vista del espectador actual, el documental

*Con la pata quebrada*, realizado por Diego Galán, ofrece una muestra cinematográfica significativa que lo convierte en un soporte de gran interés para aproximarse a esta temática y analizar los vínculos polimorfos que se tejieron entre la gran pantalla y la representación de la feminidad desde los años 30 hasta los albores del siglo XXI, conforme al período que el documental abarca.

Más allá de esto, la categoría genérica dentro de la cual se enmarca esta película implica una cuestión fundamental: la apropiación de las imágenes y sus consecuencias desde el punto de vista del feminismo, que es el que prevalecerá en este trabajo. Se trata en efecto de un documental de compilación o de montaje, en la medida en que su escritura no se basa en el rodaje, sino que se desarrolla en la mesa de montaje. En este tipo de documental, el archivo se utiliza como material

cinematográfico y constituye el motor de un relato que lo descifra e interroga, apropiándose de él para diversos propósitos: reciclarlo, deformarlo, reinterpretarlo, ensalzarlo, etc., lo que puede dar lugar a resultados múltiples y no siempre fáciles de identificar (Weinrichter, 2009:14).

En *Con la pata quebrada*, este proceso de relectura del material de archivo se lleva a cabo, entre otras cosas, a través de una voz en *off*—en este caso masculina— que orienta su lectura, y del montaje que, además de una función narrativa, posee también una sintaxis y una plasticidad que construyen el punto de vista. Desde su título que remite irónicamente a uno de los numerosos refranes del *Quijote*—donde se estipula: «La mujer honrada y casada, en casa con la pata quebrada»—, el documental expresa su proyecto de denunciar el machismo ibérico y de situarse, pues, a contracorriente de una tradición que cultivó el menosprecio por la mujer.

Se estudiarán primero los aspectos que caben dentro de este propósito, a saber cómo el documental destaca con ojo crítico las construcciones sobre lo femenino que fueron alimentadas a través de la pantalla española. El análisis se centrará en particular en una secuencia compuesta por extractos rodados entre 1948 y 1974 que ponen de realce la perpetuación del arquetipo de la mujer fatal según distintas modalidades. Se examinará también una tendencia recurrente que el documental pone de relieve: la instrumentalización

del cuerpo femenino con fines políticos y su concepción espectáculo visual. A este respecto, se mostrará en qué medida el filme rompe su compromiso inicial de adoptar un punto de vista alternativo y distanciado frente al machismo ibérico sobre el cual ironiza desde su título.

### **La presentación del cine español como vehículo de estereotipos: entre la «buena» y la «mala mujer»**

Desde el punto de vista histórico, el mayor interés del documental estriba sin duda en la labor de recopilación del material de archivo que viene a «resucitar» unas películas olvidadas o desconocidas, posibilitando que el espectador sienta ganas de descubrirlas en su integridad después de ver los fragmentos. Por otra parte, el documental permite vislumbrar el carácter múltiple de las construcciones sobre la feminidad en las películas. Resulta particularmente llamativo el principio de solidaridad femenina que sobresale en varios extractos, como en *Los maridos no cenán en casa* (Jerónimo Mihura, 1957) donde unas mujeres reunidas alrededor de un piano maldicen a los hombres cantando a voz en grito: «El hombre es un ente abominable, el hombre no tiene corazón». Esta solidaridad se expresa también de otra manera en *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), donde una criada deplora la «cara de monja» de la heroína treintañera que, por su educación religiosa, nunca ha conocido varón.

No obstante, al hilo de los extractos ensartados y conforme a su propósito inicial, el documental refleja más que nada la dificultad que tuvo el cine para representar a la «mujer real», abordando sus inquietudes y su vida cotidiana. En efecto, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en los extractos seleccionados entroncan significativamente con dos arquetipos presentes en el inconsciente universal. A lo largo del siglo xx, la representación cinematográfica de la feminidad se basó en gran parte en el binomio ángel/demonio, santa/prostituta o, según la terminología usada en el cine hollywoodiense, en el dúo ingenua/vamp, que no es sino una recuperación de la sempiterna visión maniquea que se remonta a los principios de la humanidad. El término «vamp» encuentra su equivalente en la palabra «vampiresa» que aparece en uno de los extractos del documental —aquel que pertenece a la cinta *Nuestro Culpable* (Fernando Mignoni, 1937)—, en el cual unas mujeres que tientan a un hombre se autodesignan como tales en la canción que le dedican. Rodada en medio de la Guerra Civil española, esta comedia musical se enmarca dentro de una producción anarquista que recuerda el estilo de las *screwball comedies* hollywoodenses, cuyo argumento giraba en torno a temas como la ruptura conyugal, las segundas nupcias, etc. La voz en *off* relaciona entonces el proceder de estas mujeres con la reivindicación de una libertad sexual que les lleva a actuar con descaro y a apropiarse del término

«vampiresa» sin considerarlo degradante para el sexo femenino.

Sin embargo, esta dimensión negativa se patentiza en una secuencia que consta de extractos realizados entre 1948 y 1974, y que ponen de manifiesto la perpetuación de ese sistema. En ellos, los personajes femeninos no son sino declinaciones múltiples del arquetipo de la mujer fatal: la prostituta, la bailarina, Fedra, Carmen, o incluso la mujer-espía. Esas «malas mujeres» aparecen a continuación de otra serie de extractos cuyas protagonistas son monjas capaces de obrar milagros. Esta disposición dicotómica refleja la intención de destacar este maniqueísmo a través del montaje anafórico y temático que permite poner de relieve el carácter convencional y estereotipado de estas representaciones. En este sentido, el proceso de apropiación y de revisión de las imágenes sí corresponde a la voluntad de llevar a cabo una lectura crítica de las construcciones sobre lo femenino que imperaron en el cine del periodo aludido. Junto con el homenaje y la parodia, el cuestionamiento crítico forma parte de las distintas actitudes que el documental de compilación puede observar al reescribir los textos previos (Pérez Bowie, 2010:27), y en este caso se nota que el montaje orienta hacia la crítica, conforme a los planteamientos del filme.

Los fundamentos bíblicos que están en el origen de la representación binaria de la feminidad se transparentan a veces dentro de las mismas películas, contribuyendo

a desrealizar los personajes femeninos, como lo ejemplifica el extracto de *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974), en el cual el personaje interpretado por Sara Montiel se autopresenta como una alegoría: al cerrar la puerta del cuarto donde acaba de recibir a un hombre que le ha dado una buena cantidad de dinero, guarda la llave en su sujetador y canta con orgullo: «yo seré la Tentación». Sin ningún tipo de ambigüedad, la cinta, prohibida para menores de 18 años, iba dirigida a un público masculino.

La selección de los extractos que componen esta secuencia permite comprobar hasta qué punto ciertas actrices se vieron encasilladas en papeles de mujer fatal seductora que reducían de manera significativa su repertorio interpretativo, forzándolas a repetir una y otra vez unos gestos invariables. Su acceso al estatuto de estrella corrió pareja con su consagración como mito erótico: éste es el caso de Sara Montiel que aparece en seis extractos, y también de María Félix, cuya voz grave que se escucha en el extracto de *Mare Nostrum* constituía sin duda una característica ideal para interpretar papeles de mujer fatal.

Entre las características que el documental resalta respecto a los mecanismos que rigen la representación de la mujer fatal cinematográfica, cabe señalar el desenlace aciago que se vincula a un propósito edificante y que, dependiendo de los casos, puede reducirse a una mera convención destinada a soslayar la censura. Según los

códigos cinematográficos vigentes desde el principio del siglo xx, la «mala mujer» debe morir. La sintaxis anafórica del montaje que encadena los extractos en los cuales se escenifica la muerte de la mujer fatal llama la atención en el carácter convencional de estos desenlaces, subrayando la ausencia de innovación o renovación de esos códigos que se perpetúan. Se trata efectivamente de una «escenificación» en la medida en que la muerte de la mujer fatal se basa en procedimientos sonoros y visuales que realzan el castigo y su violencia. Esta crueldad, así como el carácter convencional y repetitivo de la ejecución de la mujer fatal, se ponen de relieve a través del *raccord* de sonido entre el extracto de *Mare Nostrum* y el de *Carmen de la Ronda*: el ruido de los fusiles que matan a la espía de *Mare Nostrum* se repite cuando, en el siguiente extracto, los soldados asesinan de la misma forma a la protagonista de *Carmen de la Ronda*.

La condena a muerte de la mujer fatal desemboca, a veces, en unas escenificaciones macabras y truculentas que parecen directamente inspiradas de las películas de terror que, como género cinematográfico, iniciaron su desarrollo precisamente a principios de los años 50. Aquello se nota en el extracto de *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956), donde la «mala mujer» se cae de un acantilado en una escenificación apocalíptica salpicada de truenos y de una música estridente, de modo que su muerte se inserta dentro de un conjunto de procedimientos destinados a proporcionar emociones fuertes.

Al compilar estos extractos, el documental invita a reflexionar sobre el sentido de tales construcciones y, al insistir en la noción de repetición y acumulación de personajes similares de una película a otra, abre algunas pautas de interpretación. Surgidas en un momento en que el régimen franquista era objeto de protestas cada vez más virulentas, estas mujeres fatales pueden interpretarse como la proyección de los miedos masculinos frente a la evolución de la condición femenina en la sociedad y a un cuestionamiento creciente del modelo tradicional del ángel del hogar ensalzado por el primer franquismo, favorecido por el desarrollo económico y la consiguiente incorporación de las mujeres al mundo laboral, la cual, pese a todos sus límites y discriminaciones, significaba definitivamente el comienzo de un cambio. La proliferación de la mujer fatal en el cine es sintomática de esa evolución y de los miedos que provocó entre la gente masculina temerosa de perder sus prerrogativas.

El documental no brinda información en cuanto a la recepción de los estereotipos y de los discursos misóginos producidos dentro de las películas. En *Con la pata quebrada*, el material fílmico exhumado está sacado de su contexto primigenio y queda incorporado a un nuevo discurso, creándose un desfase temporal que invita al espectador actual a otra lectura. En función de sus convicciones personales, este espectador podrá reaccionar frente al grado de misoginia contenido en algunos

extractos. Para ello, los fragmentos seleccionados son también los más «sabrosos» para despertar las emociones y reacciones más diversas, desde la risa a la indignación, pasando por la incompreensión.

Al mismo tiempo, esta labor de extracción y selección plantea el problema de la manipulación de las imágenes que están desconectadas no solo del conjunto de la película, sino también del contexto cinéfilo dentro del cual se proyectaron en las pantallas y del resto de la cultura cinematográfica. Antes y después de la proyección en sala, la recepción de las películas se ve influenciada por otros soportes que pueden poner en entredicho el contenido de la trama y hasta contradecirlo.

A modo de ejemplo, el extracto de *El agua en el suelo* vehicula las concepciones más misóginas y conservadoras por medio del cura que compara a las mujeres con un cataclismo. Sin embargo, esta cinta se estrenó en 1934, o sea en un contexto cinéfilo peculiar dentro del cual la crítica de las películas no se centraba de forma sistemática en el trabajo del director o cineasta: esta tendencia, que empezaba a ganar cada vez más terreno bajo la influencia de la cinefilia francesa y del «cine de autor», acabaría imponiéndose a partir de los años 50, pero en los años 30 aún no era predominante; por lo general, la crítica reparaba tanto, o incluso más, en la labor de los intérpretes que, para el gran público, eran los «autores» de sus películas, tanto más en el caso de las grandes estrellas

que llenaban la pantalla y hundían a los demás agentes del filme en la invisibilidad más absoluta. Dicho de otro modo, aunque las mujeres, y más concretamente la protagonista de la cinta, se vean diabolizadas dentro del relato fílmico, la actriz que interpretó a esta protagonista puede inspirar elogios fuera de él, matizando el contenido negativo de la trama narrativa y encarnando un modelo de mujer creadora que contradice los roles de género. Esto se comprueba en el caso de *El agua en el suelo*, donde el papel principal femenino fue interpretado por Maruchi Fresno cuyo talento fue ampliamente ensalzado en la prensa, lo que se explica también por el empeño de los periodistas y críticos en defender el cine nacional y subrayar sus ventajas, entre las cuales los intérpretes, femeninos como masculinos, ocupan un lugar destacado. El diario *Luz* presentó a Maruchi Fresno como «una revelación» e hizo hincapié en sus dotes interpretativas al describirla en términos sumamente laudatorios: «Toda una mujer y toda una actriz. Esbelta figura, facciones bellas y expresivas, voz agradabilísima y fibra dramática envidiable. Entre las bellezas de la pantalla mundial, Maruchi Fresno debe ocupar un lugar destacado» (Guzmán Merino, 1934).

Estas líneas muestran hasta qué punto el carisma de las actrices puede contraponerse a las ideas contenidas en la narración fílmica. Lo mismo podría decirse a propósito de *Fedra*, que dio pie a varios artículos publicados en *Primer Plano*, la revista

oficial de cinematografía del franquismo. La actriz Emma Penella, quien interpretaba a la «mala mujer», es referida como «la gran actriz madrileña» y el periodista afirma que gracias a esta película,

alcanzará la cima de su personalidad. Y se situará, de golpe, en la cima de las grandes intérpretes europeas. Tales son, no solo su belleza natural y su brío, sino su temperamento, su sensibilidad y su talento expresivo, que van a sorprender, lo mismos a quienes creían en ella, sino a aquellos para quienes el nombre de Emma significaba, hasta ahora, únicamente una promesa. (J., 1956)

En ninguna ocasión se alude al contenido edificante del filme a través de la muerte de la protagonista. Parece poco probable que los públicos de la época acogieran los personajes de mujer fatal sin conciencia de su carácter estereotipado. De hecho, la prensa no dejaba de vincularlos a una edad ya acabada del cine, como lo muestra por ejemplo un artículo de *Primer Plano* publicado en octubre de 1949 y titulado «Pero las vampiresas de antaño, ¿dónde están?». Tras recordar los orígenes de la palabra «vampiresa», el periodista afirma: «parece que esta palabra ya haya pasado de moda», para luego recordar a sus lectores hasta qué punto el cine abusó del estereotipo:

La verdad es que se usó con exceso de los argumentos donde había una vampiresa como elemento de complicación de todo y de

todos. Los ojos desmesuradamente abiertos, bajo los párpados pesados, de la vampiresa distinguida y refinada, tipo Marlène, o la fría mirada de la vampiresa intelectual, han iluminado en los cincuenta primeros años de este siglo no pocas historias cinematográficas. Las variantes eran infinitas (...). Ya no hay vampiresas que levantan suspiros y dramas de amor como en los viejos filmes. Con la segunda mitad de siglo se afirma en la pantalla el tipo de mujer que es reflejo exacto de la mujer de nuestros días. (Anónimo, 1949)

De modo que los públicos de la época podían ser perfectamente conscientes del carácter estereotipado de los personajes de mujer fatal que, a finales de los años 50, seguían protagonizando películas.

Con todo, no deja de ser cierto que en esas películas, las «malas mujeres» quedan vinculadas a lo material, lo superfluo, lo venal, en una palabra, a la apariencia, un aspecto que se relaciona con otra dimensión que el documental pone de manifiesto: la concepción de la mujer como espectáculo y fuente de placer visual, para emplear la terminología acuñada por Laura Mulvey en su conocido ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey, 2009:14-27).

### **La instrumentalización del cuerpo femenino con fines políticos**

A través de la muestra de extractos que ofrece, el documental llama la atención en una tendencia que, de una forma muy distinta, se patentiza especialmente en dos

periodos: la década de los 40, y el periodo que abarca los años 70 y la Transición española. Se trata de la instrumentalización del cuerpo femenino con fines ideológicos.

El filme deja bien claro que durante los años 40, la mujer fue representada en la pantalla según distintas modalidades, no solo con los rasgos de la santa o de la esposa sumisa, ya que se puede comprobar la presencia de personajes femeninos carismáticos en películas que tienen como protagonistas a unas mujeres de carácter fuerte, soberanas o guerreras, como en *Agustina de Aragón* (1950) o *La leona de Castilla* (1951), dirigidas ambas por Juan de Orduña. Sin embargo, bien se sabe que esta modalidad de representación de la mujer ha de ponerse en relación con la recuperación de episodios gloriosos de la Historia de España para legitimar al régimen dictatorial situándolo en la prolongación de una Edad de oro que España conoció antaño. En tal sentido, el cuerpo de la mujer queda inserto dentro de una lógica espectacular inherente al cine bélico de los años 40: mediante este cuerpo, se busca representar la fuerza, la grandeza y la brillantez de la nación española. La transmisión de esta imagen saca partido de la capacidad de los personajes femeninos para captar la mirada y la atención de los públicos. La finalidad buscada a través de esta escenificación del cuerpo femenino en películas bélicas puede ir mucho más allá, ya que la presencia de los personajes femeninos dominadores también se ha

podido poner en relación con la voluntad de castrar simbólicamente al espectador masculino que entonces había perdido el derecho al voto, para así controlar sus impulsos de rebeldía (Labanyi, 2009:85–112). En este caso, el cuerpo femenino se utiliza con fines puramente ideológicos, como mero receptáculo llamado a apoyar una causa política. A esto se puede añadir que las espectadoras difícilmente podían identificarse con aquellas heroínas cuya existencia se remontaba a uno o varios siglos atrás, y que resultaban totalmente ajenas a su realidad cotidiana.

De una manera muy distinta, y con una orientación ideológica opuesta, la instrumentalización del cuerpo femenino aparece otra vez en el documental, primero en los extractos que corresponden a los años 60, y luego en los posteriores donde se acentúa el fenómeno. La instrumentalización cobra la forma de una fuerte erotización del cuerpo femenino que se desarrolló en un contexto en que los directores quisieron ir a contracorriente de los códigos impuestos por la censura franquista. Como esta había puesto especial cuidado en medir los escotes y faldas de las actrices —una obsesión que en algunos casos le impidió ver el contenido subversivo de las películas— no es de extrañar que, a partir de los años 60, esos componentes llegasen a constituir la piedra de toque de la transgresión, lo que se comprobó no solo en las películas sino también en los carteles (Collado Alonso, 2011).

Los extractos ensartados en el documental permiten comprobar de forma significativa el anclaje del personaje femenino en el mundo del espectáculo que lo convierte en objeto erótico y fuente de espectáculo visual. Por supuesto, en los albores de los años 60, este mecanismo no constituye ninguna novedad y el mismo documental ofrece buen ejemplo de ello al insertar, al principio de la serie de extractos, una escena de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) en la cual una mujer enjaulada recibe latigazos y queda rebajada a la categoría animal de circo. Mediante un montaje paralelo, este extracto se combina con otro, sacado de *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardevín, 1934), en el cual un sacerdote afirma que las mujeres son «el cólera, el tifus, el rayo, el terremoto, la peste, la guerra, el diablo», victimizando a su interlocutor que necesita que lo advierten del peligro que corre. Volveremos sobre las implicaciones de este montaje paralelo en la última parte de este trabajo; de momento nos interesa subrayar la combinación de estos dos mecanismos: la espectacularización del cuerpo femenino y la victimización del personaje masculino.

Este dispositivo caracteriza también el extracto de *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963) donde la vedette interpretada por Sara Montiel saca, en medio de su show, una llave de su sujetador, y se la da a un hombre presente en la audiencia, el cual se muestra dividido entre la desconfianza y



la tentación y, por lo tanto, ocupa el puesto de víctima frente a esta mujer emprendedora y diabólicamente tentadora.

Sea cual sea su situación profesional —bailarinas, cantadoras, prostitutas—, el punto común de los distintos personajes femeninos que aparecen en los extractos consiste en entretener a un personaje masculino proporcionándole una fuente de recreo basado en el ejercicio de la mirada. El documental indica que semejante concepción cinematográfica de la mujer como recreo o espectáculo no es propia de las películas que tienen como protagonistas a una «mala mujer» desvinculada del matrimonio y del equilibrio conyugal, sino que también puede afectar a la «buena mujer» que anhela este modo de vida. Esto último se comprueba en un extracto de *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949), donde una mujer canta, desde un escenario, «yo quiero un novio, guapo, bueno y fiel», lo que le merece un guiño por parte de uno de los asistentes que también le dirige un piropo. Como lo explica Nerea Aresti, la práctica del piropo constituía entonces un medio de control del acceso de las mujeres a la esfera pública: por medio del mismo, los hombres situaban a las mujeres «en una posición de objeto de valoración [y] reafirmaban una posición de poder» (Aresti Esteban, 2010:155). Si el piropo también podía reforzar la autoestima de las mujeres puesto que les indicaba el interés sexual que eran capaces de despertar en los

hombres, al mismo tiempo las rebajaba a una posición subalterna. Así ocurre en los extractos citados de *Sabela de Cambados* y de *Noches de Casablanca*, a través del dispositivo de *mise en abyme* que reproduce la situación del espectador en la sala de cine, invitándole a identificarse con el personaje–espectador del filme y a considerar al personaje femenino como un objeto que le corresponde evaluar.

Trátese de representar a unas mujeres preparadas para ser buenas esposas o, por el contrario, a unas prostitutas, las películas acuden a un procedimiento similar de escenificación de la mujer como objeto de espectáculo. En los fragmentos mencionados, se pueden observar los mecanismos descritos por Laura Mulvey. Su teoría, que se refiere ante todo al cine de Hollywood pero que resulta también muy útil para estudiar otras cinematografías, emprende una crítica de las películas que sitúan a la mujer en posición de objeto pasivo, considerándola como una simple fuente de placer visual y de estímulo sexual, y reservando a los personajes masculinos la posición de sujeto activo, lo que trae a colación la noción de escoptofilia que remite a la excitación sexual proporcionada por la mirada y al hecho de someter al otro a una mirada controladora.

Este mecanismo se patentiza claramente en el dispositivo visual de las películas. A menudo, el cuerpo femenino es fragmentado por la cámara que aísla una de sus partes con el fin de alimentar

el fetichismo del espectador. El extracto de *Noches de Casablanca*, por ejemplo, se abre con un primer plano del escote de Sara Montiel. En el extracto de *Variétés* (Juan Antonio Bardem, 1971), ésta lleva un traje que, como lo dice en su canción, desvela «la mitad de lo que tiene» y que, al jugar con lo escondido y lo mostrado, capta todavía más la mirada.

En un extracto anterior de *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957), se aprecian otros procedimientos que caben dentro de la espectacularización del cuerpo femenino: la panorámica vertical, que maneja el suspense mostrando primero los zapatos de tacones del personaje, para luego recorrer su cuerpo de abajo para arriba hasta llegar a su cara que sale poco a poco de la penumbra, revelando un uso del claroscuro que remite al cine negro. La indumentaria del personaje —tacones, abrigo de pieles— así como los objetos que lo rodean —el cigarrillo— forman parte de la panoplia tradicional de la mujer fatal cinematográfica y la encasillan de entrada como tal.

Las distintas tendencias reseñadas —la instrumentalización del cuerpo femenino y su erotización— se acentúan en los extractos realizados a partir de 1975. En ellos, el cuerpo femenino se desnuda todavía más —como en *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975)—, donde un grupo de mujeres ejecutan un baile frente a una asamblea de frailes—, y hasta completamente en los fragmentos que

ilustran lo que la voz en *off* denomina «la moda de las duchas». Semejantes prácticas refuerzan la instrumentalización del cuerpo femenino, constituyendo éste un medio de expresión de la oposición política al régimen dictatorial. En la época del «destape» —el nombre que se ha dado al cine surgido durante la Transición democrática— se rompieron los códigos impuestos por la moral franquista y esta transgresión radicó en buena medida en el desnudamiento del cuerpo femenino, convertido más que nunca en objeto erótico y fuente de placer visual.

Frente a estos mecanismos, cabe preguntarse qué punto de vista transmite el documental a su público. Los *found footage*, o películas de metraje encontrado, no son una mera recopilación de películas que desempolvan; también implican un posicionamiento frente a estas cintas.

### **La voz en *off* y el punto de vista**

Como se dijo al principio de este trabajo, *Con la pata quebrada* establece, desde su título, un pacto con el espectador y promete dar cuenta, quizás en clave de sátira, de una tradición machista sólidamente anclada en la cultura ibérica y que fue también ampliamente alimentada por el cine. Habida cuenta de que el documental se realizó en 2013, parece obvio que la cita a Cervantes es irónica y que el propósito no consiste —al menos a primera vista— en perpetuar el machismo cervantino, sino en exhibirlo como problema, reflejando a

la vez la evolución de la condición femenina a lo largo del siglo xx. Y, de hecho, ésta es la visión que se transmite en los blogs y páginas de crítica que se le dedica. Valga como ejemplo este comentario publicado en la sección «Somos Documentales» de rtve.es con ocasión de la emisión de la cinta en la cadena 2:

La película desgrana a la perfección el retroceso que la mujer española sufrió desde la II república hasta el franquismo. Una dura época en la que tenían prohibido trabajar sin el permiso del marido, divorciarse o abortar... *Con la pata quebrada* también se hace eco de la reconquista de este terreno perdido, de la lucha por la dignidad y la igualdad. (Anónimo, 24 de julio de 2015)

Cabe preguntarse si, en determinados aspectos, el horizonte de expectativas creado por el título del documental y la crítica acaso no quede defraudado debido a una ambigüedad inherente no solo a los comentarios de la voz en *off* que acompañan el desfile de extractos, sino también a la índole de estos mismos extractos y al tipo de montaje elegido en ciertas ocasiones. Para ver de qué forma se transparenta esta posición ambigua, nos centraremos en algunos ejemplos.

Volvamos, primero, sobre el montaje paralelo que combina varias escenas de dos películas muy distintas, *Carne de fieras* y *El agua en el suelo*, haciendo entrecrozar su contenido respectivo: por una parte,

la visión de la mujer enjaulada, de claras connotaciones sadomasoquistas; por otra, el discurso misógino del sacerdote que demoniza a «la mujer» en general. Esta combinación puede inspirar varios comentarios, según los datos que uno tenga a su alcance.

Como su nombre indica, el montaje paralelo consiste en la alternancia de varias escenas y establece una sutil relación entre éstas, transmitiendo diferentes puntos de vista y permitiendo que el espectador tenga una visión más amplia en torno a una determinada situación. En este caso concreto, el espectador que no tenga más información que la proporcionada por el documental podrá interpretar esta combinación de varias maneras. En primer lugar, es posible considerar que la elección del montaje paralelo permite establecer, con una buena dosis de ironía y sarcasmo, una relación de causa–efecto entre ambos extractos: según las convenciones vigentes, ya que la mujer es mala y constituye un peligro, se la castiga. Otra interpretación, ya más sutil y pertinente desde la perspectiva del feminismo, sería que el montaje pone de manifiesto la paradoja entre, por un lado, la representación cinematográfica de la mujer–círculo como espectáculo hecho por y para una mirada masculina y, por otro lado, la victimización, por parte del sacerdote, de un personaje masculino supuestamente «amenazado» y la adjudicación de la culpa a la mujer según la tradición bíblica. Al superponer estos extractos de

contenido tan distinto, el documental subrayaría así las contradicciones y la hipocresía que sustentan estas representaciones masculinas de la feminidad.

Sin embargo, estas interpretaciones más bien positivas con respecto a las intenciones del documental pueden resultar totalmente erróneas si entran en juego algunos datos contextuales que no constan en el documental pero que sin duda eran conocidos del realizador. Se trata, por ejemplo, del hecho de que *Carne de fieras* fue dirigida por el anarquista Armand Guerra y se estaba rodando cuando tuvo lugar la sublevación militar del 18 de julio. En este caso, la exhibición erótica de la mujer enjaulada en esta película ha de interpretarse como un ingrediente subversivo, elegido para expresar una oposición política frente al conservadurismo autoritario de derechas que daría paso, pocos años después, a una dictadura. Habida cuenta de este dato, el montaje paralelo adoptado en el documental aparece ante todo como un homenaje a la obra iconoclasta y desafiante del cineasta anarquista. Se establece así una relación de connivencia entre el documental y *Carne de fieras*, cuyo cinismo frente a los discursos tradicionalistas se aprueba y admira, pese a que se apoye en la animalización y el maltrato de una mujer enjaulada.

Si el fenómeno de instrumentalización del cuerpo de la mujer con fines políticos puede ser identificado como problema adoptando una perspectiva de género,

el documental de por sí no predispone particularmente a ello en la medida en que la presentación —o, mejor dicho, la exhibición— de los cuerpos femeninos desnudos se relaciona ante todo con un «progreso» para el cine que así se libera de las convenciones y se quita su propio corsé representando a la mujer como nunca pudo hacerlo. La voz en *off* anuncia el fenómeno de la forma siguiente: «pero desde la muerte de Franco e incluso desde unos años antes, muchas cosas fueron cambiando en el cine español. Las antiguas folclóricas, por ejemplo, cristianas y decentes según la canción, se habían adaptado a los nuevos tiempos del destape». Por cierto, parece poco probable que las actrices que intervinieron en dichas películas hubieran desarrollado por entonces una conciencia feminista. Según afirma la voz en *off*, estas nuevas imágenes femeninas «fueron recibidas con entusiasmo». Queda claro que esta recepción positiva solo toma en cuenta al público masculino y, para ilustrarla, el documental inserta un extracto de *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1974) que forma parte de la pesadilla de Camilo, el protagonista que estaba a punto de ser ordenado sacerdote, pero durante la ceremonia se sintió mal y le diagnosticaron una enfermedad incurable. Se casó con Rocío —«La Nudo», interpretada por Nadiuska, el mito erótico del momento— que más le atraía físicamente pero que, al ser el objeto de deseo de

todos los hombres, le acabó provocando una terrible angustia. En su pesadilla, Camila imagina a su mujer con otros hombres y, en el pasaje incluido en el documental, ella desfila en bañador por una playa, lo que le vale ser celebrada por una multitud de hombres que asisten al «evento» con banderas en la mano, al tiempo que se oyen unas trompetas. El documental recupera el fragmento para ilustrar únicamente el carácter «benéfico» de este modelo femenino y el entusiasmo que suscitó en el público masculino, callando totalmente sus efectos nefastos que sí muestra la película, dentro de un esquema en que el personaje femenino funciona como proyección de las fantasías y de los miedos masculinos. Para el espectador actual, dicho personaje resulta estereotipado y amanerado a ultranza, en particular si se ve la película entera, pero esta dimensión permanece oculta en el documental que insiste ante todo en el «himno» del que fue objeto y en la satisfacción que trajo a los espectadores, aunque la pesadilla del protagonista ilustre también la otra cara de la medalla, con una intención claramente edificante.

Además, si la primera mitad del fragmento se incluye sin modificaciones, la segunda mitad se inserta dentro de una construcción tripartita: las extremidades de la izquierda y de la derecha son celuloides colocados verticalmente, en los cuales se ven cuerpos femeninos desnudos o desnudándose, mientras en la parte del

medio, entre ambas bandas de celuloide, aparecen las imágenes correspondientes a *Polvo eres*. Este dispositivo es sumamente revelador del predominio de una mirada masculina que es a la vez la de los espectadores de los '70 y la que se impone en el documental mediante la reelaboración de las imágenes conducida a través del montaje y la voz en *off*. A la vez que se subraya la obsesión que representó el cuerpo femenino de medidas perfectas para el espectador masculino de entonces, se expresa también cierta nostalgia y admiración por aquel cine que rompió con toda una tradición de censura de los contenidos eróticos. *Polvo eres* es un ejemplo emblemático de la posición que se atribuyó a la mujer en muchas películas del «destape», en las cuales esta «no es más que un objeto de deseo dentro de una comedia picante o verde dirigida a hombres» (Guarinos, 2008:57).

Este análisis queda reforzado por la siguiente serie de extractos que ilustran la «moda de las duchas». Incluye películas como *Las mujeres de Jeremías* (Ramón Fernández, 1981), *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1976), *Dos hombres y, en medio, dos mujeres* (Rafael Gil, 1977), etc. Se nota la ligereza con la que la introduce la voz en *off* al presentarla como «la etapa más aseada del cine español». Se acumulan las escenas con personajes femeninos desnudos y, dentro de la serie, destaca el extracto sacado de *Historia de «S»* (Francisco Lara Polop,

1979) que representa la posición voyeurista del espectador masculino. El fragmento se abre con un televisor sobreencuadrado en el cual aparece una presentadora de telediario con las tetas descubiertas. Luego, por medio de un primer plano, se ve al televidente, un cincuentón que se deleita contemplando el espectáculo que le ofrece la pequeña pantalla, la cual, en el plano siguiente, mediante un *raccord* de mirada, enseña una escena de sadomasoquismo protagonizada por dos mujeres. Si se toma en cuenta la película en su conjunto, se sabe que dicho personaje es Sebastián, el protagonista que, al sentir insatisfacción con la vida sexual que tiene con su mujer, empieza a buscar información sobre prácticas menos «rutinarias». Sin embargo, al final se acabará reconciliando con su mujer. De hecho, la película lo presenta como un personaje equivocado, casi enfermo y de algún modo víctima del despliegue de erotismo propio del destape. Al presentar solo un fragmento del filme y al sacarlo de su contexto global, el documental oculta esos elementos y hace hincapié en el placer del personaje, sin cuestionar nunca su búsqueda frenética de erotismo. Antes al contrario, parece aprobarla y transmitir un mensaje de comprensión, apoyando la idea de que tras tantos años de represión sexual era normal que los hombres adoptaran esta posición.

A continuación, empieza otra secuencia que muestra, igualmente a través de una

sintaxis basada en la repetición de escenas similares, la violencia de género representada en películas como *Los violadores del amanecer* (Ignacion F. Iquino, 1978), *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Marcada por los hombres* (José Luis Merino, 1977) o *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973). Al inicio de esta secuencia, la voz en *off* añade un comentario que parece más bien referido a la anterior: «Aunque hubo protestas por parte de los sectores más conservadores, muchos espectadores masculinos apoyaron este cine». Si no fuera por la conjunción «aunque», se podría establecer una relación entre la instrumentalización del cuerpo femenino ilustrada por la secuencia anterior y la violencia sufrida por los personajes femeninos como consecuencia de la consideración de la mujer como objeto erótico. Sin embargo, la formulación empleada por la voz en *off* resulta demasiado ambigua para que esta lectura funcione. Sigue prevaleciendo, por encima de otro significado, la ecuación cuerpo femenino desnudo/progresismo = cuerpo femenino oculto/conservadurismo.

Pese a sus buenas intenciones, *Con la pata quebrada* acaba perpetuando a su modo la tradición machista contra la que arremete desde su título. Frente a los fragmentos en los cuales las mujeres están —por fin— totalmente desnudas, el discurso de la voz en *off* no queda exento de cierta complacencia que incita ante todo al voyeurismo, cuando el espectador podría esperar, tratándose

de un documental que se posiciona en contra del machismo, que el narrador subrayase las reservas que el desnudamiento supone desde el punto de vista del feminismo. Se observa, pues, una discrepancia entre, por un lado, las expectativas creadas por el título y la fecha de creación del documental, y, por otro lado, la mirada masculina que se va imponiendo.

A este respecto, es muy reveladora la selección e inserción de extractos que reflejan la satisfacción del hombre frente a la liberación sexual de la mujer, no tanto para ella sino para regocijo del hombre cansado del modelo de la beata puritana. Es lo que sugiere la inserción de una escena de *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (Joaquín Coll Espona, 1978), donde una hija confiesa a su madre que ya perdió su virginidad. Esta, tras santiguarse y fingir estar al borde del desmayo, le pregunta:

- ¿Te la metió?  
—Sí.  
—¿Mucho?  
—Sí, mucho. Entera.

Tras lo cual le recuerda que hubiera podido quedarse embarazada. Este intercambio, que corresponde al propósito de mostrar hasta qué punto las mujeres se han liberado sexualmente y, bien es cierto, de introducir luego el tema de la contracepción enfocado por el cine, muestra la complacencia que el documental mantiene con el público masculino, una

posición que se comprueba aún más con la inclusión de tres extractos que se relacionan abiertamente con la práctica del sexo oral. Tras una serie de fragmentos que plantean el vacío existencial de unas mujeres que, a pesar de su éxito profesional, aún no se sienten realizadas, la voz en *off* anuncia entonces el paso a otra serie que ilustra la aparición, ya por los años 90, de «nuevas muchachas con ideas más rotundas y un sorprendente desparpajo».

¿En qué consisten, pues, estas «ideas más rotundas»? El primer extracto, sacado de *Atómica* (Alfonso Albacete, David Menkes, 1997), brinda la respuesta, un tanto sorprendente, a través de la conversación que mantienen tres amigas. Frente a la resistencia de una de ellas a practicar el sexo oral, otra afirma: «Chupar es lo fundamental. Un tío no es tuyo hasta que no se la chupas». El extracto de *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996) reitera la temática con el intercambio entre Santiago y su hija Luna:

- Santiago (*haciéndole preguntas sobre su novio*) —¿Se la chupas?  
Luna (*enfadándose*) —¡Pues sí! ¡Se la chupo!  
Santiago —¿Y a los anteriores también?  
Luna (*enfadándose aún más*) —¡A todos! ¡Se la chupo a todo el mundo!  
Santiago —Pero ¿qué pasa? ¿Que no puedo enterarme de a quién se la chupa mi hija?

La serie de extractos termina con una escena de *Todo sobre mi madre* (Pedro

Almodóvar, 1999) en la que el personaje interpretado por Marisa Paredes exclama: «¡El tiempo que hace que no me como yo una polla!», provocando la carcajada unánime de sus interlocutoras.

Queda claro que, dentro de esas películas, al menos en parte de ellas, semejantes afirmaciones pueden corresponder a una demostración de audacia por parte de los personajes femeninos que se sitúan en las antípodas de la mojigatería y del puritanismo que durante siglos fueron parte de la condición femenina. Lo que resulta problemático, en la economía del documental, es la sintaxis metafórica del montaje que ensarta voluntariamente estos extractos que remiten al sexo oral hecho al hombre y que la voz en *off* pone en relación con una mejora de la condición existencial de las mujeres, una maduración de sus ideas y, ni más ni menos, con la aparición de una «nueva muchacha». De forma evidente, se eligieron los extractos más «sabrosos» según un criterio masculino, con el fin de escuchar con satisfacción a estos personajes que proclaman, cada uno a su modo, su «afición» a esta práctica.

Como lo dice muy bien la voz en *off* en la secuencia donde desfilan los personajes interpretados por Sara Montiel y otros que transmiten un modelo de mujer indecente y en ruptura con los códigos tradicionales, «la libertad sexual tenía mala fama y a cualquier mujer que la ejerciera, se la podía considerar simplemente puta». Este comentario sirve el proyecto

inicial del documental —desvelar los clichés que perjudicaron a las mujeres y condenarlos— y señala a la vez su punto flaco: al deplorar que la mujer sexualmente libre sea objeto de estigmatización, el filme acaba convirtiéndose en un acto de rebeldía contra la moral conservadora y eclesiástica y, para reivindicar esta libertad —quizás no tanto para la mujer como para el hombre—, ofrece un compendio de los extractos que mejor la ejemplifican, y en los cuales las mujeres no son otra cosa que un cuerpo desnudado.

Por la selección de los extractos que lo componen, el documental *Con la pata quebrada* pone de manifiesto, muchas veces mediante la sintaxis anafórica a la cual obedece el montaje, los mecanismos que consisten en representar a la mujer de una manera binaria y estereotipada, presentándola como problema o peligro que hay que controlar. Con todo, cabe recordar que, pese a sus límites respectivos, todos los extractos enfocan, cada uno a su modo, las relaciones entre hombres y mujeres, alimentando el debate en torno a esta cuestión y despertando sin duda reacciones diversas e inesperadas en los(as) espectadores(as) que, en función de sus opiniones, pueden rebelarse contra los clichés y la misoginia, tanto más cuanto que las películas son solo una vertiente de la cultura cinematográfica y su recepción depende también de otros soportes, en particular de la prensa y de la iconografía que se desarrolla fuera de las salas oscuras.



A través de los ejemplos analizados, se ha podido ver que el documental no escapa del voyeurismo y de la concepción del cuerpo femenino como objeto erótico, lo que queda bien patente a través de la presencia significativa de extractos donde este cuerpo se desnuda sin que la voz en *off* cumpla con su papel y subraye, con ojos analíticos, la dimensión problemática de dicha tendencia. *Con la pata quebrada* apoya claramente el desnudamiento del cuerpo femenino que alcanzó su clímax en el cine del destape, llevando a cabo su propio combate contra la gazmoñería y el pudor que acataron las mujeres debido a su educación religiosa, causando la frustración de los hombres. De ahí los límites de este documental que perpetúa los mecanismos adoptados por los cineastas que utilizaron el cuerpo de la mujer para expresar su afán de liberación e hicieron de su cuerpo un utensilio de expresión política.

La doble dimensión del documental, que critica ciertas construcciones sobre lo femenino a la vez que aprueba otras, se debe en parte a la ontología del documental de compilación que traduce, con respecto al material de archivo, una «mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación» (García Martínez, 2006:72). En el caso del documental de Diego Galán, se percibe muy bien la tensión entre, por una parte, la voluntad de rendir homenaje al material de archivo a través de su exhumación y relectura, y, por otra parte, la intención de criticarlo que se ve perjudicada por la admiración de los extractos que constan, quizás, entre los más criticables. La admiración debida al carácter subversivo que tuvieron en el momento de su aparición sigue prevaleciendo por encima de una relectura crítica y actualizada de las imágenes.

#### Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (16 de octubre de 1949). Pero las vampiras de antaño, ¿dónde están?. *Primer Plano: revista española de cinematografía*, 470.
- ANÓNIMO (24 de julio de 2015). El machismo a través de nuestro cine. El documental *Con la pata quebrada* se emite en La 2. Recuperado de: <http://blog.rtve.es/somosdocumentales/2015/07/documaster-y-con-la-pata-quebrada-nos-muestran-a-la-mujer-espa%C3%B1ola-a-trav%C3%A9s-de-nuestro-cine.html> (consultado el 15 de febrero de 2017).

- ARESTI ESTEBAN, N. (2010). *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.
- CHAMPÍN ANTOLÍ, L. (18 de octubre de 1928). El cine revolucionario al mundo. *Popular Film*, 116.
- COLLADO ALONSO, R. (2011). El destape del cartel de cine español: la nueva libertad sexual en la transición española. *Icono14*, 9(3), 194–220. Recuperado de: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/103/58> (consultado el 15 de junio de 2017).
- GALÁN, D. (2013). *Con la pata quebrada* [DVD]. Cameo Media.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Secuencias: revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid, (23), 67–83.
- GUARINOS, V. (2008). Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de cine*, (2), 51–62. Alicante: Universidad de Alicante.
- GUZMÁN MERINO, A. (17 de abril de 1934). El cine español obtiene grandes éxitos. Callao: *El agua en el suelo. Luz: Diario de la República*, 712.
- J. (19 de febrero de 1956). Terminó el rodaje de *Fedra*. *Primer Plano: revista española de cinematografía*, 801.
- LABANYI, J. (2009). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. En Gómez Vaquero, L., Sánchez Salas, D. (Eds.). *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo: (Una recopilación de secuencias. Revista de Historia del Cine)* (pp. 85–112). Madrid: Ocho y Medio.
- MULVEY, L. (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]. En Mulvey, L. *Visual and other pleasures* [1989] (pp. 14–27). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2010). Sobre reescritura y nociones conexas: un estado de la cuestión. En Pérez Bowie, J.A. (Ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21–43). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- WEINRICHTER, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo–Institución Príncipe de Viana.

## La diva en los musicales y el espacio del prostíbulo entre el cine de los estudios y la visualidad contemporánea en Estados Unidos

Lucas Martinelli

Universidad de Buenos Aires-UBA

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género-IIEGE/UBA

Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF

### Resumen

La figura de la diva es el centro de una serie de discursos que asocian género, nación y sexualidad. La idea que subyace a este artículo es que resulta posible establecer una identidad genealógica en la producción visual estadounidense de los musicales de Hollywood de comienzos del siglo XX respecto de los videoclips musicales de principios del siglo XXI. Desde una perspectiva *queer*, que se nutre de vectores analíticos provenientes de los estudios de género, los estudios cinematográficos y los estudios visuales, este artículo plantea ejes reflexivos sobre el funcionamiento de la figura de la diva dentro del género musical y su aparición particular dentro del espacio del prostíbulo. Se retoman abordajes de teorías que anteriormente se acercaron al tema; se presentan conexiones con dos modos de pensar el espacio: el *utopianismo* y la *pornotopía*, y con la figura de las *Tiller Girls*; se proponen dos categorías mistificadoras de la representación femenina: la de soñadora y la de *Gold*

### Palabras clave:

representación femenina, identidades sexuales, teoría queer, cine, videoclip.

*Digger*, y se concluye con algunas consideraciones sobre la problemática del trabajo sexual como telón de fondo contemporáneo en el que aparece este cruce.

Abstract

**The diva in musicals and brothels:  
studio cinema and contemporary visuality  
in the United States**

The figure of the diva is the center of a series of discourses that associate gender, nation and sexuality. This article claims that it is possible to establish a genealogical identity between the American visual production of Hollywood musicals of the early twentieth century and music videos of the early twenty-first century. From a queer theory perspective—which draws on analytical vectors from gender studies, film studies and visual studies—this article raises reflective axes on the functioning of the figure of the diva within the musical genre and its particular appearance within the space of the brothel. Previous theories that have approached the subject are tackled; connections between two ways of thinking space, utopianism and pornotopia, and the figure of the *Tiller Girls*, are presented; two mystifying categories of feminine representation are proposed: dreamy girl and *Gold Digger*; to finally conclude with some considerations on the issue of sex work as a contemporary backdrop to this relation.

**Keywords:**

feminine representation,  
sexual identities, queer  
theory, film, video clip.

Resumo

A figura da diva é o centro de uma série de discursos que associam gênero, nação e sexualidade. A ideia que subjaz no artigo é que resulta possível a criação de uma identidade genealógica na produção visual norte-americana dos musicais da Hollywood do início do século xx a respeito dos vídeos musicais de início do século XXI. De uma perspectiva *queer*, que se nutre dos vetores analíticos dos estudos de gênero, os estudos cinematográficos e os estudos visuais,

**Palavras-chave:**

representação feminina,  
identidades sexuais, teoria  
queer, cinema, videoclipe.

este artigo propõe eixos reflexivos sobre o funcionamento da figura da diva dentro do gênero musical e sua aparição particular dentro do espaço do prostíbulo. Retomam-se abordagens de teorias que se aproximaram ao tema com anterioridade, apresentam-se as conexões de dois modos de pensar o espaço: o *utopianismo* e a *pornotopia*, e com a figura das *Tillergirls*, se propõem as categorias da Sonhadora e da Gold Digger e se conclui com algumas considerações sobre a problemática do trabalho sexual como pano de fundo contemporâneo que surge nessa relação.

---

«*Diva is a female version of a hustler.*»  
(Una diva es la versión femenina de un  
prostituto.) (Beyoncé)

«El *picpeople* se caracteriza sin lugar a dudas por una competencia típicamente capitalista de los soportes identificatorios, como Joseph Mankiewicz lo puso a las claras en escena en películas como *Allabout Eve* (*La malvada*) y *The barefoot Contessa* (*La condesa descalza*): es siempre un *star* contra otra; o, más que otra, es siempre la admiración perpetua frente a un cuerpo hipostasiado como *imagen de marca* —que no es, desde luego, ni la imagen en el sentido antropológico ni la marca en el sentido de la huella— de un deseo no muy claro.»  
(Didi-Huberman, 2014:152–153)

### Introducción

Jack Halberstam (2012) analiza el videoclip *Telephone* (2010), que reúne a Lady Gaga y Beyoncé, dos de las estrellas

de música pop contemporánea más reconocidas en la cultura estadounidense y mundial. En esa lectura, las metáforas producidas por las comunicaciones rotas, las llamadas que no se responden y las palabras que no se dicen, se utilizan como marco de presentación de un tipo de feminismo (el *feminismo gaga*) que propone el fin de la heterosexualidad como régimen normativo. La figura de Lady Gagan solo tensiona las formas tradicionales de entender la masculinidad y la feminidad, sino que condensa y codifica una serie de símbolos nacionales de la cultura norteamericana. Al mismo tiempo que funciona como reproducción ideológica (cierta transmisión de valores liberales en un modelo pop de consumo), desarma de forma paralela esquemas normativos asociados al género y la sexualidad.

En la perspectiva asumida por este artículo, la figura de la diva de musical se utiliza como sinónimo de «estrella» y

particularmente de aquello que en los estudios cinematográficos se denomina la *star* inserta en el *starsystem*. Esa categoría refiere al personaje femenino sobre cuya construcción narrativa y visual se vuelven difusas las fronteras entre la actriz/cantante/intérprete y el personaje/carácter/rol. Es decir, en el caso de la diva, la *performance* se verá siempre atravesada por la mediación de su cuerpo, tanto en la historia de su propia vida personal como en la de sus anteriores interpretaciones ficcionales.

En los años recientes, la proliferación de videoclips que presentan a las divas en prostíbulos jugando el papel de madamas o de esclavas sexuales condujo a la pregunta sobre la presencia de ese espacio narrativo en la cultura visual. En este sentido, fue posible reconocer que la presencia de las divas vinculadas al prostíbulo, el mundo y los personajes que despliega, no se trata realmente de algo novedoso, sino que tiene sus antecedentes en el cine clásico e industrial. Si, como propone Didi-Huberman (2011), las imágenes son portadoras de una historicidad que queda grabada en ellas y transmiten formas ligadas tanto a la construcción de ideologías como a la emergencia sintomática de traumas sociales, el prostíbulo resulta entonces un espacio fundamental para considerar determinado anclaje respecto de las divas y, por extensión, del lugar propuesto para las mujeres en la cultura.

La cuestión de la prostitución y su consideración como «trabajo sexual» es uno

de los temas en pugna por los feminismos contemporáneos que presenta un alto grado de complejidad. Sin interés por hacer un aporte directo a este debate, pero con la idea de que esta problemática existe como telón de fondo del análisis propuesto, es posible presentar determinados vínculos entre la producción visual, narrativa y musical que presenta a las divas en el espacio del prostíbulo con procesos de identificación y, en consecuencia, como desarrollo de identidades.

Desde una perspectiva *queer* y feminista, este artículo propone caminos a explorar, conexiones posibles, inacabadas o estériles y monta series sobre la relación de las divas del musical y el espacio imaginario del prostíbulo como un panorama que, lejos de una serie final, se presenta como un apunte reflexivo. Antes que un análisis inmanente de los materiales, se propone leer las operaciones, las transacciones y los pasajes entre imágenes provenientes de temporalidades anacrónicas con principios formales y rasgos temáticos en común. De este modo, se persigue trazar articulaciones imaginarias y mitificaciones abiertas que puedan ser revisitadas en su contigüidad y puedan servir de referencia transtextual para ser puestas en discusión o consideradas en otros terrenos.

### **Una cierta mirada**

En un artículo pionero de los estudios visuales y las teorías de género, Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo*

(1975) argumentó sobre la construcción de una mirada patriarcal en las películas de Hollywood. Su objetivo fue denunciar el modo en el que el cine clásico encubría una mirada masculina para hacerla dominante, al mismo tiempo que objetualizaba las imágenes de las mujeres. Numerosas teóricas intervinieron en el campo del cine y lo visual al cuestionar los vínculos que este tipo de construcciones pueden engarzar: la especificidad y posibilidad de un cine de mujeres, las relaciones entre el sexo y la pantalla o el análisis de la construcción de la figura de la *femme fatale* (Doane, 1991; Kuhn, 1991; Williams, 2008). Pero particularmente, dentro de la disciplina de la historiografía del arte, Griselda Pollock propone que no solo se trata del punto de vista que asumen las obras y los discursos sobre las mismas, sino que también los espacios que construyen las imágenes posibilitan la emergencia de determinada subjetividad femenina:

Los espacios de la feminidad son aquellos en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales. Son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad y visibilidad social, dentro de las relaciones sociales de ver y ser vista. Moldeados dentro de las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de diferencia

sexual. La feminidad es tanto la condición como el efecto. (2015:128)

Los espacios narrativos y visuales moldean tipos de feminidad y diferencia sexual que, al ser atravesados también por la inscripción de relaciones de clase y de raza, se vuelven dispositivos de reproducción del lugar de las mujeres en la cultura. Por lo tanto, la producción y el consumo de las imágenes de las mujeres se organizan por discursos de matriz patriarcal, androcéntrica y heterocentrada que moldean y dan forma a la aparición de los cuerpos femeninos en la pantalla.

El musical, como género cinematográfico, está muy vinculado al desarrollo del melodrama, ya que sus tramas suelen basarse en un juego romántico donde uno de los rasgos centrales es el funcionamiento de las emociones y sus respectivas identificaciones. Esto facilitó el desarrollo de canciones donde las divas ponían el acento en la expresividad confesional e íntima de sus deseos amorosos. Junto a las intervenciones de las teóricas feministas, es posible considerar que no solo se trata del punto de vista que constituyen las películas, inmerso en este dispositivo patriarcal con esquemas y modelos de género rígidos, sino que algunos objetos estéticos muchas veces brindan la posibilidad de ser consumidos desde una mirada a contrapelo. Algunas intervenciones teóricas prestaron atención al registro de la mirada en la construcción de la figura de la diva y

sus identificaciones, ya que el problema, además de encontrarse en el enfoque desde el que se producen estos objetos, también se halla en los efectos que producen sobre las subjetividades y los modos en los que las subjetividades perciben y se apropian de estos objetos. En este sentido, la «cuestión gay» se presenta como un lugar privilegiado para hacer una lectura de la trama confesional que envuelve a las divas en los musicales. Didier Eribon en su análisis de la identidad gay moderna permite hacer una comparación de la escena «confesional» del amor presente en los musicales y el «secreto» constitutivo de la identidad homosexual:

En cualquier caso, lo que caracteriza al homosexual es que es alguien que, un día u otro, afronta la decisión de decir lo que es, mientras que un heterosexual no necesita hacerlo porque se presupone que todo el mundo lo es. La relación entre ese «secreto» en situaciones difíciles es una de las características de las vidas homosexuales. (2001:81)

Esta situación es conocida popularmente como salir del armario (o *closet*).

El investigador español Alberto Mira en su artículo «*I Feel pretty*»: notas sobre el musical de Broadway y la experiencia gay» analiza la letra de la canción de la película *West sidestory* (1961) a la que el título hace referencia. En esa adaptación de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, el personaje de Julieta/María (Natalie

Wood), ante el coro de sus tres amigas que la siguen en un revoloteo de telas coloridas, hace su confesión: reconoce la llegada del amor y enuncia que se siente alegre (*gay*). El ejemplo es utilizado para leer el equívoco sobre la palabra *gay* al que la canción confesional refiere, tanto a sentirse alegre como a ser homosexual. A partir de allí, este investigador argumenta sobre el vínculo entre el género musical con la cuestión gay:

El implacable «yo» de las canciones de los musicales de la era clásica en realidad puede convertirse para el adolescente gay en una herramienta para dar forma a su diferencia. Pasamos de la metáfora de la polilla atraída irremisiblemente (de manera suicida) hacia la llama a otra metáfora en la que el individuo utiliza la vela «para ver»: los musicales no son la tela de araña que atrapa a los gays, sino la puerta a su liberación. (...) La experiencia compartida de este proceso refuerza el valor del musical como capital cultural en la cultura gay: es algo que casi todos, en casi cualquier lugar, serán capaces de comprender. (Mira, 2011:188–189)

Es posible pensar al musical como el género cinematográfico que por excelencia permite la decodificación, interpretación y apropiación por parte de los homosexuales que convierten determinados referentes de feminidad (las divas) en su capital cultural específico. En la misma línea:



La afinidad entre los varones gay y los musicales es tan intensa que a menudo ha producido asociaciones metafóricas. En el argot de la subcultura gay, el término «musical» ha sido usado por largo tiempo como un código para referirse a la homosexualidad; describir a alguien como «musical» o «que le gustan los musicales» es describirlo en términos de homosexual. (Farmer, 2004:75)<sup>1</sup>

Al mismo tiempo, dentro de esta asociación entre los musicales y la cuestión gay cobra relevancia la diva o estrella como superficie de reflejo de una identidad sexual que articula y empalma en el personaje femenino sus proyecciones deseantes:

Para los hombres gays en el armario, la diva heroína era una figura con la que identificarse. ¿Dónde puede encontrarse la magia si uno es diferente y debe tratar de ocultarlo? El ideal es escapar del provincianismo, donde uno es odiado, y encontrarse en lo fabuloso/abrazar la fabulosidad—lo fabuloso, que es un antídoto contra lo gris y la fuerte sensación del encierro. (Clum, 1999:168)<sup>2</sup>

La escena confesional de la estrella tiene una función netamente expresiva que detiene el avance de la acción y muestra el estado subjetivo de los personajes, lo que la predispone a un momento de éxtasis, liberado del flujo de temporalidad, y la hace propicia para la proyección identificatoria. Si se considera la importancia que tuvo esta escena imaginaria para la identidad de la cultura gay alrededor de los años cincuenta, durante una de las épocas de oro del musical, es posible considerar una nueva productividad textual de esta escena hacia la cultura popular por medio, ya no del cine, sino de los videoclips.

En la década del '80, los canales de televisión de Estados Unidos dedicados a la reproducción de música desarrollan una forma de difusión y publicitación visual de las estrellas pop, que son a la vez un nuevo objeto de distribución y consumo. Los videoclips ponen en escenas nuevas a divas que expresan sus emociones a la cámara y despliegan universos plásticos con sus ritmos propios. Emblemas de este tipo de productos son Michael Jackson

**1** La traducción es propia. A partir de aquí y a lo largo del texto, se repite al pie el texto original.

*The affinity between gay men and the musical is so intense as to have produced at times marked metaphoric associations. In gay subcultural argot, the term musical has long been used as a coded reference to homosexuality; to describe someone as «musical» or «into the musicals» is to describe them as homosexual.*

**2** *To closeted gay man, the diva heroine was a figure of identification. Where does one find magic if one is different and must try to hide one's difference? The ideal is escape from the provincial, where one is hated, and fabulousness, an antidote to grayness and the strong sense of entrapment.*

con el video *Thriller* (1983), que desde un sueño deformado absorbe géneros cinematográficos como el policial negro y el horror, o Madonna, diva por antonomasia, que en *Like a Prayer* (1989) pone en escena una problemática vinculada al racismo y la religión desde un sueño reivindicatorio. Estos productos beben de la imaginaria visual cinematográfica al mismo tiempo que experimentan con las tradiciones y el reconocimiento de las mismas por parte de los espectadores.

A partir de estos cruces es posible pensar cierta supervivencia del interés de los homosexuales por el musical clásico trasladado a las cantantes pop contemporáneas, cuyas referencias y producción simbólica se reproducen en los espacios de consumo destinados a los mismos. Los centros comerciales, la televisión y las discotecas bailables reproducen la música y las imágenes glamorosas de las divas. El flujo de internet provee los canales y alimenta los dispositivos de consumo. Quienes escuchan lo hacen situados en un efecto perceptivo que vuelve las imágenes indisolubles de lo audible.

El pop, en tanto estética, está marcado desde sus orígenes por una traslación del interés en la historia del arte que, luego de la segunda guerra mundial, realiza un corrimiento de Europa hacia Estados Unidos. La emergencia de los artistas y un sistema de arte particular hacen del pop y sus valores de consumo uno de los bastiones centrales de la identidad

de Estados Unidos. La música pop está fuertemente vinculada a la construcción de sus representaciones visuales. Ligado al desarrollo de la potencia de la industria visual y su poder para transmitir modelos de vida y generar patrones de consumo, el pop reproduce con la ideología de sus imágenes la comercialización en serie de conductas, afectos y sensibilidades.

### El espacio del prostíbulo

«Si la comedia musical nos presenta explícitamente tantas escenas que funcionan como sueños o pseudo-sueños o metamorfosis (*Cantando bajo la lluvia*, *Melodías de Broadway* y sobre todo *Un americano en París*, de Minelli), es porque toda ella es un gigantesco sueño, pero un sueño implicado, y que a su vez implica el paso de una supuesta realidad al sueño.» (Deleuze, 2005:89)

Los musicales de Hollywood, con relación a la crisis del treinta en Estados Unidos, fueron analizados como dispositivos que proponen un escape utópico desde su entretejido simbólico. Los espacios que elaboran las películas funcionaron como válvula de escape para el espectador inserto en un contexto miserable y le otorgaron la posibilidad de habitar un mundo mejor a partir de una proyección hacia un lugar ideal. El entretenimiento (*entertainment*) constituye un espacio de anhelo social:

Dos de las descripciones de entretenimiento que se dan por sentadas, «escape» y «satisfacción del deseo», apuntan a su propósito principal, el utopianismo. El entretenimiento ofrece la imagen de «algo mejor» hacia donde escapar, o de algo que queremos profundamente que nuestro día a día no provee. Alternativas, esperanzas, deseos: todo esto es cosa de la utopía, la sensación de que las cosas pueden ser mejores, que algo más de lo que existe se puede imaginar o tal vez hacer realidad. (Dyer, 2002:20)<sup>3</sup>

Por otro lado, en continuidad con el concepto de heterotopía presente en el trabajo de Michael Foucault (1984), Beatriz Preciado propone la noción de pornotopía para pensar el desarrollo de la cultura visual posterior a la Segunda Guerra Mundial:

Lo que caracteriza a la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y

tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales. (2010:120)

Tanto en los comienzos del género musical como en el régimen visual contemporáneo, las representaciones industriales de los prostíbulos construyen relatos sobre el espacio que produce convenciones sexuales y subjetividades. Por medio de los procedimientos del sueño, el prostíbulo se vuelve un espacio de espectacularización y placer visual en el que los espectadores, cualquiera sea su identidad de género o sexual, desean habitar.

Los musicales se desprenden de las convenciones del realismo y proponen una utilización de la composición plástica del plano cuyo desarrollo de imágenes oscila entre lo imaginario, lo onírico y lo fantaseado.<sup>4</sup> En uno de los intentos por parte del sistema de estudios en recobrar

<sup>3</sup> *Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as «escape» and as «wish-fulfillment», point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of «something better» to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized.*

<sup>4</sup> Esta es una tendencia que Sigfried Kracauer ha denominado *formativa*: «las comedias musicales reflejan las tensiones propias de la esencia del cine, las que surgen del conflicto, siempre latente, entre la tendencia realista y la formativa. La primera se manifiesta en la insistencia obstinada, aunque no del todo entusiasta, de la comedia musical en un tipo de tramas que interrelacionan vagamente algunos acontecimientos de la vida real; la segunda justifica el flujo de canciones y otros números musicales. Lo que yo he llamado el “método cinematográfico” es el resultado del “correcto” equilibrio entre estas tendencias» (1996:195).

el interés de los espectadores en el género musical, Busby Berkeley coreografía sobre el cuadro cinematográfico los diseños geométricos de las *Tiller Girls*, una de las figuras características del género. Esa masa de cuerpos femeninos, cuyas formas, a veces abstractas y otras vegetales, se presentan siempre bajo una rígida armonía, fue identificada con el racionalismo al que apunta el desarrollo del capitalismo.

Las piernas de las *Tiller Girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante. (Kracauer, 2008:48)

Esta comparación permite considerar a las *Tiller Girls* como cadena de montaje del régimen de producción taylorista en la industria norteamericana del entretenimiento. Este conjunto de cuerpos, cuyo encuadre pierde la distinción de la individualidad y forma un cuerpo superior, permite asimilar la noción de cuerpo social y laboral en una figuración visual. El ballet de bailarinas, al mismo tiempo que se deshumaniza, deviene formación mecánica de trabajadoras.

El cuerpo industrial de las *Tiller Girls* es abstracto, artificial, alienado. Precisamente por esto rompe con las entonces tradicionales ideologías del origen y la pertenencia, teñidas de racismo, así como con la idea de un cuerpo natural o colectivo creado por la genética, la raza o la cultura común. (Steyerl, 2014:191)

Este procedimiento visual, que podría denominarse «despojo de humanidad», se relaciona con el modo en el que el espectáculo realiza un proceso ideológico: dar marco a determinados cuerpos y sujetos por sobre los otros. La forma de encuadrar al colectivo de personas, sea en filas, desfiles o colectivos en donde no se distinguen las partes que lo integran, permite distinguir la figura principal de un resto, que en el ámbito cinematográfico se ha denominado extra o figurante.<sup>5</sup> La diva se recorta como sujeto sobre un entorno de cuerpos contingentes. Las imágenes de la música pop contemporánea emulan el gesto desde una reiteración básica: la diva delante de un colectivo de bailarinas despersonificadas.

A partir de la consideración de los procesos de identificación y proyección sobre las divas de los musicales, los espacios en general y la figura de las *Tiller Girls* como motivo visual que enmarca la emergencia

<sup>5</sup> En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. (Didi-Huberman, 2014:154)

de las divas, es posible avanzar sobre el espacio del prostíbulo, burdel o cabaret.<sup>6</sup> Si bien estos tres espacios no son sinónimos, es propicio considerar determinado *topos* ficcional en el que confluye un complejo sistema de miradas: el lugar en el que convive la prostitución con la presencia de escenarios en el que se presentan pequeños espectáculos (*strip-tease*, canciones, bailes o números cómicos). Este anclaje genera un desdoblamiento de la ficción, una puesta en abismo y se transforma en una recurrencia constante del género musical que abunda en los videoclips.

### **Soñadoras o Gold Diggers**

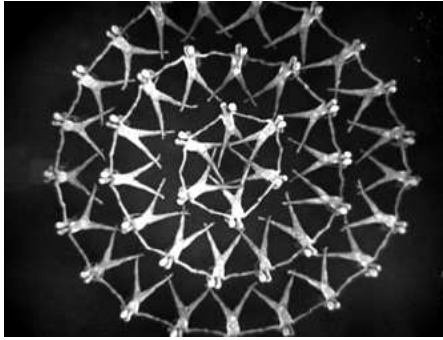
«La feminidad en sus formas específicas de clase se mantiene por la polaridad virgen/prostituta, que es la representación mistificadora de los intercambios económicos dentro del sistema patriarcal de parentesco.» (Pollock, 2015:146)

Siguiendo esta propuesta de Griselda Pollock, en la que plantea formas específicas de representación mistificada de lo femenino o la femineidad, resulta posible considerar la existencia de dos mistificaciones de la esencia femenina en el musical clásico de Hollywood y sus derivados.

Los mitos o modelos femeninos que decidimos denominar *soñadora* y *Gold Digger* se transformaron en figuras que organizaron una gramática representacional sobre la aparición de las divas en los musicales y sintetizaron dos modelos posibles de subjetividad femenina.

*Soñadora* es la imagen de un estereotipo de mujer que se rige bajo el ideal patriarcal. Un aparecer de la subjetividad femenina que la expone presa de un sueño de domesticación masculino. Se trata de una mujer pasiva y sumisa que, frágil e inocente, está a la espera de un hombre. Judy Garland con la mirada hacia el horizonte cuando canta su amor aferrada a la ventana de su hogar en *Meet me in St. Louis* (1944) o cuando desea un lugar más allá del arcoíris en *The wizard of Oz* (1939). Por mucho más que esté al borde del fracaso como en *A star is born* (1954), el texto estrella de esta actriz fue siempre el de una soñadora como lo demuestra con el número «Be a clown» en *The pirate* (1948). También es una soñadora Ruby Keeler en los musicales de la década del treinta representando una secretaria con sus anteojos de ingenua, recién llegada al mundo de Broadway. Los ejemplos son numerosos y existen tanto soñadoras que cumplen sus sueños: Babe/Doris

<sup>6</sup> Por otra parte, el prostíbulo constituye un espacio central para la reflexión de las teorías de género y la historia del arte, ya que por ejemplo, durante la modernidad pictórica el cabaret funcionó como lugar al que concurrían los artistas varones para pintar prostitutas que también hacían de modelos. (Véase: Pollock, 2015).



Tiller Girls



Gold Diggers

Day en *The pajama game* (1957) Sandy/ Olivia Newton John en *Grease* (1978) o Roxie/ Renée Zellweger en *Chicago* (2002), como aquellas que solo tienen sueños rotos: Francine/Liza Minnelli en *New York, New York* (1977), Sally/Liza Minnelli en *Cabaret* (1972) o Hedwig/ John Cameron Mitchell en *Hedwig and the angry inch* (2001).

*Gold Digger* es la imagen de un estereotipo de mujer asociada a la prostitución, una corista sin empleo en la búsqueda desesperada de dinero.<sup>7</sup> Las *Gold Diggers* representan la masa de mujeres empobrecidas y hambrientas por la crisis económica. La traducción más común al español es la de cazafortunas,

pero también podría ser algo así como cavadora de oro, que permite asociar esta figura con el trabajo minero, que es una labor manual y de condiciones insalubres. Ginger Rogers, cuando hace la escena de apertura de *Gold Diggers* (1933)<sup>8</sup> con el tema «We're in themoney»; su rostro en el centro de un cuadro lleno de dinero se alterna con un despliegue espectacular de baile y canto para finalizar con un grupo de coristas cubiertas de enormes monedas de oro que imitan una ola. Si bien hay películas que por ocurrir en el espacio del prostíbulo propondrían *a priori* dedicarse a retratar la figura de las *Gold Diggers* como *Sweet Charity* (1969), *Victor Victoria* (1982) o *Mouling rouge*

<sup>7</sup> Si bien existe la figura de la *femme fatale* vinculada a los estudios cinematográficos y a determinados aspectos que se caracterizan aquí, se considera apropiado extraer una figura propia de la historicidad del género musical.

<sup>8</sup> La película *Gold Diggers of 1933* (1933) de Melvyn Le Roy se tradujo: *Vampiresas de 1933* con un título que hace hincapié en el aspecto sediento del monstruo y la faceta rapaz.

(2001), esta figura más que con la estrella individual se identifica con la masa y el colectivo sin rostro ya que, por lo general, asumir un rostro es devenir soñadora.

Los pasajes entre las figuras de la *soñadora* y la *Gold Digger*, en algunos casos, pueden ser tan volátiles como los procedimientos del sueño. Ruby Keeler, que se ha señalado como una de las soñadoras emblemáticas, realiza un pasaje de este tipo en la secuencia final de *Footlight Parade* (1933) que merece especial consideración.

En un primer momento, a causa de una intriga con uno de los actores del espectáculo dentro del espectáculo, el protagonista Chester Kent/James Cagney debe salir a escena a representar un marinero que busca a su amante ShangaiLyl/Ruby Keeler, una prostituta que según la letra de la canción ha sido amada por todos. Chester ingresa a un primer espacio del prostíbulo vestido de smoking, ya que se trata del director de la obra que ha debido salir a actuar de improviso para reemplazar a un actor. La cámara lo acompaña en la búsqueda. En la barra de un bar, que probablemente sea la reutilización escenográfica de un Western, los otros personajes muestran la convivencia pacífica del ámbito prostibulario: oficiales, marineros y mujeres con joyas. Con

música de fondo pregunta a todos hasta entrara un fumadero de opio oculto donde planos fijos encuadran mujeres entre rejas (*Gold Diggers*). Luego de ese ingreso a ese espacio, el protagonista se bate en una pelea de la que resulta victorioso. Detrás de la mesa del bar, sale de campo y reaparece vestido como marinero. Allí encuentra un cofre y ShangaiLyl —como premio— sale del mismo. La levanta en sus brazos con un vitoreo colectivo. En el reencuentro se vuelven amantes y bailan claqué sobre las mesas. En un segundo momento, la escenografía se deshace para dar paso a un desfile militar que se organiza en torno al marinero reconfigurándose en función de una partida hacia la guerra. ShangaiLyl es quien ahora lo busca y lo sigue hasta reencontrarlo en el final. De este modo, en esta secuencia la prostituta y el marinero se muestran como dos partes de la configuración de un destino sintomático que las imágenes ofrecen para una sociedad: los hombres a la guerra y las mujeres a servirlos y acompañarlos en sus apetitos sexuales.<sup>9</sup>

Respecto de la cultura visual contemporánea, tal vez una de las divas que se encuentra invicta en la mistificación de soñadora es KylieMinogue; es propicio señalar que hace su homenaje a Busby

<sup>9</sup> El tema del marinero y la prostituta ha sido retomado en numerosas ocasiones por la historia del cine. Por ejemplo en *Marnie* (1964) de Alfred Hitchcock donde el marinero desencadenó el trauma constante de la protagonista. O en una versión francesa alusiva a la guerra como *Lola* (1961) de Jacques Démy, donde se tematiza la relación de una prostituta francesa con un soldado estadounidense.



Judy Garland



Britney Spears. *Baby, one more time*

Berkeley en *Chocolate* (2003). Pero para considerar un producto masivo que reproduce el pasaje de soñadora a *Gold Digger*, se puede tomar a Britney Spears que mutó notoriamente su propuesta de estereotipo representacional de mujer. Comenzó como una soñadora en *Baby one more time* (1998) y pasó por etapas muy sutiles de sexualización en *Crazy (You drive me)* (1999) —también promoción de una película del mismo nombre—, *Oops! I did it again* (2000) —con el que asume sus propios deseos amorosos— y *Lucky* (2000) —donde se parodia la vida de una estrella—, hasta llegar a convertirse en una *Gold Digger* en *I'm a slave 4 U* (2001), *Toxic* (2003) y *Gimme more* (2007).

En el video *PrettyGirls* (2015) se ve a Britney Spears con lentes negros al

costado de la piscina en una mansión de California. Pone un cassette (consumo *vintage*) y toma *Mate Fit*. La presencia constante de un rosa —casi fluorescente y cercano al fucsia—<sup>10</sup> colorea el universo femenino, a la vez que construye la sensibilidad del glamour contemporáneo. De una cápsula espacial que cae del cielo, llega su amiga Iggy Azalea junto a quien canta el tema. La escena siguiente es la adaptación de la extraterrestre al estilo de vida de una chica, un devenir «mujer normativa»: Britney le pinta las uñas, le pone rouge y perfume, la peina y la viste. Salen en un jeep por una calle con palmeras y se detienen en un lavadero de autos. La letra de la canción habla de las chicas hermosas en todo el mundo, y cómo las chicas en el pop solo quieren divertirse, y que lo

<sup>10</sup> Otra estrella pop que transitó toda su trayectoria como una soñadora y utiliza este color en sus videoclips para construir un universo de fantasía es Katy Perry en *I kissed a girl* (2008), *Last Friday night* (2010), *California gurls* (2010) y *Darkhorse* (2013).



hacen mejor si es en un baño de billetes. Luego de la fiesta entre trabajadores musculosos, gracias al pase mágico de ojos de la extraterrestre (copia de Samantha en la serie televisiva *Bewitched*), un cajero automático estalla en una lluvia de dólares sobre sus cuerpos y bailan al ritmo del clip. Aquí la figura del baño de dólares que rodea y cubre el cuerpo resulta signo directo de homologación de placer físico con el dinero.

Por otro lado, en *Work Bitch!* (2013) se presentan los lugares vinculados a la prostitución. Una de las primeras imágenes es Britney frente al espejo que promociona su propio perfume, también color rosa, en medio del desierto de Texas, donde ella hace sus espectáculos en la vida real. Luego un auto blanco (marca Lamborghini, como repite la letra de la canción), realiza círculos alrededor de ella. Más tarde unos tiburones digitales también la rodean en círculos y su figura —como la de Ruby Keller— se hace metáfora de una mujer cautiva (esta vez un tesoro en una isla). Siempre acompañada por un grupo de coristas, ella y sus bailarinas sin rostro se encierran en una jaula (*cage*) con espejos. La enunciación de la letra en segunda persona construye como

destinatario ideal un sujeto femenino y lo interpela por querer riquezas materiales: automóviles de primera línea, mansiones, viajes o tener un cuerpo deseable. Para conseguirlas el sujeto interpelado debe trabajar y su trabajo es necesariamente sexual. La letra de la canción, y su producción visual, sexualiza el trabajo, erotiza el dinero y afirma el contrato de consumo de los cuerpos por intermediación del capital.

### Ideología, trabajo y sexo

«Este feminismo no es acerca de hermandad, maternidad, sororidad y ni siquiera de mujeres. Se trata del movimiento, el cambio, la mutación, la improvisación de manera rápida y eficaz de posiciones políticas para seguirle el ritmo a los ambientes multimediales en los que vivimos y no quedarse atrás de lo que algunos llamaron “la insurrección venidera”.» (Halberstam, 2012:19)<sup>11</sup>

La *Gold Digger* por excelencia de la música pop contemporánea es Nicky Minaj en el videoclip *Anaconda* (2014), pero tal vez uno de los videos más arriesgados sobre el asunto sea *Pourit up* (2013) de Rihanna.<sup>12</sup> Durante todo el video se

<sup>11</sup> *This feminism is not about sisterhood, motherhood, sorority, or even women. It is about shifting, changing, morphing, extemporizing political positions quickly and effectively to keep up with the multimedia environments in which we all live and to stay apace of what some have called “the coming insurrection”.*

<sup>12</sup> Podría considerarse que respecto a las relaciones entre divas, así como Britney Spears es menor que Madonna (se la suele denominar princesa del pop mientras que a Madonna la reina), Rihanna →

refriega con billetes, repite que todo lo que ve son dólares: «*All I see is signs. All I see is dollar signs*» y promociona la marca Chanel. Como se ha señalado, el «trabajo sexual» es una noción en pugna dentro del feminismo contemporáneo.<sup>13</sup> Beatriz Preciado es una de las teóricas que toma esta noción como una argumentación central para su teoría social:

De hecho, en la economía farmacopornista, la situación puede definirse de este modo: el trabajo es sexo. *Labor sexus est.* (...) El objeto del trabajo en la sociedad farmacopornográfica no es satisfacer, sino excitar: poner en marcha el aparato somático que regula el ciclo excitación–frustración–excitación. (...) A este proceso de devenir sexo del trabajo contemporáneo, o viceversa, de devenir trabajo del sexo contemporáneo, lo llamaremos —pornificación del trabajo. (2008:185)

Para Preciado la pornificación del trabajo es el centro de la producción capitalista. La potencia de excitación controlada por un poder tecnobiopolítico se regula en la producción, tráfico y

consumo de drogas y materiales audiovisuales. Los discursos visuales acompañan propuestas teóricas y construyen lógicas de visibilidad sobre lo real.

El feminismo que propone el trabajo sexual como axioma ideológico se corresponde con estos videoclips musicales que colocan a las divas en los prostíbulos como estrellas ideales en las cimas utópicas de placer sinestésico. En las propuestas narrativas de la cultura visual de masas, el destino de la soñadora es devenir *Gold Digger*. Este pasaje en las imágenes puede pensarse como una pedagogía de conversión simbólica de las mujeres en bienes materiales, porque la mayor parte de la producción en la cultura visual contemporánea apunta a convertirse en mercancía.

La diva del musicales una figura que atraviesa la historia visual de Estados Unidos y puede rastrearse desde finales de la década del veinte con el avance del cine sonoro hasta la contemporaneidad. Su vinculación con el prostíbulo opera en la delimitación de ciertos lugares propuestos y posibles para la configuración de las identidades femeninas. Este artículo

---

se ubicaría en una relación similar con Beyoncé. Ambas constituyen un estereotipo de diva negra con rasgos y temáticas en común, pero las interpretaciones de Rihanna tienden a ser más groseras y soeces.

<sup>13</sup> Como plantea Sabsay (2011), es importante señalar la diferencia del *trabajo sexual independiente* con otras problemáticas como la explotación del trabajo sexual por parte de otros, la prostitución infantil, el tráfico de personas y las situaciones de vulnerabilidad o de precariedad económica. Tampoco puede hablarse de la misma situación respecto a las travestis, cuya alternativa laboral a la prostitución es casi inexistente.

se limita a trazar algunos enclaves para pensar estos recorridos y problematizar el consumo de las imágenes con sus modos de apropiación.

### Referencias bibliográficas

- CLUM, J.M. (1999). *Something for the boys. Musical Theater and Gay Culture*. New York: Palgrave.
- DELEUZE, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ——— (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DOANE, M.A. (1991). *Femmes fatales. Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- DYER, R. (1977). *Only entertainment*. London & New York: Routledge.
- ERIBON, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- FARMER, B. (2004). Queer Negotiations of the Hollywood Musical. In Benschhoff, H. & Griffin, S. *Queer cinema. The film reader*. New York: Routledge.
- FOUCAULT, M. (octubre de 1984 [1967]). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5).
- HALBERSTAM, J. (2012). *Gaga Feminism. Sex, gender and the end of normal*. Boston: Beacon Press.
- KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*. Barcelona: Gedisa.
- KRACAUER, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- MIRA, A. (2011). «I feel pretty»: Notas sobre el musical de Broadway y la experiencia gay”. En Andrés, R. (Ed.) *Homoerotismos literarios* (pp. 171-194). Barcelona: Icaria.
- MULVEY, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), 6-18.

- POLLOCK, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo yonki*. Barcelona: Espasa.
- ——— (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- SABSAY, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- WILLIAMS, L. (2008). *Screening sex*. Durham: Duke University Press.

### Películas

- *Footlight Parade* (1933). Director: Lloyd Bacon.
- *Gold Diggers* (1933). Director: Mervyn Le Roy.
- *The wizard of Oz* (1939). Director: Victor Fleming.
- *Meet me in St Louis* (1944). Director: Vicente Minelli.
- *The pirate* (1948). Director: Vicente Minelli.
- *A star is born* (1954). Director: George Cukor.
- *The pajama game* (1957). Director: Stanley Donen y George Abbott.
- *West side story* (1961). Director: Jerome Robbins y Robert Wise.
- *Sweet Charity* (1969). Director: Bob Fosse.
- *Cabaret* (1972). Director: Bob Fosse.
- *New York, New York* (1977). Director: Martin Scorsese.
- *Grease* (1978). Director: Randal Kleiser.
- *Victor Victoria* (1982). Director: Blake Edwards.
- *Hedwig and the angry inch* (2001). Director: John Cameron Mitchell.
- *Moulin rouge* (2001). Director: Baz Luhrmann.
- *Chicago* (2002). Director: Rob Marshall.

### Videoclips

- *Thriller* (1983). Director: Jerry Kramer.
- *Like a Prayer* (1989). Director: Jean-Baptiste Mondino.
- *Baby one more time* (1998). Director: Nigel Dick.
- *Crazy (You drive me)* (1999). Director: Nigel Dick.

- *Oops! I did it again* (2000). Director: Nigel Dick.
- *Lucky* (2000). Director: Dave Meyers.
- *I´m a Slave 4 U* (2001). Director: Francis Lawrence.
- *Chocolate* (2003). Director: Dawn Shadforth.
- *Toxic* (2003). Director: Joseph Kahn.
- *I kissed a girl* (2008). Director: Kinga Burza.
- *California Gurls* (2010). Director: Mathew Cullen.
- *Last Friday night* (2010). Director: Marc Klasfeld.
- *Gimme more* (2007). Director: Jake Sarfaty.
- *Telephone* (2010). Director: Jonas Åkerlund.
- *Dark horse* (2013). Director: Mathew Cullen.
- *Pour it up* (2013). Director: Vincent Haycock.
- *Work Bitch!* (2013). Director: Ben Mor.
- *Anaconda* (2014). Director: Colin Tilley.
- *Pretty Girls* (2015). Director: Iggy Azalea y Cameron Duddy.



## **Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea: *Batido de troló* (2012) de Naty Menstrual y *La gira* (2012) de Martín Villagarcía**

Assen Kokalov

Department of Political Science,  
Economics, and World Languages & Cultures,  
Purdue University Northwest

### **Resumen**

El presente trabajo se enfoca en la narrativa de dos escritores argentinos contemporáneos —Naty Menstrual y Martín Villagarcía— y en el modo en que sus textos representan la apropiación queer del espacio urbano porteño al principio del siglo XXI. A partir de los conceptos teóricos de producción de espacio de Henri Lefebvre, de heterotopía de Michel Foucault y de espacios/constelaciones queer de Dianne Chisholm, se demuestra que en la obra de Menstrual y Villagarcía el tradicional espacio urbano abstracto queda socavado por una variedad de personajes queer que logran apropiarlo para construir nuevas formas de placer corporal y sexual y, también, para fabricar modos para la reconstitución de la subjetividad. Adicionalmente, se manifiesta que los textos en cuestión presentan ciertos problemas relacionados con el proceso de apropiación de espacio señalando la emergencia de discriminación, comercialización

### **Palabras clave:**

narrativa argentina del siglo XXI, espacio urbano, estudios queer, producción y apropiación del espacio

y automatización del placer que conllevan hacia el aislamiento del sujeto queer.

#### Abstract

The article focuses on the narrative of two contemporary Argentine writers —Naty Menstrual and Martín Villagarcía— and on the ways their texts showcase queer appropriation of urban space within the city of Buenos Aires at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The article uses theoretical concepts such as Henri Lefebvre's production of space, Michel Foucault's heterotopy, and Dianne Chisholm's queer spaces/constellations to show that in the narrative of Menstrual and Villagarcía abstract urban space is subverted by queer characters who appropriate said space in order to construct new forms of bodily and sexual pleasure, and, also, to reconstitute their own subjectivity. Furthermore, their texts present certain problems related to the process of urban space appropriation by signaling the emergence of discrimination, commercialization, and automatization of pleasure that lead towards the alienation of the queer subject.

#### Keywords:

21<sup>st</sup> century Argentine narrative, urban space, queer studies, production and appropriation of space

#### Resumo

O presente trabalho se centra na narrativa de dois escritores argentinos contemporâneos —Naty Menstrual e Martín Villagarcía— e no modo em que os seus textos representam a apropriação queer do espaço urbano na cidade de Buenos Aires ao início do século XXI. A partir dos conceitos teóricos de produção de espaço de Henri Lefebvre, de heterotopia de Michel Foucault y de espaços/constelações queer de Dianne Chisholm, o trabalho mostra que nas obras de Menstrual y Villagarcía o tradicional espaço urbano abstrato fica subvertido pela uma variedade de personagens queer que o logram apropriar para construir novas formas de prazer corporal e sexual e, além disso, para fabricar modos para a reconstituição

#### Palavras-chave:

narrativa argentina do século XXI, espaço urbano, estudos queer, produção e apropriação do espaço



da subjetividade. Adicionalmente, o trabalho manifesta que os textos argentinos representam alguns problemas relacionados com o processo de apropriação do espaço notando a emergência de discriminação, comercialização y automatização do prazer que provocam o isolamento do sujeito queer.

---

### **Introducción**

La importancia del espacio urbano, especialmente el de Buenos Aires, dentro de la vida del sujeto queer argentino es un hecho bien documentado por una serie de investigadores que han explorado en detalle el vínculo entre dicho sujeto y la ciudad desde distintas perspectivas históricas, culturales, socioeconómicas y antropológicas entre otras.<sup>1</sup> Esta conexión ha experimentado un número de cambios significativos en las últimas décadas, ya que tanto aquellas identidades que no caben en del marco heteronormativo<sup>2</sup> como la naturaleza misma del espacio urbano no son entidades estables e in-

alterables sino, por el contrario, se trata de procesos y entes epistemológicos que permanecen en un constante flujo de permutabilidad. Con esto en cuenta, el presente estudio se propone explorar varias producciones literarias argentinas recientes que representan de manera crítica las relaciones entre el sujeto que vive al margen de los postulados prescritos por el orden heterosexista y la ciudad de Buenos Aires.

Como lo señala Julie Abraham, dentro de la tradición occidental la conexión entre la ciudad y aquellas personas que no forman parte del marco heteronormativo se origina en la época bíblica

<sup>1</sup> El sujeto queer es aquel que se opone al concepto de una identidad fija (sea esta sexual, de género, social, etc.) y sitúa su propia identidad dentro de la esfera de lo estratégico y de lo contestatario para desafiar, de tal manera, los principios sociales, políticos, económicos y sexuales del patriarcado. Para más detalles sobre el origen y el uso del término queer, ver el estudio paradigmático de Annamarie Jagose (1996).

<sup>2</sup> La heteronormatividad es una propuesta ideológica que impone la existencia de dos géneros naturales, el femenino y el masculino, que se complementan y producen un número de comportamientos sociales determinados. Adicionalmente, la heteronormatividad indica que la heterosexualidad es la única orientación sexual natural. Para un análisis histórico-cultural sobre el desarrollo de las tradiciones vinculadas con la heteronormatividad y sobre la emergencia de estrategias para desafiarla, ver el trabajo de Mauricio List Reyes (2005).

con el símbolo potente de Sodoma y continúa a lo largo de la historia urbana occidental donde la ciudad siempre se ha considerado un espacio sospechoso por la presencia y las prácticas de los así llamados sodomitas (2009:xiii). Este lazo sigue vigente hoy en día, ya que ciudades como Buenos Aires se construyen, dentro de cierta cosmovisión capitalista neoliberal, como los supuestos centros de aceptación de la diferencia desde una perspectiva sexual, étnica, racial, cultural, de género y de clase, entre otras. En tal contexto, este trabajo se centrará en la importancia de varios tipos de espacios queer dentro del entorno urbano, tales como saunas, cines, parques y clubs de sexo que las personas queer han frecuentado y siguen frecuentando para encontrarse y practicar el sexo anónimo, el sexo en grupo u otros tipos de encuentros sexuales que no siguen los reglamentos de estructuras sociales como el noviazgo o cortejo, las cuales tradicionalmente conllevan hacia el establecimiento de relaciones sexuales. En términos teóricos, el proyecto partirá de los conceptos de espacio queer y de apropiación del espacio urbano tal como estos han sido desarrollados por críticos como Diane Chisholm, Henri Lefebvre y Allan Bérubé, entre otros. Se analizará el modo en que la apropiación expone la complejidad del espacio urbano, demostrando que se trata de una entidad social orgánica que puede llegar a ocupar un lugar protagónico dentro de la narrativa

y, por lo tanto, determinar los destinos de los personajes principales. Se averiguará cómo dicho proceso de apropiación permite, por un lado, la producción de nuevas expresiones del placer y, por el otro, el desafío a las abstracciones dominantes del planeamiento urbano y la reproducción de la subjetividad del sujeto queer a través de diversas prácticas colectivas. Finalmente, se indagará en algunos de los aspectos problemáticos de los espacios queer dentro de la ciudad, comprobando que la apropiación no es un proceso unidimensional sino un desarrollo social que no puede abstraerse de los múltiples conflictos que existen a nivel local, nacional y global.

Los textos de ficción que se analizarán incluyen la colección de cuentos *Batido de troló*, (2012) de la escritora y artista Naty Menstrual, y la novela corta de Martín Villagarcía, *La gira* (2012), la cual forma parte de una serie de narrativas breves (siete en su totalidad) publicadas en formato digital por la editorial De Parado entre los años 2012 y 2014. Lo que estos textos tienen en común es una representación honesta y explícita de la sexualidad del sujeto queer dentro del ámbito urbano porteño, una sexualidad que no pide disculpas y no pretende restringir sus múltiples facetas, incluso aquellas consideradas extremas o radicales por la aburguesada sociedad patriarcal. En este sentido, los escritos en cuestión presentan una diversidad amplia de las

sexualidades queer dentro del contexto argentino contemporáneo, sin ocultar nada que se pueda juzgar vergonzoso o escandaloso por la moral patriarcal, cosa que permite vislumbrar claramente los vínculos entre la ciudad y aquellos de sus habitantes que quedan excluidos del marco heteronormativo.

### **El espacio queer: orígenes y definiciones**

En su trabajo sobre las constelaciones queer, Chisholm parte del concepto de espacio queer, el cual, dentro del ambiente urbano, constituye una apropiación del espacio cuya meta es proveer placer corporal y, en particular, placer sexual. Al mismo tiempo, el espacio queer funciona como un desafío frente a la dominación urbana que procuran establecer las construcciones abstractas del planeamiento urbano y las tecnologías de vigilancia social (2005:10). En general, dicho concepto surge de las ideas fundamentales relacionadas con las nociones de producción de espacio, espacio disciplinario y vigilancia panóptica de filósofos tales como Henri Lefebvre y Michel Foucault. En su obra clásica, *La production de l'espace* (1974), Lefebvre propone la creación de un proyecto espacialógico que promueve el acercamiento armonioso entre los espacios físico, mental y social para exponer y decodificar el concepto mismo de espacio y demostrar que se trata de un ente vivo y orgánico producido

activamente por diferentes sistemas de control socioeconómico. Dicho proceso permite vislumbrar las relaciones sociales que existen y también aquellas que se configuran dentro del espacio y reconoce que este no es un objeto ni un sujeto, sino una realidad social, es decir, un conjunto de relaciones y formas donde coexisten tres elementos cardinales que el crítico denomina, respectivamente, representaciones de espacio, espacios representacionales y prácticas espaciales. Para el estudio del espacio queer, el segundo elemento, el de los espacios representacionales, resulta fundamental, ya que se vincula con los aspectos de vida más clandestinos desafiando al espacio dominante, aquel concebido por los sistemas de control al permitir a cualquier persona (incluso un marginado) producir un espacio simbólico significativo (Lefebvre, 1991:11-46, 116; Merrifield, 2006:99-112).

El concepto de espacio queer también se basa en algunas de las teorizaciones foucauldianas más importantes tales como la heterotopología y particularmente la heterotopía que abarca aquellos espacios que admiten un desafío mítico y real del lugar que uno habita (Foucault, 1997:352-353). Según la lectura de Foucault que efectúan críticos como Derek Hook, la heterotopía es un grupo de espacios físicos y metafóricos de orden social alternativos, lo cual la transforma en un conjunto socialmente construido de contraespacios contestatarios de la

«otredad» que encarnan formas viables de resistencia (Hook, 2007:181–184). Chisholm afirma que, por sus características contraespaciales, la heterotopía ha sido exitosamente utilizada por diferentes proponentes del espacio queer para reevaluar entornos urbanos tales como los barrios con alta concentración de población homosexual, los saunas y los cines porno (27).

Basándose en su interpretación de la obra de Lefebvre, Chisholm también propone que la apropiación y reapropiación de la ciudad por parte de sus habitantes tiene como objetivo crear lugares, dentro de la urbe, cuyo propósito no se enlaza con las transacciones urbanas obligatorias para el sistema capitalista tales como, por ejemplo, la productividad, el tránsito oficial o el negocio, sino con el establecimiento de espacios que permiten al cuerpo escapar de su transformación en una abstracción capitalista (28). Por lo tanto, algunos de los espacios queer más significativos que Chisholm identifica son los saunas y los cines porno, entornos que adicionalmente admiten una cierta democratización de la sociedad por hacer posible una serie de relaciones de sexo casual que rompen las barreras de clase y de raza (16). Regresando a los postulados de Lefebvre, Chisholm conecta estos espacios con los conceptos de «espacio

social» y «derecho a la ciudad», dos estrategemas que empujan a los ciudadanos a emprender «prácticas significativas» para poder desafiar y subvertir el así llamado «espacio dominante» transformándolo en un «espacio apropiado», es decir, espacio practicado por disidentes y minorías según sus necesidades y posibilidades con tal de contrarrestar los represivos diseños estatales e intentar controlar los intereses corporativos (Chisholm:68; Lefebvre:164–168).

### **El cine porno como espacio queer en la narrativa de Menstrual**

Uno de los escenarios más significativos que aparece con cierta frecuencia dentro de la narrativa de Menstrual es precisamente el cine porno. En el cuento «Aquel amado bigote Hitler», el establecimiento al que la narradora, una travesti porteña, se refiere como «el cine porno de Once» ocupa un lugar principal dentro de la trama.<sup>3</sup> La descripción del negocio provoca simultáneamente repulsión y morbo sexual a lo largo de varios párrafos que no dejan ninguna duda sobre el rol de este espacio —proveer placer corporal y sexual a aquellas personas interesadas en un registro sexual completamente alejado de las prescripciones higiénicas del patriarcado heteronormativo establecidas, dentro del entorno porteño, a partir del inicio

<sup>3</sup> El espacio en cuestión es el cine Once Plus/Popular Ecuador, que se ubica al lado de Plaza Miserere y la Estación Once en la capital argentina.

del siglo xx por políticos y pensadores tales como José Ingenieros—. <sup>4</sup> El personaje de Menstrual describe el ambiente como «reducto vicioso y promiscuo. Un recinto en cuyo aire se respiraba un denso aroma a culo, pija y huevo, como un almíbar de macedonia caliente» (91). Esta descripción presenta el olor al cuerpo sudado y algo sucio como elemento positivo y excitante contradiciendo, de tal modo, los requisitos de la moderna higiene procreativa. Este aroma también enfatiza la materialidad del cuerpo masculino, transformándolo en un objeto sexual y subvirtiendo su tradicional invisibilidad patriarcal. <sup>5</sup>

A través de estas descripciones queda claro que el lugar ha sido apropiado por el sujeto queer para diversas prácticas corporales, distintas de aquellas establecidas por el planeamiento urbano dominante, según la definición de Chisholm (10). De hecho, la narradora del cuento informa al lector que se trata de un cine del INCAA, <sup>6</sup> un organismo estatal completamente desconocido para ella antes de ver dicha abreviación en el ticket: «hasta que vi ese nombre en ese papelucho pedorro sabía que INCA era solo la lata de duraznos dominguera» (93). De tal modo, la función oficial o abstracta de este edificio queda

subvertida por las prácticas eróticas del «otro» que no está ahí para cumplir con los requisitos oficiales del edificio —ver producciones fílmicas argentinas o internacionales—, sino que este «otro» visita el lugar en búsqueda de placer sexual queer. Es importante recalcar que esta apropiación de las salas de cine porteñas forma parte de una tradición que data, por lo menos, de la década de los '50 del siglo pasado, como lo revelan críticos e historiadores tales como Osvaldo Bazán, Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli, quienes exploran este espacio y su rol para el sujeto queer de la ciudad en cuestión basándose en una serie de documentos archivísticos (Bazán, 2004:308–309; Rapisardi, 2001:21–39). En el cuento de Menstrual, el cine porno también se retrata como un «laberinto mugroso de ardores y ansiedades interminables» en otro desafío directo a la sociedad predominante que intenta producir espacios públicos disciplinados, de vigilancia panóptica, algo que resulta difícil en este caso, ya que la figura del laberinto emula algunos de los primeros espacios urbanos queer —los parques públicos, con sus estrechos y sinuosos senderos frondosos y su larga tradición de sexo anónimo entre hombres—. Al mismo tiempo,

<sup>4</sup> Para más detalles sobre estos desarrollos sociales, ver el trabajo de Jorge Salessi.

<sup>5</sup> Para un análisis minucioso sobre la invisibilidad del cuerpo masculino dentro de la producción cultural occidental, ver el estudio de Peter Lehman.

<sup>6</sup> Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

dicha descripción presupone un intento de confundir la mirada normativa del perseguidor dentro de un espacio donde faltan muchos de los requisitos centrales de la disciplina: la higiene obligatoria, la heterosexualidad prescrita y la falta de la promiscuidad orgiástica.

### **El desarrollo de otras espacialidades queer: el sauna, el cuarto oscuro y el club de sexo**

Dentro del contexto epistemológico del espacio urbano queer, críticos como Allan Bérubé y Mauricio List Reyes también trazan la historia de los saunas gay y los cuartos oscuros en el mundo occidental como parte de un proceso de apropiación ciudadana efectuado, en este caso, a través de la resistencia colectiva y de la aceptación del placer homosexual por el sujeto queer, un proceso que termina creando potentes comunidades queer dentro de la ciudad que demandan visibilidad y el derecho de crear abiertamente espacios propios (Bérubé, 1996:33–46; List Reyes, 2005:196–198). Asimismo, Ira Tattelman sugiere que los saunas ofrecen posibilidades para actividades individuales o colectivas dentro de un ámbito de anonimato, algo que posibilita al sujeto queer explorar una plétora de fantasías que raramente pueden expresarse fuera de este espacio. Por lo tanto, dichos establecimientos habilitan una exploración sexual que desplaza la autoridad patriarcal proporcionando un placer sensual holístico que depende no tanto del orgasmo

sino de una multiplicidad de sentidos que realiza el potencial erótico del cuerpo entero, un fenómeno claramente queer por subvertir los patrones falocéntricos de los sistemas dominantes de sexualidad (Tattelman, 1997:391–99).

Desde una perspectiva histórica, Aaron Betsky propone que, por causa de la pandemia del sida, el sauna, como espacio queer, ha quedado reemplazado por el club de sexo homosexual cuya abstracción total permite desconectarse por completo del mundo exterior y formar espacios homoeróticos que previenen la existencia del «otro» homofóbico. El crítico afirma que se trata de una apoteosis del espacio urbano queer que libera al cuerpo para que este pueda completarse a sí mismo en un momento de placer orgásmico (1997:162–167). De modo semejante, Tattelman afirma que el club de sexo permite al sujeto individual reconstituirse como parte de una colectividad donde las identidades personales quedan sustituidas por el anonimato de una multiplicidad de cuerpos anhelantes (396). Finalmente, cabe recalcar que Chisholm previene contra una visión demasiado utópica de este tipo de espacio queer y acaba proporcionando una premonición significativa: si, por un lado, el club de sexo admite una serie de prácticas orgiásticas que liberan al sujeto queer, su insularidad exagera el contagio viral con el VIH y acaba por diezmar, especialmente en las décadas de los '80

y '90, a la comunidad homosexual en diversas partes del mundo, transformándose así en un espacio virulentamente homofóbico.<sup>7</sup> Aún más problemático, según la crítica, es el potencial de este tipo de espacios de convertirse no tanto en comunas queer sino en colonias queer, es decir, en proyecciones homoeróticas con mirada colonialista (78).

En la novela corta de Martín Villagarcía, *La gira* (2012), aparece uno de los espacios queer paradigmáticos de la ciudad de Buenos Aires —el club de sexo para hombres—. El texto presenta una versión posmoderna y radical de la *flânerie* contemporánea queer relatando las deambulaciones de un joven, Martín, por la ciudad durante un período de 24 horas a partir de un sábado por la noche. Este viaje excluye el sueño, ya que el protagonista utiliza una plétora de sustancias narcóticas que le permiten andar por la ciudad, ir a distintos antros gay, bailar, visitar las casas de un par de amantes y tener una serie de relaciones sexuales a lo largo del camino sin necesitar «bajar» o dormir. El club de sexo que el personaje visita

durante su recorrido es Tom's, un popular establecimiento porteño de principios del siglo XXI, ubicado en el microcentro, por las calles Viamonte y Maipú. La idea de ir ahí surge de una conversación en la red con otro joven a quien él acaba de conocer en uno de los sitios web de encuentro entre hombres, Manhunt. Todo lo que el protagonista sabe del otro es lo que ve en una foto algo distante y borrosa más la información escasa de su perfil digital, según la cual se trata de un «morocho de ojos marrones. Versátil/Pasivo, 1,76» (Villagarcía, 2012:25). No obstante, la idea de acudir a dicho establecimiento atrae al narrador, ya que Tom's se presenta como un espacio que ofrece la posibilidad de encontrar sexo sin falta, es decir, es un espacio urbano que, conforme a la definición de Chisholm, proveerá placer sexual para el protagonista de un modo u otro —si el chico que él espera encontrar ahí no lo agrada, sin duda podrá hallar otros dentro del antro—: «La foto del perfil podía ser de otra persona, por ahí era un monstruo. Igual estaba yendo a Tom's y, de última, ahí me podía enganchar con otro» (27).

<sup>7</sup> Es importante subrayar que dicha afirmación resulta controversial, ya que existen varios estudios científicos que cuestionan la conexión entre los saunas y los clubs de sexo gay, por un lado, y la propagación del sida, por otro. Trabajos como los de William J. Woods y Diane Binson demuestran que la virulencia de un evento pandémico no se determina por el espacio en sí (por ejemplo, un club de sexo), sino por el comportamiento de uno o más individuos y por lo tanto la transmisión de una enfermedad como el sida puede tomar lugar principalmente en espacios privados o en otros espacios que no sean queer (2003:8–9, 13). En su reportaje sobre la segunda ola del sida en EE. UU., Michael Warner también cita varios estudios que llegan a conclusiones semejantes (1995:4).

La cita no acaba con ninguna sorpresa desagradable, ya que el chico se parece a la foto, mas esto no cambia el hecho de que, una vez dentro del local, los dos quedan separados y el *flâneur* de Villagarcía se abandona al placer corporal indiscriminado con una serie de clientes de Tom's. El espacio provee la abstracción total y la posibilidad de desconectarse por completo a la que se refiere Betsky por ser un lugar donde el personaje principal se puede entregar «a la oscuridad, a la música fuerte, al amontonamiento de gente» (27), características que definen el club de sexo y también las discotecas, tales como aquella donde el protagonista comienza la noche. No obstante, este efecto aparece más resaltado dentro del club del sexo, ya que, en un momento de reposo entre varios actos sexuales, el narrador se dirige a la pista de baile y siente que «la música sonaba solamente para mí. Me colgué mirando la bola de espejos girando y reflejando luces en las paredes y cerré los ojos. Estaba en la oscuridad y estaba todo bien, no existía nada más que ese momento y ese lugar» (29). Otra diferencia entre un espacio como Tom's y una discoteca gay es que el «amontonamiento de gente» en el club no solamente produce una aceptación abierta del placer homosexual por parte del sujeto queer, como lo define Bérubé, sino que también proporciona una verdadera explotación de sexualidad orgiástica que subvierte la transformación del cuerpo en una abstracción capitalista, elemento clave

para el espacio queer, según Chisholm (28). De hecho, el texto presenta la materialidad del cuerpo como la parte más significativa de las interacciones sexuales que toman lugar dentro y fuera de los cubículos semiprivados de Tom's con descripciones explícitas de los cuerpos de los hombres que tienen sexo y de las prácticas específicas que toman lugar.

### **Espacios queer, fantasías eróticas prohibidas y la reconstitución de la subjetividad individual**

Al mismo tiempo, en el texto de Villagarcía falta un énfasis específico sobre el momento de orgasmo falocéntrico, ya que el personaje principal no llega a eyacular mientras está en el club. Resulta evidente que el placer se puede obtener a través de distintas partes del cuerpo masculino, tales como la lengua, el cuello, los testículos y el ano, entre otros, algo que subraya, como lo sugiere Tattelman, las oportunidades que abre este tipo de espacio para un placer corporal holístico. Aún más, la novela corta coincide con las propuestas del crítico en términos de la realización de fantasías eróticas que el anonimato del club permite al sujeto queer. Después de pasar un tiempo indeterminado en Tom's, el joven de *La gira* termina en una parte del club conocida como el laberinto, donde se encuentra insertado entre dos hombres —mientras uno lo penetra por el ano, el otro le hace chuparle el pene—. En este instante,



Martín reconoce que está satisfaciendo una de sus fantasías eróticas, la de ser «cojido» por muchos hombres, un sueño erótico cuyo apogeo sería transformarse en el objeto de penetración de todos los hombres presentes: «Quería que todos los que estaban ahí me cojieran» (31). Aunque esto no acaba volviéndose realidad en las páginas de Villagarcía, no queda ninguna duda de que este espacio queer es uno de los pocos lugares dentro de la estructura de la urbe patriarcal donde dicha fantasía puede realizarse.

Adicionalmente, cabe recalcar que el sueño de que todos lo «cojieran» también representa el tipo de posibilidad de reconstitución de la subjetividad individual a través y como parte de la colectividad de cuerpos anónimos que identifica Tattelman en su estudio sobre el espacio queer. En su recorrido por el laberinto de Tom's, el narrador se topa con otros cuerpos, intercambiando placer sexual sin preguntar a sus amantes sus nombres ni, en algunos casos, ver sus rostros. En el texto ellos se identifican simplemente como negros con penes enormes o como, para dar un ejemplo específico, «un pelado más petiso que yo» (27–28), es decir, como cuerpos con características físicas diversas que tienen una cosa en común —el deseo de recibir y proveer placer—. Ellos comparten un deseo considerado antinatural por la sociedad predominante y este los convierte en el tipo de colectividad anónima que

permite la reconstitución de uno mismo a que se refiere Tattelman, un proceso que puede ofrecer nuevos caminos para la exploración sexual (396).

Algo semejante sucede en otro de los cuentos de *Batido de Trolo*, «La mil leches», donde la narradora describe a uno de los patrones regulares del cine porno que ella visita con cierta frecuencia. El chico en cuestión, «alto, delgado, hermoso de cara», es conocido por los otros clientes como «LA MIL LECHES» por su inclinación hacia el sexo oral con otros hombres y su particular afán de que estos eyaculen en su cara. Lo que resulta interesante para el presente análisis es el modo en que este joven queda retratado por el personaje principal —se trata de un «muchachito prolijo, de esos que tienen pinta de tener un buen promedio universitario, muchos proyectos y novia de años»— (84). No obstante, dentro del anonimato del espacio queer, su costumbre es dirigirse inmediatamente al baño de donde sale transfigurado con «una remerita cortita y súper apretadita de lycra escándalo y una tanguita hilo negra clavada en el profundo tajo de su blanco culo chato» (84, énfasis en el original). A partir de esta metamorfosis, LA MIL LECHES se entrega a sus fantasías eróticas con una dedicación extraordinaria que fascina a la narradora y que a veces lo lleva a tener relaciones sexuales con hasta 25 de los patrones del cine en un acto que termina con una «catarata caliente

y blanca [que él] se hacía acabar en la cara» (85). Es indudable que en este caso el espacio queer sirve otra vez como la herramienta principal para la satisfacción de una serie de fantasías completamente incompatibles con los requisitos de comportamiento erótico prescritos por la sociedad dominante.

Al mismo tiempo, es importante destacar que también se trata de prácticas sumamente colectivas que desplazan las identidades asignadas intransigentemente por las autoridades patriarcales. Esto se manifiesta no solamente a través de la metamorfosis del joven cuya «pinta de un gris empleado de banco» queda subvertida por una «actitud de yegua caliente desatada, buscando desesperadamente un millón de vergas» cuando se encuentra en el cine porno, sino también a través de la manera en que *LA MIL LECHES* provoca fantasías de dominación erótica en la narradora, de la cual estas mismas autoridades patriarcales requieren una actitud sumisa o pasiva por ocupar un espacio sociosexual femenino por identificarse como travesti dentro del entorno porteño. Asimismo, estas mismas prácticas de sexo en grupo en que participa el joven producen precisamente el tipo de anonimato de múltiples cuerpos anhelantes que posibilita al individuo perder su «yo» subjetivo y reconstituirse como parte de una colectividad, como lo propone Tattelman (396), un proceso que, se podría añadir, termina validando

muchos de aquellos deseos íntimos que la sociedad patriarcal intenta reprimir desesperadamente presentándolos como vergonzosos, patológicos o ilegales.

### **El papel protagónico del espacio urbano queer**

Tanto en los cuentos de Menstrual como en la novela corta de Villagarcía, el espacio urbano y sus elementos constitutivos también se transforman en protagonistas centrales que definen la trama y el mensaje principal del texto y, al mismo tiempo, interactúan con los demás personajes. Esto acerca las obras a lo que Jorge J. Locane denomina «literatura urbana» —un escrito contemporáneo que no presenta un escenario urbano pasivo, sino que ubica la ciudad «en un lugar protagónico», transformándola en «un componente irreducible del texto», según la definición de Walter Benjamin, y permitiendo a dicho escrito construir y reconstruir la ciudad (Locane, 2016:35). Locane relaciona este tipo de literatura con las ideas de investigadores tales como Andrea Jęftanovic, quien concluye que la incursión de la ciudad en la literatura permite crear nuevas reinterpretaciones de la realidad y una «constitución o desintegración del sujeto», una propuesta espacial que se aproxima, hasta cierto punto, al proyecto de Lefebvre en cuanto a su teorización que el espacio es una entidad viva y orgánica. En ciertos casos, continúa Jęftanovic, la

ciudad se constituye en «supra sujeto» o, alternativamente, alter ego que controla los destinos de los personajes y de sus circunstancias y simultáneamente tiene un rol dominante en la determinación del futuro de estructuras sociales de tal envergadura significativa como lo es, por ejemplo, la nación (2007:73).

En «Aquel amado bigote Hitler», la narradora visita el cine porno con el propósito de encontrarse con su hombre ideal, un varón a quien ella describe como «el símbolo del pendejo macho. Del deseado. Del soñado por mi cabeza loca y desquiciada» (91). A primera vista, este tipo de hipérbole mitopoética sugiere que el lugar sirve únicamente como trasfondo para el cruce entre los dos amantes tan anhelado por la protagonista. No obstante, a continuación, se observa una inserción clara del espacio urbano en cuestión en el texto a través de la descripción ya mencionada de dicho espacio. La presentación de este como un establecimiento hediondo, vicioso y oscuro, indica que habrá una subversión de los patrones tradicionales de la sexualidad y de la «perfección» que estos exigen en términos de lo que deben ser la relación sexual, el amante codiciado y el lugar donde ocurre el encuentro entre una pareja. Es decir, el espacio que retrata Menstrual insinúa desde un principio que estos elementos principales «perfectos» —la relación sexual como un evento programado e íntimo, el amante como

un príncipe azul protector y galante y el espacio como un lugar higiénico, privado y romántico, es decir, un lugar idealizado, sacado de una publicidad del día de San Valentín— serán descartados para representar una realidad marginada y marcadamente diferente de aquella prescrita por la sociedad dominante.

De hecho, cuando los dos amantes terminan encontrándose en la oscuridad promiscua y laberíntica del cine, el sexo anhelado termina socavando todas las expectativas del romanticismo tradicional —ellos se hallan al azar en la oscuridadapestosa del local y rápidamente se encierran en uno de los inodoros del cine donde la travesti comienza a «chupar esa zanja de macho», es decir, lamer la parte trasera de su amante, en un frenesí absoluto que termina con el descontrol absoluto de ambos. El hombre en cuestión representa una antítesis completa del príncipe azul y acaba relajándose hasta tal punto que en un momento dado la narradora siente una «molestia sobre la boca entre la nariz y el labio superior y me toqué rápidamente... un pedacito de CACA descansaba pegoteado» (94). Todos estos elementos que demuestran una falta abierta de privacidad, planeamiento, higiene y romanticismo, e incluso el más chocante para el público general, el escatológico, sin embargo, no perturban a la pareja queer ni interrumpen significativamente su ritual erótico. Dichos elementos no disminuyen la «perfección»

del acto sexual para la narradora que desatiende casi por completo la falta de higiene normativizada. Al contrario, los dos amantes siguen gozando de sus cuerpos y prácticas eróticas y el personaje principal informa que, aun después del accidente escatológico, «[g]océ como loca, como perra, acabamos juntos» (94).

De tal modo, se puede argumentar que la «perfección» que la narradora procura dentro del texto no solamente no queda amenazada por el espacio queer descrito al inicio del texto, sino que el espacio aludido sirve como fundamento de la construcción de una «perfección» alternativa que queda marcada por las características de un lugar que subvierte todos los patrones del planeamiento urbano establecidos para la intimidad erótica. El modo en que el cine porno se presenta en el texto de *Menstrual* permite vislumbrar aquellos modelos de sexualidad urbana que generalmente se han vuelto invisibles por la producción cultural y, por lo tanto, han sido marginados por los sistemas predominantes del placer. En este sentido, el espacio urbano en cuestión coincide con las ideas de Locane por interactuar exitosamente con los personajes principales del texto y por ser el tipo de componente irreducible que reconstruye no solamente la ciudad sino también a sus sujetos al hacer manifiestas nuevas posibilidades para el placer sexual y al modificar la estructura misma de la sexualidad urbana ofreciendo flamantes modelos para practicarla.

De manera semejante, la Buenos Aires en el escrito de Villagarcía no es una entidad pasiva que el narrador cruza desinteresadamente en su búsqueda de diversión erótica. Por el contrario, a lo largo del texto hay varias indicaciones claras de que la ciudad activamente construye oportunidades para el placer sexual y proporciona maneras para satisfacer las necesidades de Martín con tal de que él pueda disfrutar de su cuerpo y de aquellos de otros hombres. Es decir, se trata del tipo de rol protagónico a que alude Jeftanovic al referirse a la ciudad como ente que controla los destinos de los personajes. Esto queda explícitamente manifiesto en las últimas páginas de la novela corta. Después de pasar un largo rato en Tom's, el joven acepta la propuesta del «morocho», con quien va al club, de visitar su casa para seguir fumando marihuana y tener más sexo. El acto sexual consiguiente entre los dos es breve y el narrador rápidamente se despide de su anfitrión. Al salir, no obstante, Martín se encuentra en una parte completamente desconocida de la Gran Buenos Aires y resignadamente comienza a caminar en una dirección fortuita con las esperanzas de que tarde o temprano llegará a la Capital. Mientras se desliza por las calles incógnitas, él prende el porro que le acaba de regalar su previo amante y en pocos minutos a su lado para una moto de la cual «un pendejo hermoso» le pide «una seca». Tras una breve conversación en que

el protagonista admite estar perdido, el otro hombre le ofrece llevarlo a Caballito y pronto después los dos están en camino, sus cuerpos apretados sobre la moto, exhibiendo las señales inequívocas de una atracción erótica mutua: «Me acomodé de manera que mi pija le quedara bien pegada a la cola. Lo agarré fuerte de la panza y sentí que él también tenía la pija parada» (35–36).

Este cierre de la novela indica que el recorrido sexual del personaje central todavía no ha acabado y de que, en cierto modo, sigue propagado por la ciudad misma, la cual se transforma en una entidad viva y orgánica, como lo propone Lefebvre, una alcahueta posmoderna que ofrece nuevas aperturas para la construcción del protagonista como sujeto sociosexual que puede disfrutar del placer corporal bajo circunstancias novedosas. Al mismo tiempo, este desarrollo narrativo deconstruye la función programada de las calles anónimas de la ciudad y las transforma en espacios de posibles encuentros queer reconstruyendo, de tal modo, la ciudad como un sistema heterotópico que no delimita las opciones eróticas de aquellos que deambulan por sus avenidas. Finalmente, así como lo formula Jeftanovic, esta incursión de la ciudad en la literatura ofrece determinaciones diferentes para el futuro, ya que el texto de Villagarcía termina con los dos chicos abrazados en la moto, creando una imagen que abre horizontes

y expectativas inéditas para el protagonista, indicando que su «gira» no tiene que terminar con el caer de la noche o con el cierre del fin de semana, que siempre se presentarán nuevas posibilidades para encontrar el placer en unas calles y avenidas que pueden ser mucho más que simples arterias del tránsito público.

### **Las facetas problemáticas del espacio queer: explotación, discriminación y automatización del placer**

Es importante recordar que varios críticos advierten contra una idealización ingenua de los diferentes tipos de espacio urbano queer al considerar las zonas de liberación de la opresión heterosexista y de la homofobia. En su análisis sobre la representación cultural de los baños públicos y de los saunas, dos espacios queer paradigmáticos, Chisholm señala una historia innegable de racismo y de explotación de las clases bajas que frecuentemente quedan transformadas en objeto de fetiche para los homosexuales de las clases acomodadas cuyos constituyentes tratan de esconder tal objetivación bajo el mantra de una homosocialidad global y edificante. Conjuntamente, advierte la investigadora, la libertad orgiástica que estos espacios promueven con facilidad puede devenir en una repetición automática que no logra producir placer y que termina construyéndose como una comercialización devastadora de la

sexualidad humana reflejando, de tal manera, la devastación urbana ocasionada por las políticas estatales neoliberales donde el cuerpo humano ya no es un símbolo del amor libre sino una simple mercancía usada en la compraventa de productos comerciales (Chisholm 86–99). Tattelman también indica que los saunas y otros espacios queer similares se pueden leer como extensiones de la represión homosexual, como un nuevo armario, que esconden la comunidad tras una serie de puertas cerradas y vigiladas. Así, estos establecimientos suprimen todo tipo de acción social y política e inscriben el cuerpo homosexual dentro de un marco de deseo erótico unidimensional que lo despersonaliza y lo aísla en un mundo de fantasías artificiales (403).

Cuentos como «Aquel amado bigote Hitler» no ignoran estos peligros que se divisan claramente en la narrativa orgiástica que presenta a los dos personajes principales en un frenesí erótico. Desde el inicio queda manifiesto que el cine porno no es solo un espacio de amor libre donde las personas queer pueden entregarse abiertamente a prácticas sexuales suprimidas por la sociedad patriarcal. Mientras que la narradora visita el local para encontrarse con su macho soñado, él está ahí «vendiendo su carne pendeja a los viejos putos que con el parkinson [sic] lo pajeaban por algún billete» (91–92). Es importante notar que, en su totalidad, los cuentos de Menstrual

exhiben diversas facetas de la prostitución sin necesariamente ostentar cualquier tipo de dictamen moral sobre dicho fenómeno social. Simultáneamente, no obstante, este cuento particular retrata el cine porno como un espacio urbano con características dobles —por un lado, un lugar donde se producen prácticas de sexo libre, desenfrenado y queer; por otro, sin dudas se trata de un espacio de sexo comercializado.

Dentro de esta segunda característica, se observan algunos de los síntomas de explotación y decaimiento sociourbano contra los cuales previene Chisholm, especialmente el modo en que el texto perfila a los clientes del amante de la travesti —hombres mayores transformados en objetos sin valor y descartados por una sociedad de consumo que solamente se interesa en lo nuevo, dispuesta a echar a la basura todo lo que ya no está de moda—. De hecho, el texto explícitamente compara a los patrones viejos con un objeto —el Minipimmer— por tener «manos temblorosas y arrugadas», una analogía que también sugiere su falta de valor intrínseco y la facilidad con la cual pueden ser reemplazados. A continuación, su condición de sujetos desechados por la sociedad queda revelada de una manera aún más brutal cuando la narradora informa que, mientras su amante se burla de su propia clientela, estos hombres mayores pasan todo el día dentro de la oscuridad del cine, recogiendo los

residuos de las prácticas eróticas de los demás (presumidamente más jóvenes) visitantes del local: «Eso decía el pendejo riéndose de los pobres putos gerontes, que se encerraban desde la apertura hasta el cierre en ese cine oscuro donde se iba la vida en cada gota de leche, en ese cine oscuro, túnel de sexo sucio, donde se entregaban a lamer las migajas eróticas que la vida les daba como si fueran palomas desplumadas de nuestro riachuelo podrido de mierda, basura y aceite» (92). Esta descripción socava la idea de un espacio de liberación y homosocialidad positiva y subraya otro de los problemas significativos del espacio urbano queer contemporáneo: el edadismo y la explotación del sujeto queer mayor, un aspecto ya investigado detalladamente en estudios paradigmáticos, tales como el de Raymond Berger, donde se afirma que dentro del mundo homosexual existe una creencia inconsciente de que la gente mayor es inferior (1996:228–231).

Más allá de la comercialización de las prácticas sexuales queer y de la explotación sexual de las personas de la tercera edad, el cuento de *Menstrual* también refleja el hecho de que el sexo orgiástico, con un sinnúmero de amantes nuevos, puede transformarse precisamente en la repetición automática contra la cual previene Chisholm y que fracasa en producir placer erótico de un modo que termina imitando la realidad social devastadora. Esto se nota al final del acto

sexual entre los dos personajes principales, en el momento en que ellos acaban y la narradora se da «cuenta de que en ese instante, que aunque me enloqueciera el cuerpo, la sangre, el alma y hasta me hiciera ser capaz de arrastrarme hasta saborear sus cacas, lo nuestro iba a ser nada más que eso, revolcones en ese cine pederro y oscuro, tan oscuro como aquel momento de oler su mierda» (94). Es decir, en el momento mismo del orgasmo erótico la narradora ya está consciente de la naturaleza volátil de la conexión que ha establecido con este amante y entiende que dicha conexión no puede proveer un placer que dure más de unos minutos de éxtasis carnal.

Al salir del cine, la protagonista se encuentra en el medio de una Plaza Once que ostenta claramente la desolación urbana que rige en muchas partes de la capital argentina: «plagada de caras grises, putas, palomas mendigas, y chicos aspirando pegamento en el calor de la siesta» (94). Las dos imágenes, la del interior del cine y la de la plaza en frente, reflejan la similitud inevitable entre el espacio urbano queer y la ciudad y revelan patentemente que el primero no puede existir de forma independiente del segundo. Como lo afirma Chisholm, el espacio queer dentro de la producción cultural refleja la realidad social urbana y las ciudades posindustriales precisan de formas literarias abrasivas que permiten ver la devastación urbana dentro de la cual existe

el marginado sujeto queer (96). En cierta forma, se trata de un fenómeno histórico ya identificado por William Sharpe y Leonard Wallock, quienes afirman que a partir del siglo XIX el ambiente urbano ha modificado exitosamente la percepción estética humana, la cual, por su parte, ha logrado producir nuevas formas y visiones de la ciudad (1987:5). Aún más, los dos críticos sugieren que el espacio urbano se desarrolla de una manera complementaria con los flamantes modos de pensamiento y organización social (11-13) y esto es precisamente lo que presenta Menstrual en este escrito que permite ver las oportunidades y también los desafíos que ofrecen los espacios queer porteños de la actualidad.

### **Conclusión**

En conclusión, se podría argumentar que la contemporánea narrativa queer argentina, tal como queda ejemplificada por las obras de Menstrual y Villagarcía, establece un vínculo fundamental con el espacio urbano, retratando el entorno porteño como una entidad activa y orgánica que interactúa directamente con los distintos personajes queer. Dentro de los textos analizados, se observa una serie de complejos procesos de apropiación del espacio urbano abstracto cuyo rol original es, según el sistema autoritario de planeamiento urbano y control patriarcal, la opresión de las diferencias, de la expresión individual y de la diversidad

en su totalidad. Las apropiaciones del espacio urbano efectuadas por el sujeto queer que se encuentran en las páginas de los dos escritores permiten hallar nuevas vías hacia la producción del placer corporal y sexual y también sugieren flamantes oportunidades para la reconstitución del sujeto queer y del espacio urbano. Es importante subrayar que una de las consecuencias prácticas de todas estas transformaciones es posibilitar la realización de una serie de deseos y fantasías sexuales que han sido, y en muchos casos siguen siendo, vedadas por la sociedad dominante que todavía contempla muchas de las expresiones de sexualidad no procreativa como elementos inadmisibles que necesitan derogarse para el beneficio del bienestar social heteronormativo. Por lo tanto, el presente estudio demuestra que los textos bajo consideración tienen la capacidad de renovar el modo en que la sociedad contemporánea contempla cuestiones tan fundamentales como el placer y su opresión incluyendo algunas de las consecuencias más problemáticas de dicha opresión, tales como la patologización y el trauma.

Al mismo tiempo, cabe recalcar una vez más que las obras de Menstrual y Villagarcía no presentan el espacio urbano queer como ente idealizado y exento de conflictos. Los dos escritores no permiten al lector ignorar algunos de sus problemas más significativos, como la discriminación, con sus facetas



múltiples, la comercialización del espacio apropiado y de las prácticas eróticas que suceden ahí, y también la automatización del placer erótico que conlleva hacia un aislamiento individual que refleja las características más opresivas de la realidad argentina neoliberal contemporánea. Con esto en cuenta, no obstante, los textos analizados demuestran que la apropiación queer del espacio urbano ofrece nuevas maneras para desafiar los reglamentos heteropatriarcales y abre rutas inéditas para el placer corporal y sexual, lo cual conlleva hacia una reconstrucción de la subjetividad tanto de la ciudad como de sus sujetos queer.

#### Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, J. (2009). *Metropolitan Lovers: The Homosexuality of Cities*. Minneapolis: U. of Minnesota press.
- BAZÁN, O. (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- BERGER, R.M. (1996). *Gay and Gray: The Older Homosexual Man*. 2ª. ed. The Haworth P.
- BÉRUBÉ, A. (2003). The History of Gay Bathhouses. *Journal of Homosexuality*, 44(3-4), 33-53.
- BETSKY, A. (1997). *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. William Morrow and Company, Inc.
- CHISHOLM, D. (2005). *Queer Constellations: Subcultural Space in the Wake of the City*. Minneapolis: U. of Minnesota press.
- FOUCAULT, M. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Leach, N. (Ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (pp. 350-356). London: Routledge.
- HOOK, D. (2007). *Foucault, Psychology and the Analytics of Power*. London: Palgrave Macmillan.
- JAGOSE, A. (1996). *Queer Theory*. New York: New York U. press.
- JEFTANOVIC, A. (2007). *Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización*. *Chasqui*, 36(2), 73-84.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. London: Blackwell Publishing.
- LEHMAN, P. (2007). *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Wayne State UP.

- LIST REYES, M. (2005). Hombres: cuerpo, género y sexualidad. *Cuicuilco*, 12(33), 173–202.
- LOCANE, J.J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales: Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- MENSTRUAL, N. (2012). *Batido de trolo*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- MERRIFIELD, A. (2006). *Henry Lefebvre: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- RAPISARDI, F. y MODARELLI, A. (2001). *Fiestas, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALESSI, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871–1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- SHARPE, W.; WALLOCK, L. (1987). From 'Great Town' to 'Non-place Urban Realm': Reading the Modern City. *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature* (pp. 1–50). London: The John Hopkins UP.
- TATTELMAN, I. (1997). The Meaning at the Wall: Tracing the Gay Bathhouse. In Ingram, B.G. et al. (Eds.). *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance* (pp. 391–406). Bay Press.
- VILLAGARCÍA, M. (2012). *La gira*. De Parado.
- WARNER, M. (1995, 31 Jan.). Unsafe. *The Village Voice*, 32–36.
- WOODS, W.J.; BINSON, D. (2003). Public Health Policy and Gay Bathhouses. *Journal of Homosexuality*, 44(3–4), 1–21.

## La mirada etnográfica de Alcides Greca en *El último malón*

Marina Benzi

Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas– FBCB  
Universidad Nacional del Litoral–UNL

### Resumen

En el presente trabajo aspiramos abordar la mirada etnográfica de Alcides Greca en el filme *El último malón* (1917). Su mirada reposa en la comunidad mocoví de San Javier, provincia de Santa Fe, Argentina, en la primera mitad del siglo xx. Para ello, se rastrean los elementos políticos, ideológicos y académicos de la época que permiten ver y mostrar al aborigen como un sujeto de alteridad en un proceso de construcción y constitución de la República Argentina como un Estado–nación. Así también, consideramos los inicios del cine en la Argentina, el ejercicio de Greca como director del filme, y su posible labor como etnógrafo. Se destaca el valor del filme como potencial documento etnográfico y se realiza una aproximación al quehacer antropológico observando algunas similitudes.

### Palabras clave:

*El último malón*, etnografía, alteridad, mocoví, cine

Abstract

**Alcides Greca's Ethnographic View  
of *El Último Malón***

In this work we intend to analyze Alcides Greca's ethnographic view in the filme *El último malón* (1917). His focus is on the Mocoví community of San Javier, Santa Fe Province, Argentina, in the first half of the twentieth century. To do this, the political, ideological and academic elements of the time are researched. These show aboriginal people as a subject of alterity in a process of construction and constitution of the Argentine Republic as a Nation-State. Also, we consider the beginnings of the cinema in Argentina, the Greca's performance as the director of the filme, and his possible work as an anthropologist. The value of the filme as an ethnographic document is highlighted, and an approximation to the anthropological work is done finding some similarities.

**Keywords:**

the last malon, ethnography, otherness, mocoví, cinema

**Resumo**

No presente trabalho, visamos a abordar o olhar etnográfico de Alcides Greca no filme *El último malón* (1917). Seu olhar repousa sobre a comunidade Mocoví de San Javier, Prov. De Santa Fe, Argentina, na primeira metade do século xx. Para isso, os elementos políticos, ideológicos e acadêmicos da época são rastreados o que permite ver e mostrar os aborígenes como sujeitos de alteridade em um processo de construção e constituição da República Argentina como Estado-Nação. Do mesmo modo, consideramos os começos do cinema na Argentina, o exercício de Greca como diretor do filme e seu possível trabalho como etnógrafo. O valor do filme como um documento etnográfico potencial é destacado e uma aproximação à tarefa antropológica é feita observando algumas semelhanças.

**Keywords:**

o último malon, etnografia, alteridade, mocoví, cinema

## Introducción

En el presente trabajo aspiramos abordar la mirada etnográfica de Alcides Greca en el filme *El último malón* (1917). Su mirada reposa en la comunidad mocoví de San Javier, provincia de Santa Fe, en la primera mitad del siglo xx. No es nuestra intención discutir sobre las causas que indujeron el llamado «ultimo malón» o la rebelión mocoví de 1904 en San Javier, como tampoco vamos a observar con detenimiento y profundidad los motivos personales del director Alcides Greca sobre el interés por el cual asume la dirección del filme (Cuarterolo, 2009; Greca, V., 2009 y 2014; Greca D. 2014; Greca V. y Greca D. 2012; Alvira 2012 y Rodríguez 2011).

Pretendemos pensar respecto de la posible tarea de Greca como etnógrafo. En otras palabras, registra y documenta en la segunda secuencia del filme, la forma de vida de los mocovíes de San Javier a comienzos del siglo xx. Suponiendo que no existió explícitamente la intención del autor de hacer un relevamiento etnográfico, ¿se puede considerar un filme etnográfico *El último malón* (1917)? ¿Es posible recuperar del filme, material etnográfico que de luz a las formas de vida las comunidades mocovíes sanjavierinas del comienzos del siglo xx? ¿Es factible considerar la obra de Greca como un material etnográfico? Por último: ¿existen similitudes en el trabajo de Greca con el quehacer antropológico/etnográfico?

Con el fin de responder a estas cuestiones, consideramos importante reflexionar sobre aspectos como el contexto socio histórico y las políticas de los «blancos» en cuanto al aborigen, en el proceso de conquista y colonización de los nativos y sus territorios. La función que cumplieron las misiones religiosas, reducciones y los colonos en el Gran Chaco durante la construcción del Estado nacional argentino. Así también, los discursos respecto de la alteridad aborigen planteadas desde los espacios intelectuales y académicos de la época que acompañaron dichas prácticas a fines del siglo xix y comienzos del xx.

Además, nos aproximamos al rol del cine en la Argentina en sus primeras épocas para poder comprender el valor y magnitud de la obra de Alcides Greca. Observamos las escenas y las formas que se pueden recuperar del filme para recuperar su material etnográfico. Finalmente, intentamos, desde el campo de la antropología social y cultural, especialmente en una de sus vertientes más transversales: la antropología visual, aproximar respuestas a los interrogantes planteados en el desarrollo del trabajo.

## La construcción de un espacio nacional vs. la de-construcción de un espacio aborigen

La República Argentina se ubica en un espacio que se conformó por medio de procesos de conquista y territorialización mediados por políticas económicas que

privilegiaron a un sector de la población y excluyeron a las habitantes nativos hasta mediados del siglo xx. El Chaco fue una región de gran complejidad sociocultural. Adquirió la imagen de haber estado cerrada por mucho tiempo a la colonización de los europeos, lo que contrasta con el hecho de que, durante siglos, mantuvo fluidas relaciones e intercambios con otras áreas, como la andina, la amazónica y la pampeana. Ello sucedía antes de la llegada de los españoles y se continuó durante su permanencia, pero fue decreciendo a partir del momento en que fueron expulsados, pues con la independencia comenzó un creciente avance del Estado y sus instituciones en estos territorios, lo cual no favoreció dichos intercambios (Wright, 2005).

Con la instauración del Estado-nación y la sanción de la Constitución en 1853, se llevaron a cabo diversos esfuerzos para lograr la consolidación institucional y territorial del país y se organizaron campañas militares para ocupar territorios indígenas en el sur y en el norte. Desde fines de los años 70, con la asunción de Julio A. Roca en el Ministerio de Guerra, se abandonó la política acuerdista y se lanzó la incorporación definitiva del espacio pampeano patagónico, ocupado por diversos grupos indígenas con sus respectivas formaciones sociales. El Estado argentino emprendió con renovadas fuerzas y recursos financieros la ofensiva contra el indio, la llamada «Campaña

del desierto», consistente en una guerra de exterminio que también implicó la conquista de más de 60 millones de hectáreas, de las cuales dos terceras partes fueron entregadas a un número reducido de personas.

A partir de la década de 1880, la población aborigen del Chaco argentino —curiosamente asimilado por viajeros, militares y comerciantes a la categoría de «desierto», aplicada al sudeste pampeano y a la Patagonia— fue desplazada a zonas marginales, quedó sin acceso a fuentes de alimentación y perdió control del territorio en el que, hasta entonces, había podido mantener su nomadismo estacional.

El Chaco, caracterizado en algunas crónicas coloniales como un «desierto verde», aparece representado con frecuencia como una gran mancha, ubicada en el corazón del territorio sudamericano, rodeado de misiones, haciendas y presidios, que parecen no adentrarse más allá de unos pocos kilómetros, en una zona plagada de peligrosos indios errantes. Sin embargo, lejos de ser un espacio vacío de población y yermo de actividades económicas, residían en él varios grupos nativos que mantenían intensas y estrechas relaciones con los hispanocriollos, tanto por tierra como a través de los ríos que lo surcaban. Al mismo tiempo, albergaba a pobladores que huían del mundo colonial escapando de la justicia y de las condiciones de vida de las haciendas y los presidios o, más

tarde, a quienes desertaron durante las guerras de independencia y el período de conformación del Estado-nación (Ortelli, 2011).

Los nuevos intereses del Estado nacional implicaban la necesidad de la expropiación de los pueblos aborígenes de sus territorios para dedicarlos a la producción agrícola y habilitarlos con los inmigrantes europeos, a la vez que se requería la incorporación de sus habitantes al nuevo mercado de trabajo, modificando así el desarrollo de su modo de vida tradicional. La necesidad de estas poblaciones hacía que las políticas de control y disciplinamiento expresaran una tensión entre las necesidades tanto de dominación de las rebeliones por la violencia como de no aniquilamiento de la fuerza de trabajo (Greca V., 2008).

### **Colonos, misiones religiosas y reducciones en el chaco santafesino**

Para algunos aborígenes, ante las crecientes dificultades para continuar con su sistema de vida en bandas nómades, las perspectivas de seguridad que ofrecían las misiones o reducciones resultaban atractivas. Convivían por entonces en el Chaco grupos «pacificados» o «mansos», amigos de los blancos, que podían ser

wichis, tobas, mocovíes o provenir de Bolivia o el Paraguay, junto con otros más díscolos, mayoritariamente tobas y mocovíes, que se dedicaban a la marisca<sup>1</sup> y a saquear a los blancos en cuanto oportunidad se les presentara. Seguían estos el ejemplo de los abipones —que desaparecieron en el siglo XIX— los cuales, durante la época colonial y la temprana independencia, para resistir la entrada de los blancos, recurrían al malón, que robaba armas y ganado y tomaba cautivos. Pero la vida en el monte era incierta, por lo que a muchos les resultaba tentador establecerse en una reducción donde las autoridades civiles o religiosas les proporcionarían alimentos.

La conformación del Estado nacional tuvo repercusiones en las condiciones de vida del grupo mocoví, como un nuevo período del proceso de colonización que se había iniciado hacía ya más de un siglo. Tanto durante la época colonial como durante la republicana existía la preocupación de contener a los indígenas e incorporarlos a la sociedad dominante, para lo cual se fundaron misiones religiosas y reducciones que, además de su rol evangelizador, cumplieron un papel importante en este sentido. A mediados del siglo <sup>XVIII</sup>, la función fundamental de convertir a los indígenas a las pautas

<sup>1</sup> Mariscar es un término empleado en la zona para referirse a las actividades de caza y pesca (Medrano, 2014:26).

culturales de los colonizadores estuvo en manos de los misioneros de la Compañía de Jesús. De hecho, este fue el origen de la actual ciudad de San Javier, la cual fue fundada como reducción jesuita en el año 1743, pasando a manos de los Hermanos de la Merced en 1767, y terminando como reducción franciscana entre 1812 y 1912 (Greca V., 2008).

De todas maneras, de acuerdo con Teruel (2005), la función de las distintas misiones se mantuvo sin variaciones al igual que la de las demás en la región norte del país encargadas de diferentes grupos aborígenes como tobas, wichis o guaraníes. La función de las misiones consistía en disciplinar a los indígenas, integrarlos a la economía monetaria y al mercado de trabajo, asimilarlos a los modos y costumbres europeas, y adoctrinarlos en la religión cristiana. Así, se intentaba iniciarlos en la «civilización», entendiendo por esto el abandono de las prácticas culturales propias.

En el período independiente, el Estado asignó a las misiones el mismo rol que tenían durante el período colonial, a pesar que a partir del proceso de secularización del mismo, la relación con la Iglesia se tornó más conflictiva. La vida en las misiones estuvo caracterizada por tensiones generadas por conflictos en la relación con el Estado, con los colonos y con los propietarios de tierras, quienes competían por el control de estas y de mano de obra. Así como la relación

de los misioneros con su entorno fue habitualmente conflictiva, tampoco fue armónica la relación de los mismos con los aborígenes que vivían en su interior.

En el caso de San Javier, las tierras que los mocovíes habían habitado desde la fundación de la Reducción indígena —jesuítica primero, franciscana después— estaban a fines del siglo XIX y principios del XX siéndoles expropiadas por el Estado, cuyas políticas favorecían su ocupación y puesta en producción por parte de los inmigrantes europeos, quienes los explotaban como mano de obra en trabajos rurales y domésticos.

Nuevos factores de cambio se harán presentes en el escenario sanjavierino desde mediados del siglo XIX (Andino, 1998). Como en todo el país, se vive el afianzamiento del orden constitucional, la sanción de una legislación liberal, la apertura económica del litoral hacia los mercados mundiales y la concreción de la idea alberdiana de poblar el desierto con inmigrantes extranjeros provenientes de la civilización industrial. Esos procesos ejercieron algún impacto en la pequeña población y en sus tierras circundantes, aunque no con la intensidad y dinámica de otras zonas de la provincia de Santa Fe y de la Pampa húmeda extendida hacia el sur.

En un principio, en una etapa que entonces fue denominada «colonización oficial», el Estado provincial alentó el asentamiento inmigratorio entregando



gratuitamente tierras y brindando facilidades en transporte, herramientas o semillas. En este sentido, notorio es el impulso dado al poblamiento en la década del '60 por el gobierno provincial de Nicasio Oroño, que promueve el otorgamiento de tierras fiscales para colonización en toda su jurisdicción. Santa Fe pudo encarar este proceso con rápidos resultados, al disponer de un territorio aun escasamente poblado y sin muchos propietarios, situación heredada de su histórico rol de zona fronteriza contra el indio y de las consecuencias devastadoras que tuvieron en sus campos las prolongadas guerras civiles de las primeras décadas del siglo xx. Los nuevos tiempos encontraban la provincia con firmes posibilidades de integrarse al comercio mundial, con ventajas dadas por la potencialidad productiva de su suelo y por su vecindad con el Paraná. Miles de inmigrantes suizos, franceses, italianos, españoles y de otras nacionalidades se asentaron como agricultores o comerciantes desde la temprana fundación de la colonia Esperanza en 1856. Más de trescientos pueblos surgieron tras esta experiencia en territorio santafesino, al tiempo que el ferrocarril se extendió hacia el oeste desde los puertos de Rosario y Santa Fe. Se arrasaron los montes para dar paso al cereal y, como parte de esta expansión, los indios de la zona chaqueña, hasta entonces irreductibles, fueron derrotados, integrados o desplazados gradualmente hacia el norte (Andino, 1998:24).

A comienzos del siglo xx en San Javier, criollos y extranjeros constituían el sector hegemónico de la sociedad, gozando del poder político y económico. Marginados, incluso físicamente separados, los aborígenes mocovíes sufrían la explotación económica y la desvalorización subjetiva por parte de los colonizadores.

A pesar del mestizaje y los intercambios, esta situación de marginalidad y degradación a la que estaban expuestos los habitantes originarios de la región, quienes venían sufriendo un prolongado proceso de pérdida de poder y de repliegue material y espiritual, generó un ambiente de permanente confrontación. Como señala Verónica Greca (2008), para los sectores dominantes esta situación debía interpretarse como el resultado de la incapacidad de una raza inferior para asimilar la «civilización», constituida por sus propias pautas. Por esta razón, y dado el contexto ideológico imperante, cualquier aborigen era tratado con desprecio, por ser identificado con actitudes de indiferencia ante el progreso material, con la disciplina frente al trabajo, con la superstición irreflexiva y con vicios degradantes como el alcoholismo, la promiscuidad, la vagancia y el robo.

### **Discursos sobre la alteridad durante la construcción del Estado-nación**

En el último tercio del siglo xix comenzaba el proceso de formación del Estado

nacional, que se proponía entre sus objetivos la superación de la «barbarie» y el «atraso» en favor de la «civilización». A su vez, la construcción de la nación necesitaba de un Estado fuertemente centralizado que pudiera imponer el «orden» y generar el «progreso».<sup>2</sup> La ideología positivista desempeñó un considerable papel hegemónico, tanto por su capacidad para plantear una interpretación verosímil de estas realidades nacionales cuanto por articularse con instituciones que —como las educativas, jurídicas, sanitarias o militares— tramaron un sólido tejido de prácticas sociales en el momento de la consolidación del Estado y de la Nación a fines del siglo pasado y comienzos del xx (Terán, 1987).

Terán comprende que el ensayo positivista construyó su intervención discursiva más exitosa en la doble pretensión de explicar, por una parte, los efectos no deseados del proceso de modernización en curso o también de comprender los consistentes obstáculos para que dicho proyecto pudiera desplegarse con eficacia, y por la otra, hacerse cargo reflexivamente del orden de la invención de una nación. Existe así toda una gama de la cuadrícula positivista destinada a diagramar un modelo de país donde las instituciones

trazaran el límite en cuyo interior se asimilarían los sectores integrables a la modernidad, en tanto que la variable coercitiva operaría también institucionalmente expulsando de él las fracciones pre o extracapitalistas renuentes a incorporarse a la estructura nacional.

Además, junto con las propuestas para promover la modernización, explicar los males latinoamericanos y normalizar los vínculos entre el aparato estatal y la sociedad, el positivismo fue también utilizado en América Latina como una instancia interpretativa del entero pasado nacional. Para la nueva nación el «problema del indio» sería uno de los primeros por resolver (Greca, 2008), para lo cual se profundizaron las campañas militares que venían desarrollándose en las décadas anteriores. Las mismas eran justificadas por discursos que exacerbaban la belicosidad de los pueblos indígenas, construyendo así un modelo legitimador de estas ofensivas.

Spencer, uno de los referentes de la corriente de pensamiento positivista, concebía el desarrollo de la existencia humana en todas sus manifestaciones como un hecho en permanente desenvolvimiento, en el que la evolución equivale a progreso. Entre muchos argentinos parece haber

<sup>2</sup> Comte había dividido su sociología en dos partes principales: la estática social, encaminada a descubrir las leyes que rigen las condiciones de la vida humana bajo un *orden* determinado; y la dinámica social, un intento de develar el sistema del movimiento gradual de la sociedad, es decir el progreso. Para las corrientes posteriores, la ley del progreso se convierte en el hecho universal.

tenido un fuerte predicamento la concepción organicista de la sociedad, en la que cada miembro tiene asignado un lugar y una función. El esquema spenceriano implica la búsqueda de una estructura social equilibrada. Sin embargo, en la sociedad argentina aparecieron bien pronto inquietantes indicios de desorden. Frente a la voluntad normalizadora y homogeneizante, los hechos mostraban la existencia de factores desestabilizantes del equilibrio social.

Penhos (2005), en su trabajo sobre la fotografía de los aborígenes de fines del siglo XIX y comienzos del XX, aporta al análisis cuestiones relativas al campo de interés por la psiquiatría y la criminología, como también sobre el desarrollo de la antropología, las cuales traducen sin duda aquella preocupación por el otro, por aquello que cae en los márgenes del orden. Soler (1968) ha señalado la temprana difusión del positivismo en la Argentina, a partir de teorías de Lombroso y su *Archivio di Antropologia Criminale*, que se comienza a publicar en Italia en 1879. Si la criminología y la psiquiatría cubrían el interés por los índices del desorden y las zonas patológicas de la sociedad, la antropología focaliza la atención en los otros que están al margen.

En Argentina, la antropología conoció un importante impulso a partir de la década de 1880, siempre en consonancia con el desarrollo de las ciencias naturales. Nombres como los de Francisco P.

Moreno, Estanislao S. Zeballos, Florentino Ameghino, y algo después Samuel Lafone Quevedo, se ligan con los de Eduardo Holmberg y German Burmeister. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la presencia de europeos como Herman ten Kate, Robert Lehman–Nitsche y Eric Boman también fue clave para la organización académica de la antropología y el aumento de las colecciones. Esto se acompañó de un viraje en la percepción y representación de los indígenas por parte de la sociedad blanca. Una vez sometidas las comunidades del sur, sus miembros ya no aparecen tanto como vehículos del terrorífico peligro de los malones, y lentamente pasan a ser considerados como objetos de estudio (Penhos, 2005).

A fin de siglo, el destino de los indígenas, sellado por las leyes de la supervivencia del más apto, se percibió como un hecho más en la inevitable marcha del progreso. Por ello, el cuerpo de estos seres se va transformando en esqueleto, y su existencia, como índice de atraso, en datos para construir una prehistoria local. Sarmiento es quien expresó esto último con claridad: los indios son «nuestros padres prehistóricos, a quienes hemos detenido en sus peregrinaciones y en su marcha casi sin antecedentes (...). La intervención del hombre blanco como motor de la historia es determinante, pues» (1953:276).

En una reunión interamericana celebrada en Buenos Aires, también se perfilan las dos posiciones en pugna:

En la sección de las ciencias antropológicas, mientras Juan Ambrosetti critica el sentimentalismo frente a los indios —«condenados a desaparecer»—, Florentino Ameghino, soslayando acaso otras afirmaciones suyas sobre la superioridad de la raza blanca y sobre el dominio mundial que ella estaba llamada a ejercer, termina por adherir, «siquiera sea (...) por (...) humanidad», a la ponencia de Roberto Lehman-Nitsche, quien planteó la necesidad de amparar a los expoliados indígenas (Biagini, 1995:86)

Al respecto, aporta Wright (2005) que la visión positivista de la época, influida por el concepto de reservas indígenas de los Estados Unidos, sostenía que los indios eran jurídicamente menores de edad, y que someterlos a una estricta disciplina los transformaría en hombres productivos y buenos ciudadanos. Las reducciones constituían espacios cerrados en los que, merced a una tutela firme, se enseñaban los principios del trabajo, orden, higiene y obediencia y se mantenía a los indígenas alejados para siempre del monte y sus peligros.

La hipótesis de la selección de las especies y del determinismo del medio geográfico facilitan la racionalización etnocéntrica y el sojuzgamiento del indígena, a quien solo se le reconoce de humano su carácter parlante, pues en rigor resulta indolente y estúpido (Biagini, 1995). El hecho que la inmigración fuese preponderantemente blanca permitía guardar al

menos cierta convicción científica de que un país como la Argentina, con escasos hombres negros y con una población indígena diezmada, se hallaba muy por encima de las demás naciones sudamericanas. Primaba con todo el más rudo individualismo, erigido tanto en palanca del bienestar y el progreso como en fuente del derecho y la moral.

Con el positivismo, de acuerdo con Alvira (2012), la construcción simbólica de la otredad con respecto al indio se modifica. Es de este modo como el modelo que se sintetizaba en la relación otro-extraño-peligroso se traslada a un modelo biopolítico de exclusión incluida que significó también la biologización del indio. Será ahora fuente de exotismo y llevará sobre sí mismo una carga de características que lo traspasan desde aquella que lo definirá por su inferioridad cultural y «natural» con respecto al hombre «normal».

### **Los primeros pasos del cine argentino**

El cine en la Argentina, conforme a Alvira (2014), comenzó su historia en 1896, pocos meses luego de su presentación en París por los hermanos Lumière. Los pioneros fueron un puñado de fotógrafos y aventureros, entre ellos Eugenio Py, que hizo el primer registro de actualidad importante que se conserva: «Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires» (1900). El estilo es el de los inventores

del cine: la calle, con su movimiento y una perspectiva mínima para conferirles cierta profundidad a las fugas y líneas internas del cuadro. Hacia el Centenario, se desarrolla el cine de ficción a través de las setenta y cuatro reconstrucciones históricas, como *La Revolución de Mayo* y *El fusilamiento de Dorrego*, ambas filmadas por Mario Gallo. Hacia fines de la década del 1910 se afianzó una de las líneas posibles de desarrollo del cinematógrafo, en detrimento de las otras: el cine narrativo, que estableció un lenguaje y unos procedimientos de significación que, básicamente, siguen vigentes.

A fin de dar cuenta de las etapas del cine argentino, creemos que es apropiado adoptar la periodización elaborada por Claudio España (2000) que diferencia tres ciclos: a) el cine silente, 1896–1932; b) el período clásico, 1933–1956; y c) la irrupción de la modernidad y del cine de autor, desde 1957 al presente. El estudio fija como fechas límite para el segundo período la aparición de películas sonoras sin discos —1933— y la sanción de la ley de creación del Instituto Nacional de Cinematografía en 1956. Para Alvira (2014) este período se corresponde con el desarrollo de la industria cinematográfica local como una de las más importantes de América Latina, y como en la mayoría de las cinematografías occidentales, es denominado clásico en tanto es la etapa de institucionalización de los modos de representación.

En este contexto de invención, creación y producción del cine en Argentina, y de acuerdo a lo planteado en este mismo trabajo, Cuarterolo nos invita a observar dos discursos presentes en el período silente argentino. Uno de ellos se refiere al discurso nacionalista, «que encontraría su cristalización hacia la época del Centenario y que proponía una recuperación de la tradición como vía para lograr la consolidación de una identidad nacional» (2009:145). El otro discurso está asociado al pensamiento positivista el cual se instala desde fines del siglo XIX en los círculos intelectuales latinoamericanos y cuya «principal tarea sería la de reconstruir la nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio» (Cuarterolo:146). La autora plantea, que los destacados discursos, en las primeras décadas del cine silente, se pueden expresar de formas diferentes. Es decir, el discurso positivista optó por el cine noticioso o documental. Y el discurso nacionalista, en cambio, optó por el género ficcional el cual permitía rescatar la historia nacional.

Con el paso del tiempo, después del Centenario aparecieron una serie de filmes que logran dar visibilidad a ciertos problemas de orden político y social de la época. Cuarterolo observa que dichos filmes, son concebidos de forma aislada, con poca continuidad del marco del período silente y con cierto compromiso ideológico en algunos casos.

Alcides Greca, es uno de esos casos. Para este autor, «estos filmes nacieron como respuesta a una serie de debates que (...) se focalizaron en dos problemáticas concretas: la urgencia para consolidar un cine nacional con características propias y la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorrepresentación» (148).

De acuerdo con la intención de nuestro trabajo, la de dar cuenta sobre la mirada de Alcides Greca desde el quehacer etnográfico respecto del aborigen, tomamos de Cuarterolouno de los caminos propuestos que acercaron a la realidad de su tiempo a este tipo de películas: la elección de un «otro» como protagonista del relato. Es decir que se otorga voz a la alteridad erigiendo como protagonistas del relato a una serie de actores que generalmente eran invisibles para los cineastas, como ser los indígenas, obreros o inmigrantes.

En el caso del *El último malón* (1917), no solo se expone una problemática sobre la cuestión aborigen, sino que

también, son los mismos aborígenes<sup>3</sup> de la comunidad mocoví de San Javier quienes representan en su mayoría a los personajes del filme, que trece años antes habían protagonizado el conflicto (Greca, 2014). Al respecto, Cuarterolo señala que era común en los filmes de carácter etnográfico de la época, que los indígenas representaran su propia etnicidad reproduciendo frente a la cámara diferentes tipos de hábitos y costumbres característicos de su cultura.

### **La mirada etnográfica en *El último malón***

Trece años después del levantamiento mocoví<sup>4</sup> en San Javier, Alcides Greca filmó *El último malón* (1917). Fue una película precursora que revisa los hechos históricos de 1904 en la costa del norte de la provincia de Santa Fe. Greca fue un notorio hombre público, un intelectual santafesino que escribió, produjo y dirigió el filme. En el cual se propone dar a conocer la situación y parte de la historia de

<sup>3</sup> «En ese entonces, el deseo de documentar un hecho histórico de su pueblo natal lo condujo a filmar (a Alcides Greca) *El último malón*, que se convertiría en su obra más trascendente a pesar de ser su única incursión en el campo de la cinematografía. Su reconstrucción de dicho levantamiento en el filme contó con la particularidad de que fue hecha con la participación de los propios indígenas que habían protagonizado el conflicto trece años antes y también la de muchos “blancos” (criollos e inmigrantes) que habían sido testigos del mismo» (Greca, 2014:40).

<sup>4</sup> El 21 de abril de 1904 tuvo lugar un conflicto entre la comunidad mocoví y los colonos de San Javier, al norte de la provincia de Santa Fe. Los mocovíes de la región liderados por nuevos caciques y guías espirituales desconformes con la situación vigente, llevaron a cabo un levantamiento con el objetivo de tomar la jefatura política y la policía para recuperar el pueblo que alguna vez les había pertenecido (Greca, 2009; Andino, 1998).

los mocovíes, mostrando sus condiciones de vida y los factores que los condujeron a la rebelión. Alvira (2012) considera que su director y la película, expresan cierto indigenismo<sup>5</sup> con rasgos paternalistas.

*El último malón* contiene diversas escenas que muestran a los mocovíes reproduciendo hábitos de caza, formas de vida, costumbres religiosas, entre otras. A continuación, describiremos algunas de estas escenas:

#### Los barrios

En el prólogo, titulado «La civilización y el indio», la película presenta imágenes de San Javier que contrastan el barrio moderno de la población «blanca» con la «toldería» mocoví, donde viven familias indígenas en ranchos de paja y barro (Greca y Greca, 2012: 141). Andino (1998) menciona la particularidad del paisaje sanjavierino, el cual se conforma a partir de la convivencia de dos mundos en un reducido espacio. Los «blancos» (criollos e inmigrantes) ocupaban las cuadras extendidas mayormente hacia el norte y el oeste de la plaza, habitado generalmente en espaciosas casas de ladrillo de una sola planta, algunas de ellas con terraza. Los aborígenes subsistían arrinconados en el lugar donde habían sido finalmente

reubicados, sin haber podido concretar la población y puesta en producción de solares y chacras, alguna vez pensadas para su «civilización». Habitaban la llamada sección indígena —vulgarmente conocida como «la toldería»—, fracción del terreno fiscal que, desde los fondos de la iglesia principal, a unos cien metros de la plaza, se extendía hacia el sur. Allí, en medio de algunos árboles, pajonales y calles arenosas mal cuidadas, levantaban sus ranchos y toldos, cubriendo sus techos con paja, barro y cueros extendidos (Andino, 1998).

#### Vida cotidiana

También se muestran imágenes de la vida cotidiana de los mocovíes: cocinando, tomando mate, al lado del fuego y del mortero, sentados en el suelo, los chicos jugando por doquier y los perros alrededor de la gente. Escenas con carteles de la caza y la pesca del yacaré por ejemplo, también «se dedica a la pesca del sábalo sirviéndose de la “fija”, especie de arpón construido con caña tacuara y un trozo de hierro o madera dura» (*El último malón*:7:50), la boleadora del avestruz, la caza del carpintero, guacamayo, tuyango y patos silvestres. Los hombres vestidos con taparrabos y vinchas. Capaz de gritar como el zorro y

<sup>5</sup> El indigenismo de los años 20 significó una ruptura con el pensamiento hegemónico del periodo anterior (positivismo). Reza Alvira: «vinculó al indio con el problema de la tierra y lo vio como productor, valorizó lo indígena en la cultura y en la historia del continente, reivindicó menos al mito que al indígena realmente existente y, sobre todo, hizo propuestas concretas para el cambio de su situación» (2012:175).

el chajá. Enseguida, una segunda serie de planos nos muestra al mocoví metido de lleno en la contingencia histórica, como peón en alguna estancia sanjavierina: apartando, enlazando, tumbando y jineteando animales (Alvira, 2012).

### Bailes y procesión

El tercer acto, titulado «Amoríos, bailes y religión», muestra la celebración de la fiesta del patrono San Francisco Javier el 3 de diciembre, próxima a la fecha del levantamiento, la cual constituye un motivo más de congregación de mocovíes en el pueblo. Cabe mencionar que estos sucesos, entre otros, nos permiten pensar a la rebelión no como un hecho espontáneo y anecdótico, sino como un movimiento que venía gestándose desde los meses anteriores, enmarcado en un proceso amplio y complejo que trasciende la fecha precisa del levantamiento (Greca, 2014). La procesión del pueblo duraba unos cinco días y por las noches se bailaba en la toltería, en donde los mocovíes ejecutaban sus danzas tradicionales como el sarandí, el tonto yogo, el bravo y el cielito (*El último malón*:25:10), y también se entonaban canciones.

### El alcohol

El enemigo del indio, dice el filme, es el *latagá* (caña). Una secuencia (planos virados al rojo) muestra a indios emborrachándose en una pulpería, hasta que llegan las autoridades policiales, los

azotan y los encarcelan. Para el filme, son los blancos los que le enseñaron a beber, así como son los blancos los que con tierras y ganado sobornan al cacique Bernardo (Alvira, 2012:180).

### Robo y pillaje

Greca menciona en los carteles del filme que los mocovíes roban considerables tropas de hacienda y son conducidas al interior de las islas. Así también, que varios colonos habían sido asesinados a chuzazos en medio de sus chacras. Y otro dato que podría considerarse etnográfico es sobre el consumo de la carne de yegua, la cual consideran un manjar.

Las escenas nombradas para Cuarterolo funcionarían como «un prelude de la ficción». Es decir, «los indígenas no solo ponen en escena su propia etnicidad, sino que participan en la reconstrucción de su pasado y en la exposición de sus conflictos» (169). Destaca también la autora que, la «voz» de los mocovíes no deja de estar mediada por el director, el cual tiene su propia visión del suceso histórico y por lo tanto, los aborígenes asumen, al menos de forma corporal, un rol activo en el proceso de autorepresentación.

Entonces, volvemos a preguntar: ¿es posible pensar el filme *El último malón* de Alcides Greca como un documental etnográfico? ¿Debe dramatizarse o ficcionalizarse el cine etnográfico? ¿Puede y debe un cineasta dar su punto de vista en una película etnográfica? Y por último



y no menos importante: ¿qué es el cine etnográfico?

Estas cuestiones conducen la reflexión casi irremediabilmente hacia el tema de los límites entre la objetividad y la subjetividad en la representación de la realidad mediante la imagen secuencial en movimiento, y en general, mediante cualquier medio de expresión (Sedeño Valdellós, 2004). Las posibles respuestas exceden el propósito de este artículo, dejando abierta la propuesta para un futuro cercano.

### **El ejercicio etnográfico de Alcides Greca**

De acuerdo a lo expuesto, intentamos responder a los interrogantes planteados a lo largo del trabajo desde el campo de la antropología visual. Respecto a la antropología visual, Ardèvol la concibe «como territorio franco de investigación sobre los aspectos sociales y culturales de la imagen» (1998:217). Grau Rebollo plantea que la antropología visual se ha definido de maneras distintas a lo largo del tiempo; incluso algunas veces se le ha considerado como una disciplina en sí misma, mientras que en otras, más frecuentemente, como una subdisciplina, un canal auxiliar y complementario de la antropología (2012:166). Grau Rebollo considera a la antropología audiovisual

como un dominio teórico transdisciplinar que pretende tanto aprovechar el potencial

epistemológico que ofrece el análisis de fuentes, como el recurso intencional y planificado a los media en tanto operadores culturales e instrumentos de investigación, cuyo objetivo fundamental es favorecer un uso sistemático y riguroso de los dichos medios y productos en la investigación antropológica. (2005:2)

El presente trabajo se desarrolla a partir algunas preguntas iniciales como: ¿Se puede considerar un filme etnográfico *El último malón*? ¿Es posible recuperar del filme material etnográfico que de luz a las formas de vida las comunidades mocovíes sanjavierinas del comienzos del siglo xx? ¿Es factible considerar la obra de Greca como un material etnográfico? ¿Existen similitudes en el trabajo de Greca con el quehacer antropológico/etnográfico?

Conforme a la propuesta de Ardèvol, el cine etnográfico es aquel «que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes; de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas» (s/f:127). Del mismo modo, el cine etnográfico comprende las producciones documentales como las filmaciones cuyo objetivo es la investigación etnográfica y la divulgación científica. La etnografía fílmica está integrada y definida por el propio marco de la investigación antropológica. Lo que caracteriza a una película como etnográfica no se encuentra

ni en el contenido ni en la forma del filme, sino que se define por el proceso de elaboración, por el contexto de filmación y de exhibición, y por el tratamiento que reciben las imágenes como objeto de estudio (Ardèvol, 1998). De manera tal que, de acuerdo con Ardèvol, *El último malón* no cumple con los requisitos necesarios para ser pensado como un filme etnográfico ni como cine documental.

Pero no es así con relación al material etnográfico que se puede recuperar del filme *El último malón*. Ardèvol propone que cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica desde el momento que lo consideramos como un producto y un proceso cultural (s/f:130). Es decir, «cualquier producto audiovisual que consideremos útil para nuestros propósitos y sea examinado a partir de una metodología de trabajo explícita puede ser considerado como documento etnográfico» (134).

Igualmente, Grau Rebollo plantea la centralidad de los textos audiovisuales como potenciales documentos en la investigación en ciencias sociales, especialmente en antropología. El autor sostiene cuatro ideas básicas: (1) que el carácter documental de un producto fílmico depende de cada contexto particular de investigación y debe ponerse

siempre en relación con su propio contexto de origen, esto es: la coyuntura social, política, económica e ideológica bajo la que se configura. Así, ningún filme puede, por sí mismo, ser considerado un «documento» en cualquier coyuntura, ni cualquier filme es excluible apriorísticamente como potencial fuente de aportación de datos. (2) El presunto carácter documental de un filme viene determinado por la adecuación de sus planteamientos a los objetivos y diseño de cada investigación, y por la información excedente o especialmente relevante que puede proporcionar. (3) Propone una dicotomía categorial: la distinción entre productos disciplinares y no disciplinares. El valor de las situaciones presentadas en un producto no disciplinar radican en buena medida en su configuración refractiva<sup>6</sup>, no en su reflejo directo y fiel de la realidad (2005:2). Por ende, según los planteos de Ardèvol y Grau Rebollo, consideramos posible recuperar del filme material etnográfico que dé luz a las formas de vida las comunidades mocovíes sanjavierinas del comienzos del siglo xx.

En respuesta a la pregunta acerca de si existen similitudes en el trabajo de Greca con el quehacer antropológico/etnográfico, Ardèvol esboza una especie de conexión entre el ejercicio cinematográfico y

<sup>6</sup> A fin de profundizar por la idea de «refracción» planteada por Grau Rebollo, recurrir a los textos: «Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos» (2005) y «Antropología audiovisual: reflexiones teóricas» (2012).

el quehacer antropológico. Al respecto, la autora plantea que

el cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre cómo representar la realidad social, sin que esta búsqueda estuviera necesariamente conectada a los planteamientos de la antropología. Sin embargo, es indudable la existencia de una interrelación y de una misma preocupación por reflejar la vida social en ambos campos. El hecho de que el objeto de representación cinematográfica (las sociedades y las culturas humanas) coincida con el objeto de estudio de la antropología ha suscitado el acercamiento mutuo y también la polémica sobre la convergencia o divergencia de intereses. (1998:128)

Guarini (2014) sostiene que desde el nacimiento de la antropología como disciplina, la imagen ha formado parte de la práctica de investigación no solo como metodología sino también como medio de experimentación. Desde los primeros registros realizados por Franz Boas o

las fotografías tomadas en terreno por Bronislaw Malinowski, que convirtieron su escritura en una escritura visual, las primeras etnoficciones de Edward Curtis entre los indígenas norteamericanos, los registros filmicos de Margaret Mead y Gregory Bateson en Samoa, el inmenso e inclasificable trabajo y aporte de Jean Rouch en África, proponiendo giros teóricos como el de la antropología compartida y conceptos como los de etnoficción y cine-trance, Howard Morphy en el cruce del arte y la antropología visual o David y Judith MacDougall en Australia, por mencionar solo unos pocos. Lo que se destaca de estas primeras experiencias es el valor puesto en lo visual como método de investigación. La antropología visual construyó una nueva forma de comprender y de utilizar las imágenes, explorando tanto desde el terreno de lo cinematográfico como dialogando con el campo del arte y otras disciplinas (Guarini, 2014:8).

A fin de pensar a Greca como posible etnógrafo, consideramos pertinente las categorías de «extrañamiento»<sup>7</sup> de Lins Ribeiro y de «conciencia practica» de

<sup>7</sup> El *extrañamiento* es una experiencia socialmente vivida, básica en la construcción de la perspectiva antropológica, que puede ser relacionada con la noción de *conciencia práctica* que desarrolló Anthony Giddens (en Lins Ribeiro, 1986). Este autor utiliza el término *conciencia práctica* para nombrar el saber práctico, el saber tácitamente incorporado, implícito, no tematizado, empírico, sobre cómo comportarse en los distintos contextos de la vida cotidiana. Es saber cómo utilizar reglas y recursos en los diferentes contextos. Es toda la gama de destrezas o capacidades que un agente posee y utiliza para actuar en la vida cotidiana, pero que no puede expresar discursivamente. La *conciencia práctica* está también vinculada con la rutinización, todo lo que un actor hace de manera habitual, la repetición de actividades que se realizan de manera semejante día tras día.

Guidens. Las categorías propuestas, nos facilitan analizar el entramado de situaciones que atraviesan al autor. Es decir, Greca al ser nativo de la localidad de San Javier, conoce y pertenece a esa comunidad, la comunidad de San Javier, no la mocoví. Además que, siendo adulto se traslada a otra ciudad y participa de espacios políticos e intelectuales diferentes al de su juventud que le permiten observar el conflicto de 1904 desde otro lugar.

De esta manera, se pueden introducir los conceptos de *extrañamiento* y *conciencia práctica* a los que hace referencia Lins Ribeiro (1986). El *extrañamiento* de la realidad es uno de los puntos que fundamenta la perspectiva del «investigador» (de Greca en este caso). Se trata de un elemento cualitativo que diferenciaría la «mirada» del mismo. Al no participar como nativo en las prácticas sociales de las poblaciones que estudia, en las imposiciones cognitivas de una determinada realidad social, el investigador experimenta, existencialmente, el *extrañamiento* como una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo, aproximación y distanciamiento. Es como estar delante de un sistema de signos, vivirlo relacionándose primeramente con sus significantes pero sin comprender del todo sus significados. Así, existiría una tensión entre el investigador como miembro —aunque especial— de un sistema social y cognitivo intentando transformar lo exótico en familiar. Esta tensión ha sido resumida

en la fórmula nosotros/otros, donde «nosotros» significa el investigador y todo lo que le es familiar como miembro de una sociedad; y «otros» los actores sociales que estudia, lo exótico.

Por otro lado, al estudiar «su» propia sociedad el investigador busca realizar la operación inversa, convertir lo familiar en exótico, usando —por principio y por racionalización metodológica— una posición de *extrañamiento*. Es importante destacar que cuando el investigador se dirige a un estudio de campo, se desplaza físicamente de sus parámetros cotidianos, insertándose en parámetros que, aun cuando no le son totalmente exóticos, le son desconocidos por no ser un actor social significativo ya que no posee una historia e identidad vivida y preestablecida en aquella red social en la que va a trabajar (Lins Ribeiro, 1986).

Con relación a esto, citamos a Alvira en donde sostiene que Greca «realiza a la vez un registro etnográfico, una reivindicación de la cultura y los saberes ancestrales mocovíes y una denuncia de la situación actual» (2012:180). El trabajo de campo etnográfico se enmarca generalmente dentro de las técnicas llamadas cualitativas en ciencias sociales. La observación participante supone que el investigador no parte de una teoría explicativa previa para diseñar, sino que antes necesita conocer por propia experiencia el medio social sobre el cual se elabora su estudio (Hammersley y Atkinson, 1994). El

etnógrafo transforma su experiencia en datos analizables a partir de su inmersión en la comunidad estudiada y de su cuaderno de notas.

Greca documenta las formas de vida de la comunidad mocoví de San Javier desde su lugar de nativo. Sin embargo, no pierde la mirada externa, como ajeno a esta comunidad. Reconoce las particularidades, pero desde el afuera. Cuarterolo expresa que Greca

a pesar de las buenas intenciones, no puede escapar a alguno de los más difundidos prejuicios culturales de principios del siglo xx. Como muchos intelectuales de su época, subestima la capacidad del indígena para luchar por sus propias reivindicaciones y otorga al Estado, y por ende al hombre blanco la responsabilidad por la supervivencia de estos grupos oprimidos. (2009:158)

Son en estas disyuntivas donde se pueden visibilizar las complejidades de las tramas que se desprenden del filme de *El último malón*. Greca en su filme da cuenta de los espacios de pertenencia y de exclusión de forma simultánea. La similitud con el trabajo de etnógrafo es solo una coincidencia.

### **Consideraciones finales**

En 1910, la joven nación argentina celebró con brillo y grandes pompas el Centenario de la Revolución de Mayo. En esos momentos culminaba también

una de sus metas que se habían impuesto sus fundadores. En un proceso que se había iniciado a mediados de la década de 1870, las fronteras interiores fueron definitivamente eliminadas con la ocupación de los territorios indígenas, el sometimiento o el exterminio de sus pobladores originarios y la incorporación definitiva de sus tierras al Estado nacional (Mandrini, 2008). Convertidos en una minoría étnica marginada, los descendientes de los pueblos originarios tuvieron a partir de entonces que luchar por su supervivencia, generando distintas respuestas y resistencias frente a políticas estatales. Debieron pasar muchas décadas hasta que el Estado comenzara a reconocerlos y a aceptar, al menos en el papel, algunos de sus derechos, especialmente el derecho preexistente sobre las tierras de sus antepasados y el reconocimiento pleno de su identidad cultural.

En este contexto Greca realiza su filme *El último malón*, en el cual se destaca la mirada inclusiva de comunidades aborígenes mocovíes y relata el problema puntual de 1904, pero que se sostiene desde hace siglos sobre la conquista y colonización de las tierras que les pertenecían. Esta mirada sobre la alteridad aborígen, está atravesada por cuestiones personales, políticas e ideológicas propias de su tiempo (positivismo-indigenismo). La mirada de Greca queda plasmada en el filme. Su mirada expresa un abanico de situaciones.

*El último malón* da cuenta de un momento de desencuentro entre la comunidad mocoví y los «blancos», de las miradas que se traducen en términos políticos, ideológicos y económicos. En este trabajo, destacamos la mirada etnográfica de Greca, su reposo en los aspectos que hacen a la forma de vida de una comunidad que fue violentada y silenciada. En el presente, la mirada de Greca se transforma en un documento etnográfico de un valor sin precedentes para las comunidades mocovíes de la provincia de Santa Fe.

Acordamos con Grau Rebollo en su reflexión sobre las miradas (la mirada de Greca y de la autora del trabajo):

nunca son vacías, ni los posicionamientos ante un problema determinado neutrales, en la medida en que es imposible que nos desprendamos absolutamente de nuestro propio bagaje biográfico (ideológico y teórico). En definitiva, somos parte de nuestro propio contexto. Sin embargo, que los textos audiovisuales no puedan adquirir condición de «documento» en cualquier circunstancia, sino únicamente bajo determinadas condiciones de investigación, no debe disminuir su utilidad; pero sí que la limita única y precisamente a esos contextos. (2005:10)

Para Ardèvol, la mirada antropológica

siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el que viven. Y es especialmente receptiva a las imágenes de la frontera, del contacto cultural, porque es ahí donde ella misma tiene su punto de partida. La antropología, en su mirar hacia otras culturas, ha utilizado el dibujo, la fotografía, el cine, el vídeo para crear y transmitir imágenes gráficas sobre las formas de vida humanas. (s/f:126)

El cine es un instrumento extremadamente versátil y combina distintos medios de representación creando un modo narrativo complejo.

*El último malón*, como documento etnográfico,<sup>8</sup> contribuye a la memoria de los mocovíes respecto a su pasado invisibilizado. El filme es un elemento movilizador que vislumbra, distingue y representa una alteridad silenciada. Las escenas del filme, (la mirada de Greca), ponen de relieve que la memoria es un escenario de disputa para la construcción de proyectos de pasado y futuro, pues, como se anota en la clásica obra de George Orwell, «Quien domina el presente, domina el pasado; quien domina el pasado, domina el futuro» (2010:51).

<sup>8</sup> De acuerdo con Ardèvol, «es nuestra mirada sobre el producto que convierte una imagen audiovisual en un documento válido para la investigación antropológica» (s/f:132).

## Referencias bibliográficas

- ALVIRA, P. (2014). *Los trabajos y los días. El cine argentino y la representación de los trabajadores rurales en el siglo XX*. Tesis doctoral. UNR. Recuperado de: [https://www.academia.edu/22762042/Los\\_trabajos\\_y\\_los\\_d%C3%ADas.\\_El\\_cine\\_argentino\\_y\\_la\\_representaci%C3%B3n\\_de\\_los\\_trabajadores\\_rurales\\_en\\_el\\_siglo\\_XX\\_tesis\\_doctoral](https://www.academia.edu/22762042/Los_trabajos_y_los_d%C3%ADas._El_cine_argentino_y_la_representaci%C3%B3n_de_los_trabajadores_rurales_en_el_siglo_XX_tesis_doctoral)
- ——— (2012). Una legión de espectros: la cuestión indígena en el último malón. Anuario 24. *Esc. de Historia, Revista Digital* 3. Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Recuperado de: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/3729/208-831-1-PB.pdf>
- ANDINO, M.D. (1998). *El último malón de los indios mocovíes*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL.
- ARDÈVOL, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LIII(2), 217–240. Recuperado de: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/396/400>
- ——— (s/f). *Representación y cine etnográfico* (pp. 125–168). Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/95377/144232>
- BIAGINI, H.E. (1995). *La generación del ochenta. Cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- CUARTEROLO, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896–1933). En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería. Recuperado de: [https://www.academia.edu/1830597/\\_Los\\_antecedentes\\_del\\_cine\\_pol%C3%ADtico\\_y\\_social\\_en\\_la\\_Argentina\\_1896-1933\\_](https://www.academia.edu/1830597/_Los_antecedentes_del_cine_pol%C3%ADtico_y_social_en_la_Argentina_1896-1933_)
- ESPAÑA, C. (Comp.) (2000). *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933–1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GRAU REBOLLO, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades*, 22(43), 161–175. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Distrito Federal, México.
- ——— (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos

- como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, 21(03). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/7177>
- GRECA, V. (2008). Un proceso de rebelión indígena: los mocovíes de San Javier en 1904. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-16942009000200018](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942009000200018)
  - ——— (2014). Políticas de memoria y espacios de conmemoración en San Javier. Usos del pasado aborígen en relación al levantamiento mocoví de 1904. *XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Rosario. Recuperado de: [file:///C:/Users/Marina/Downloads/11caas\\_GT19\\_Greca%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Marina/Downloads/11caas_GT19_Greca%20(1).pdf)
  - GRECA, D. (2014). De la historia en el cine al cine en la historia: potencialidades como documento del filme El último malón. Páginas. Revista Digital de la Escuela de historia. UNR. Recuperado de: <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/viewFile/40/40>
  - GRECA, V. y GRECA, D. (2012). Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película El último malón (1917) desde la Antropología y la Historia. *Claroscuro*. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, 11, 127-148. Recuperado de: <file:///C:/Users/Marina/Downloads/art%C3%ADculo-ClaroscuroCEDCU-UNR.pdf>
  - GUARINI, C. y DE ANGELIS, M. (Coords.) (2014). Prologo. *Antropología e imagen. Pensar lo visual*. Argentina: Sans Soleil.
  - IÑIGO CARRERA, N. (1998). El problema del indio en Argentina. *En Razón y Revolución*, 4.
  - HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
  - LINS RIBEIRO G. (1986). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En Boivin M.F.; Rosato, A. y Arribas, V. (Comps.). *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.



- MANDRINI, R. (2008). *La Argentina aborigen. De los primeros pobladores a 1910*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- MEDRANO, C. (2014). Zoosociocosmologíaqom: seres humanos, animales y sus relaciones en el Gran Chaco. *Journal de la société des américanistes*, 225–257. Recuperado de: <http://jsa.revues.org/13777>; DOI:10.4000/jsa.13777
- ORTELLI, S. (2011). *Representaciones en torno al territorio y las relaciones sociales en las fronteras iberoamericanas, siglos XVIII y XIX*. Recuperado de: [www.redalyc.com/articulo.oa?id=193321417003ER](http://www.redalyc.com/articulo.oa?id=193321417003ER)
- ORWELL, G. (2010). *1984*. Barcelona: Austral.
- PENHOS, M.N. (2005). Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. *Arte y antropología en la Argentina* (pp. 16–64). Buenos Aires: Fundación Telefónica. Fundación Espigas.
- RODRÍGUEZ, A. (2011). La trama, la historia y la política en El último malón. Dossiers «Ciencia y política». *PolHis*, 8. Recuperado de: [http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8\\_RODRIGUEZ.pdf](http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8_RODRIGUEZ.pdf)
- SARMIENTO, F.D. (1953). Conflictos y armonías de las razas en América. *Obras completas. Vol. 38*. Buenos Aires: Luz del Día.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A.M. (2004). Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción. *Gazeta de Antropología*, 20, 28. Recuperado de: [http://www.ugr.es/~pwlac/G20\\_28AnaMaria\\_Sedeno\\_Valdellos.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G20_28AnaMaria_Sedeno_Valdellos.pdf)
- SOLER, R. (1968). *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*. Buenos Aires: Paidós.
- TERÁN, O. (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- TERUEL, A. (2005). *Misiones, economía y sociedad. La frontera chaqueña del Noroeste Argentino en el siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba.
- WRIGHT, P. (2005). *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958–1964*. Seleccionadas por Luis Priamo. Buenos Aires: Fundación Antorchas, Fundación CEPPA.

## Filmografía

· Greca, A. *El último malón* (1917). 97 min. Productora Greca Films. Argentina.

## El archivo audiovisual como dispositivo de memoria

Cecilia Vallina

Subsecretaria de Producciones e Industrias  
Culturales del Ministerio de Innovación  
y Cultura de Santa Fe  
Ministerio de Innovación y Cultura  
de la Provincia de Santa Fe

### Resumen

El artículo aborda cuáles son las dimensiones y categorías que se despliegan frente a un dispositivo de memoria como el recientemente creado Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad, en la ciudad de Santa Fe, Argentina. Este dispositivo transforma las condiciones de acceso y circulación de estos registros a un nuevo espacio en el que se alteran las ecuaciones usuales entre tiempo y memoria.

En este sentido, se propone una reflexión sobre lo que implica la voluntad de construir archivos que contribuyan a inscribir estos juicios en el proceso de elaboración de una memoria social. ¿Cómo pueden ser leídas entonces las imágenes de estos juicios, cuál es su posibilidad de legibilidad desde el presente de una trama política, cultural y comunicacional, cómo se construye su significatividad? ¿Cuál es el rol de las instituciones que las preservan? ¿Cómo entrenamos nuestra mirada para leerlas desde nuestro presente?

### Palabras clave:

Archivo Audiovisual, juicios de lesa humanidad, memoria, imagen, temporalidad.

## Abstract

### **Audiovisual Archives as a memory device**

The article addresses the extents and categories of memory devices such as the recently created Audiovisual Archives of Trials for Crimes Against Humanity, in the city of Santa Fe, Argentina. This device transforms the access and circulation conditions of these records into a new space in which the usual equations between time and memory are altered.

In this sense, we will discuss the implications of the willingness of constructing archives that contribute to make these trials part of the process of elaboration of a social memory.

How can the images of these trials be read, then? How much can they correlate now with the political, cultural and communicative present? How is their meaning constructed? What is the role of the institutions that preserve them? How do we train our perception in order to read them from our present?

## **Resumo**

No presente artigo são abordadas as dimensões e categorias que se desdobram diante de um dispositivo de memória como é o Arquivo Audiovisual de Juízos de Lesa Humanidade recentemente criado na cidade de Santa Fé, na Argentina. Este dispositivo transforma as condições de acesso e circulação desses registros a um novo espaço no qual se alteram as equações usuais entre tempo e memória.

Neste sentido, propõe-se uma reflexão sobre o que implica a vontade de construir arquivos que contribuam para inscrever estes juízos no processo de elaboração de uma memória social. Como podem ser lidas, então, as imagens destes juízos? Qual é a possibilidade de legibilidade hoje de uma trama política, cultural e comunicacional? Como se constrói sua significatividade? Qual o

### **Keywords:**

Audiovisual Archives, trials for crimes against humanity, memory, temporality.

### **Palavras-chave:**

Arquivo Audiovisual, juízos de lesa humanidade, memória, imagem, temporalidade.

papel das instituições que as preservam? Como treinamos nosso olhar para lê-las a partir do nosso presente?

---

### **Introducción**

El recientemente creado Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad, que forma parte del Archivo Provincial de la Memoria, de acceso público a través de Internet, en Santa Fe, nos permite plantearnos una serie de interrogantes acerca de las dimensiones y categorías que se despliegan a su alrededor y, al mismo tiempo, de los problemas que lo atraviesan en tanto dispositivo de memoria que se inserta en una trama política, comunicacional y cultural.

La creación de este Archivo permitirá llevar el espacio cerrado de los tribunales —a los que pudo asistir un número limitado de personas— al espacio público gracias al rescate y preservación de los registros audiovisuales de las causas por delitos de lesa humanidad que se tramitan en Tribunales Federales radicados en territorio santafesino.

El objetivo es el resguardo de la memoria colectiva a partir de la preservación, conservación y administración del material audiovisual, las imágenes de los juicios, considerados como documentos de nuestra historia contemporánea y, al mismo tiempo, como materiales de nuevos archivos que, en el futuro, permitirán reponer debates, tensiones y

disputas de una época. Su visualización permitirá investigar no solo los años de la dictadura militar —que se extendió entre 1976 y 1983— sino la sociedad en la que se produjeron estos juicios.

### **Imágenes para un archivo**

La preocupación por preservar la memoria y construir un archivo con las imágenes de los juicios de lesa humanidad, se inscribe, desde el punto de vista de las políticas de memoria —lo que hoy equivale a decir desde el lugar que están ocupando los relatos de memoria en el núcleo de la formación de una nueva ética democrática a nivel internacional—, en la voluntad de convivir con un presente que incluya el pasado histórico, un tiempo «presente-pasado» que afronte sus responsabilidades desde un análisis crítico de la historia, una fuerte voluntad de intervención en los procesos de comunicación y cultura expresados en una renovada voluntad de construir archivos que, a su vez, permitan la intervención historiográfica y ayuden, además, a reponer los debates, las tensiones y las disputas de una época que puede leerse, según el crítico Andreas Huyssen (2009), «como uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años».

Si asumimos, siguiendo a Jesús Martín Barbero (1987), la importancia de trabajar desde los procesos de comunicación y cultura, es decir, trabajar en ese espacio en el que se configuran, dialogan y dan sus disputas por el sentido los sujetos y las comunidades, entendemos que la creación de un *dispositivo* que se propone garantizar la preservación, visibilidad, accesibilidad y articulación comunicacional entre distintos actores, redes e instituciones vinculadas directa o indirectamente con los juicios de lesa humanidad es una acción que se ubica en esta línea de pensamiento.

La multiplicación de las prácticas de memoria, que comenzaron a gestarse con el reclamo de justicia de las Madres de la Plaza Mayo con distintos elementos como la territorialización de su ronda en la Plaza de Mayo y la creación de un símbolo como el pañuelo, hasta el presente en el que se tramitan decenas de causas por delitos de lesa humanidad en tribunales federales de todo el país, produjo en nuestro país una *matriz histórica cultural*, social y política en la que es posible gestar y desplegar, no sin tensiones ni resistencias, un proyecto de estas características.

Si en nuestro presente es posible plantear en el marco de una política pública de memoria la necesidad de llevar al espacio público y comunicacional el interior de la escena judicial en la que conviven la voz de los sobrevivientes, el relato de los hechos formulados desde

una subjetividad que ha cargado con esa memoria por décadas, la lectura de las imputaciones y de las sentencias, e incluso la voz de los imputados, los represores, es porque esa escena judicial es el resultado de un proceso histórico en el que han intervenido y producido *sentidos* muchísimos actores. Y esa multiplicidad de sujetos y por lo tanto de *subjetividades*, de grupos, de instituciones, configuró una trama cultural que operó como una trama *relacional*, por la que circulan prácticas sociales, culturales y políticas que producen *significaciones* que a su vez operan como *mediaciones* en la cultura.

Como sostiene Barbero (2006) «lo que *media* la acción humana es lo mismo que teje el lazo social: los símbolos en cuanto “modelos de expectativas recíprocas” (G. Herbert Mead)».

Los años que transcurrieron desde los primeros testimonios brindados tanto en sede judicial, en el Juicio a las Juntas Militares, como en diversos ámbitos «periodísticos, ante organizaciones de derechos humanos, gubernamentales, artísticos, etc.— configuraron una trama en la que la experiencia individual y/o colectiva se transformó en relatos. La construcción de múltiples relatos, y por lo tanto, la intensificación de un flujo narrativo vinculado a una experiencia histórica traumática, es la primera condición de posibilidad para la existencia de un archivo testimonial enmarcado en un proceso judicial. La segunda, es la

circulación social de esos relatos, en tanto la construcción de un archivo digital de libre acceso es una propuesta que busca llevar esos relatos por fuera de la sede judicial, porque ellos mismo cargan un excedente de sentido que va de lo que significa la historia singular a la inscripción de esa historia en un relato colectivo.

En ese pasaje de la producción de los relatos a su recepción, la práctica de brindar testimonio fue configurando la trama de una *mediación* que ejerció una intervención en las dinámicas políticas, sociales, culturales que posibilitó a su vez, una escucha.

Esa trama, entonces, está compuesta también por la recepción social de esos testimonios y, por lo tanto, se convierte en una trama de disputas por el sentido, por lo simbólico. Y precisamente porque en los procesos de producción y recepción de los relatos hay asimetrías, de accesibilidad, simbólicas, como también hay imaginarios sociales que se activan y entran en juego, la creación de un dispositivo digital de acceso y gestión pública se convierte en una mediación material que busca operar en la dimensión de los procesos de memoria.

### **De la escucha a las imágenes**

Me interesa pensar cuáles han sido los antecedentes, las prácticas sociales y las formas culturales que se convierten en una referencia para ubicar en el presente las coordenadas que es preciso distinguir para

avanzar en la construcción del Archivo Audiovisual de los juicios de lesa humanidad. Por esto entiendo, siguiendo a Hugo Zemelman, que es imprescindible plantarse desde una *matriz histórica cultural* que se plantea problemas y busca respuestas.

A más de 30 años de la recuperación del sistema democrático en nuestro país, es necesario preguntarse qué enseñanzas nos han dejado estas tres décadas de democracia en relación a la preservación y accesibilidad de los registros audiovisuales de los juicios de lesa humanidad en tiempo presente.

En este sentido, entiendo que es posible pensar que el movimiento de derechos humanos creó e instituyó prácticas de memoria emergentes, es decir, generó una *politicidad* alrededor de sus reclamos, de sus consignas, de su protocolo de reivindicaciones, de sus relatos y sus imágenes. Un conjunto de insumos significantes que disputaron y disputan la construcción de un paradigma estático vinculado a los derechos humanos, y más allá aún, luchan por enunciar ellos mismos el discurso que los representa. Como si no aceptaran la institucionalización completa de sus reclamos. ¿Por qué nos interesa observar este proceso? Porque aquí se evidencia el traspaso de las tareas a las siguientes generaciones, la transmisión de la memoria no se detiene con el relato de los protagonistas sino que se convierte en una responsabilidad del orden de lo *político*.

Situados en este presente comprendemos que sólo analizando la *historicidad* (Zemelman, 2008) de estas prácticas y por lo tanto la complejidad de la trama significativa en la que está inserta, podremos convertir un proyecto que busca llevar al espacio público la materia visual de los juicios y generar, entre otras, una *situación comunicacional* en cuya recepción se produce *un acto de transmisión* de una experiencia que ha sido elaborada por los sujetos y/o las comunidades.

En ese pasaje, que es el paso de la objetividad a la subjetividad de los receptores, es decir, en ese acto *relacional*, hay un pasaje de la cultura objetiva a la dimensión subjetiva. Y es en esa relación en la que está presente la experiencia, lo que impide la cosificación de los objetos de la cultura y la recuperación de los procesos sociales y la educación como una intervención integral del hombre en lo social. *Lo comunicacional*, entonces, se transforma en una dimensión de este proceso social, cultural, educativo (Nassif, 1986).

Para llevar las imágenes que se registraron en el interior de los Tribunales en los que se tramitan los juicios de lesa humanidad al espacio público hay que enfrentar varios desafíos. Tenemos como antecedente de lo que hay que superar los avatares que sufrieron las imágenes del juicio a las juntas militares. Para conocer esta historia nos remitimos a una investigación publicada en el libro *Del estrado a*

*la pantalla* (Feld, 2003) que reconstruye el modo en que fueron tomadas las imágenes televisivas del juicio a los ex comandantes que formaron parte de las juntas militares de la última dictadura militar y los obstáculos que esas imágenes encontraron para su difusión pública. Mientras el juicio transcurría, por decisión de la Cámara Nacional de Apelaciones, el canal estatal de televisión, Argentina Televisora Color (ATC), registró íntegramente su desarrollo y transmitió en diferido una pequeña selección del material grabado en cada jornada. Esa transmisión se realizó, por disposición judicial, sin audio. La lectura de la sentencia fue la única etapa del juicio transmitida de manera completa con imagen y sonido.

A 30 años del Juicio a las Juntas, las dificultades que se generan en el presente ante la necesidad de tramitar ante cada tribunal —y en cada nuevo juicio—, los términos de las condiciones del registro audiovisual, la entrega de los archivos del juicio al organismo competente y la necesidad de garantizar presupuestos que garanticen las condiciones de registro adecuadas al carácter histórico de estos juicios, revelan la ausencia de una legislación nacional que considere estas imágenes de valor histórico. No existe ninguna ley o instrumento legal que declare esos registros como documentos de valor histórico.

Si bien la Corte Suprema de Justicia de la Nación siguió transitando el camino



de la publicidad de los juicios y firmó en el año 2009 un Convenio Marco de colaboración con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en virtud de que existe especial interés en la difusión de la actividad judicial vinculada con delitos de lesa humanidad, ese instrumento no garantiza el registro, la preservación y la guarda en archivos públicos del material grabado en las audiencias, ya que no tienen el estatuto jurídico necesario para que el Poder Judicial se atenga a lo que allí se establece sino que sólo operan como una recomendación a tener en cuenta. Lo que hoy sucede es que el registro de los juicios depende de los criterios que adopte cada Tribunal acerca de qué se debe registrar y qué no, y del trabajo de los distintos actores locales que en cada provincia han asumido la interlocución con los Tribunales Federales que llevan adelante las causas. Esta situación pone en riesgo la calidad con la que se registran los juicios, ya que depende de los presupuestos locales para afrontar estos costos, los que varían según las distintas posibilidades de los organismos. Asimismo, los convenios tampoco garantizan la preservación y guarda en el tiempo de los registros ya que dicho material pertenece a cada Tribunal y no existe legislación que prevea su copia y resguardo posterior a la finalización del juicio en algún archivo adecuado a tales fines. En definitiva, la realidad presente indica que si bien estos

convenios han contribuido a mejorar las condiciones de registro no tienen el alcance jurídico necesario para establecer presupuestos y garantizar la preservación y guarda de los registros.

Lo realizado en materia de registro de juicios de lesa humanidad ha respondido a esfuerzos sostenidos de diferentes actores sociales. Distintas políticas a nivel del Estado nacional, en las provincias o a cargo de universidades han gestionado de diversos modos los registros de los juicios, pero sin intervenir en la creación de un instrumento legal que declare el valor de esos registros.

### **De la materialidad de la memoria**

De manera que resulta necesario un enfoque del tema que lo instale como una política pública que le otorgue visibilidad a las imágenes en tanto documentos de valor histórico.

¿Es posible observar a partir de este diagnóstico una invisibilidad de estas imágenes? ¿Por qué aún encontramos cierta resistencia a una legibilidad, a una circulación más plena en el presente?

Se trata todavía de «desocultar la realidad», como plantea Zemelman, para inscribirla en nuevas prácticas comunicacionales en las que los sujetos puedan desarrollar nuevas relaciones y experiencias.

Si bien diversos actores se encuentran registrando los juicios, todo este trabajo carece de sentido si no es puesto a disposición de la ciudadanía que quiera

conocer y entender parte de la historia reciente de nuestro país.

Los trabajos de la memoria (Jelin, 2002) implican también operar en la visibilidad de la materialidad que va a construir ese puente entre pasado, presente y futuro.

Un flujo de sentido necesario para que la dimensión simbólica que radica en la construcción de un dispositivo de justicia como los juicios de lesa humanidad no quede cristalizada en un archivo cerrado a la vista, es decir a la producción de sentidos, a las disputas y elaboraciones, al trabajo de la imaginación (Appadurai, 2001) de una comunidad.

La puesta en circulación de esos registros en la web implica la construcción de un dispositivo de memoria integrado el sistema comunicacional que va a permitir el flujo de nuevas relaciones, las imágenes se van a desplazar en ese flujo estableciendo nuevas conexiones, ligadas y no ligadas al territorio de origen. Pero lejos de abonar un enfoque esencialista o atemporal de estas memorias, su puesta en un contexto histórico y su conexión con otras realidades y geografías debería contribuir a alejar cualquier voluntad de *sustantivar* los relatos presentes en los registros audiovisuales de los juicios y leerlos desde su *diferencia, desde sus identidades* (Appadurai, 2001), desde su temporalidad (esto último en el sentido de la densidad temporal que han atravesado esos relatos entre los hechos que

narran y su formulación en el presente en que han sido narrados).

### **El dispositivo del archivo y la construcción de la «escucha»**

Retomando a Huyssen (2009), los debates contemporáneos alrededor de la formación del archivo se inscriben en las transformaciones que se producen, no sólo en los cuestionamientos a formas de construir los relatos del pasado sino al modo de imaginar futuros alternativos. En esta línea, la llamada «obsesión contemporánea por la memoria» nos alerta sobre un cambio en la valoración de las temporalidades, no sólo vale el futuro y el progreso sino también la relación entre las diferentes dimensiones temporales en tanto coexistencia de los distintos planos de sentido que portan. Por esto, el archivo es el dispositivo técnico y simbólico que condensa esta trama temporal en la que se encontrarán las imágenes de estos juicios en los que se narran hechos del pasado, pero a que a su vez se convertirán en pasado.

La construcción de un marco dialógico, entendido esto tanto en términos de una escucha personal como de una escucha social es, a su vez, constitutiva a la hora de evaluar las transformaciones que los sujetos que «escuchan» van a producir en los testimonios recogidos y, entonces, «ayudar a través del diálogo desde la alteridad a construir una nueva narrativa social con sentido», como sostiene Elizabeth Jelin (2006).

A diferencia de una extensa tradición de archivos pensados para el control y la represión, este archivo recupera la memoria de aquellos que pudieron reconstruir sus experiencias como víctimas. Esas narrativas registradas como imágenes ante un tribunal constituyen un documento de memoria, un archivo del futuro.

En un texto titulado «La narrativa personal de lo “invivable”» Jelin sostiene:

Llevado al plano social, la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario

del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social.

El archivo audiovisual disponible en la web y de acceso público entendido entonces como la construcción de una trama dialógica que permita la circulación y la interacción de los testimonios para conciliar memorias colectivas y memorias individuales: «Para que nuestra memoria se beneficie de la de los demás, no basta con que ellos nos aporten sus testimonios: es preciso también que ella no haya dejado de concordar con sus memorias y que haya suficientes puntos de contacto entre nuestra memoria y las demás para que el recuerdo que los otros nos traen pueda ser reconstruido sobre una base común» (Pollak, 2006).

### Referencias bibliográficas

- APPADURAI, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- HUYSEN, A. (2009). Prólogo. En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Madrid: Cincel.
- ——— (2006). La narrativa personal de lo «invivable». En *Historia, Memoria y Fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci Editores.

- MARTÍN BARBERO, J. (1987). Introducción. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- — (2006). Prólogo. En Eduardo, V. *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- — (2001). Entrevista «La política tiene que cambiar mucho para hacerse cargo de las nuevas dinámicas de la cultura». Observatorio de Migración y Comunicación Portal de la Comunicación InCom-UAB. Guadalajara, México.
- NASSIF, R. (1986). *Teoría de la educación. Problemática pedagógica contemporánea*.
- POLLAK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- ZEMELMAN, H. (1998). *Conversaciones Didácticas. El conocimiento como desafío posible*. Universidad Nacional del Comahue, Educo.

## **El uso de la imagen y los aportes de Walter Benjamin en los espacios culturales santafesinos: el caso del dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» en el El Molino, Fábrica Cultural**

Yamila del Corazón de Jesús Jullier

Facultad de Humanidades y Ciencias  
Universidad Nacional del Litoral

### **Resumen**

El Tríptico de la Imaginación es un proyecto del Ministerio de Cultura e Innovación de la Provincia de Santa Fe. Está compuesto por tres espacios (El Molino, La Redonda y La Esquina Encendida), cada uno con características particulares que componen su estética, su propuesta pedagógica y artística.

Este trabajo se propone analizar El Molino, Fábrica Cultural, donde el uso de la imagen es fundamental ya que carga de sentido al espacio, lo completa y articula con la técnica artesanal y la poética, conjugando así varias formas de vivir el arte y la artesanía. En El Molino se propone un acercamiento de la sociedad a los espacios culturales, así como una nueva construcción de las miradas sobre el arte que rompen con las ideas tradicionales, las interpela y pone en discusión.

Procuró observar estas nuevas formas y miradas desde mi propia articulación conceptual, gestada en

### **Palabras clave:**

estudios visuales, espacios culturales santafesinos.

una experiencia subjetiva con el espacio, enlazando las corrientes de los Estudios Visuales, principalmente los aportes de Inés Dussel (2009), con la propuesta de Walter Benjamin (1936) sobre el arte y la reproductibilidad técnica. Para ello me centraré particularmente en un dispositivo lúdico–pedagógico de El Molino: «La Gioconda y sus intervenciones».

Abstract

**The use of the image and the contributions of Walter Benjamin in Santa Fe cultural spaces: the case of El Molino, Fabrica Cultural**

**Keywords:**

visual studies, Santa Fe cultural spaces.

The *Triptych of Imagination* is a project of the Department of Culture and Innovation of the province of Santa Fe. It consists of three areas: The Mill, The Light Corner, and The Eave. Each of them has special characteristics that define their aesthetics and their pedagogical and artistic proposal. I intend to analyze El Molino, Cultural factory (The Mill). The use of image in this space is essential, because its image completes it and it articulates it with craftsmanship, thus combining various forms of experiencing art and crafts. El Molino proposes an approach from the society to cultural spaces, as well as a new way of looking at art, that parts from traditional ideas.

I intend to observe these new approaches and looks from my own conceptual articulation, gestated in a subjective experience with space, linking the currents of Visual Studies, mainly Inés Dussel's contributions, with Walter Benjamin's proposal on art and technical reproducibility. In order to do all this, I will focus particularly on a ludic–pedagogical device of the Molino: «The Gioconda and Its interventions».

Resumo

**O uso da imagem e as contribuições de Walter Benjamin nos espaços culturais santafesinos: o caso do dispositivo «A Gioconda e suas intervenções» em O Moinho, Fábrica Cultural**

O tríptico da Imaginação é um projeto do Ministério da Cultura e Inovação da Província de Santa Fé. Está composto por três espaços (O Moinho, A Redonda e A Esquina Acessa) cada um com características particulares que compõem sua estética, sua proposta pedagógica e artística.

Proponho-me analisar particularmente O Moinho, Fábrica Cultural. O uso da imagem neste espaço é fundamental, já que o preenche de sentido, o completa e articula com a técnica artesanal e a poética, conjugando assim várias formas de viver a arte e o artesanato. No Moinho propõe-se uma aproximação da sociedade aos espaços culturais, bem como uma nova construção dos olhares sobre a arte, que rompem com as ideias tradicionais, as interpela e coloca em discussão.

Tento observar estas novas formas e olhares da minha própria articulação conceptual, gestada numa experiência subjetiva com o espaço, enlaçando as correntes dos Estudos Visuais, principalmente as contribuições de Inés Dussel (2009), com a proposta de Walter Benjamin (1936) sobre a arte e a reprodutibilidade técnica. Para isso focarei particularmente num dispositivo lúdico-pedagógico do Moinho: «A Gioconda e suas intervenções».

---

**El Molino, Fábrica cultural:  
el juego de los discursos visuales**

El Molino, Fábrica Cultural está ubicado en el centro de la ciudad, convoca un público amplio en cualidad etaria y

socioeconómica. Tanto su pasado histórico como su forma edilicia rememoran el ambiente fabril, por lo que en su interior la construcción artesanal es la matriz que se entrelaza con el arte, la estética y

el espacio lúdico. Además, se encuentra dividido en tres materialidades que sectorizan y le dan forma al espacio: papel, madera y textiles, separados en pisos distintos. En cada uno de ellos se observa una composición general con una línea de producción fabril, rodeada por propuestas individuales atravesadas por la misma lógica, llamadas «dispositivos». El uso de la imagen es fundamental en El Molino, ya que carga de sentido el espacio, lo completa y articula con la técnica artesanal y con la poética, entendiendo como una característica propia de todos los espacios culturales la conjugación de varias formas de vivir el arte y la artesanía.

Adentrándome en el análisis de El Molino, uno de los dispositivos del piso del papel es «La Gioconda y sus intervenciones». Visualmente, aparece en él una réplica de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci (1503), colocada en una tarima en el suelo, que debe verse desde arriba, siendo este un ángulo poco usual para la observación de obras artísticas. Sobre la pared posterior se alzan tres ficheros con imágenes de *La Gioconda* simulando ser postales: los ficheros de los extremos contienen postales con la imagen de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci mientras que el fichero del medio contiene postales con obras de artistas que han intervenido *La Gioconda*, por ejemplo, Duchamp

(1919), Botero (1959). Para completar el espacio visual del dispositivo se suma una barra en la pared a modo de escritorio, en la parte inferior de los ficheros, para que el público pueda realizar la propuesta lúdica.

Dicha propuesta lúdico-pedagógica consiste en intervenir una postal de «la Mona Lisa» con dibujos de objetos previamente dispuestos para ello (pelo, celular, sombrero, etc.). Sin embargo, la novedad reside en el hecho de que la función pedagógica excede los criterios simples de búsqueda de un conocimiento y abre a una pregunta: estas obras, ¿son arte o son meras copias?

Para indagar en la propuesta visual y pedagógica del espacio cultural, como en la propuesta particular descrita del dispositivo, podemos recurrir a categorías de análisis propuestas por los estudios visuales. Estos estudios se ordenan, en palabras de Nicholas Mirzoeff (2009), desde una práctica que tiene que relación con los modos de ver, con los sentidos del espectador. En este sentido, Nelly Richard (2006) argumenta que podemos analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, mediatización y socialización, cualquiera sea la procedencia y circulación de las imágenes, sin importar la distinción arte/no arte en lo estético.<sup>1</sup>

1 Cuando la autora habla de tecnologización se refiere a las formas técnicas en las que las →



Desde este posicionamiento El Molino supera la concepción arte/no arte heredada de la Historia del Arte, entendiendo a la imagen y a la cultura visual en términos de Inés Dussel (2009a): la cultura visual no sería solamente un repertorio de imágenes, sino un conjunto de discursos visuales, que constituyen posiciones y que están inscriptos en prácticas sociales, asociados con instituciones que nos otorgan el derecho a la mirada. Esto lo podemos ejemplificar con el espacio visual del piso de textiles, donde se le otorga un rol fundamental al oficio de la costurera, principalmente su rol social, y se intenta borrar la línea de separación entre el oficio artesanal y el arte sacro, homenajear a la costura y observando sus creaciones estéticas.

Dussel (2009a) centra su análisis en la imagen comprendida en el ámbito escolar, argumentando que la escuela como la forma institucionalizada de educación, ha observado a las imágenes en términos morales y ha participado de la formación de una cultura de la imagen. Me parece menester entrelazar El Molino con la escuela, ya que comparten tanto objetivos pedagógicos como formatos institucionales —ambos pertenecen al ámbito

público— y se entrecruzan cuando el espacio cultural abre sus puertas a las instituciones educativas para que transiten sus propuestas.

Por lo tanto, no es mi intención contraponer El Molino a la escuela sino observar su trabajo, incluso, en diálogo con esta. La imagen es entendida como una práctica social, en línea con Inés Dussel (2009a) que propone a la imagen como un acontecimiento en el que operan los sujetos, y no como un simple símbolo iconográfico. Por lo tanto, siendo la escuela la institución pública más importante en la promoción del sentido común de la cultura visual, los espacios culturales —en cuanto también son públicos y demarcan proyectos políticos específicos— proponen la desestructuración del sentido de las imágenes «comunes» o conocidas, en pos de una reflexión más crítica.

Al trabajar con gran cantidad de niños, y sobre todo con escuelas que tienen el espacio particularmente abierto para su visita, El Molino opera en el sentido pedagógico. Las instituciones escolares utilizan la imagen para atraer la atención del alumno, pero no las ideologiza<sup>2</sup> como parte de la cultura contemporánea. El

---

imágenes han sido reproducidas o intervenidas, con mediatización alude a la lógica que se le quiere asignar y al mensaje que pretende que alcance y habla de socialización porque las imágenes se encuentran en un espacio público, formado y transitado por la sociedad donde se interrelacionan los sujetos entre sí y con las obras y propuestas (Richard, 2006).

<sup>2</sup> Dussel (2009a:186) propone que la misión de la escuela sea la de trabajar para la deconstrucción →

Molino, por el contrario, inscribe a las imágenes en un argumento cultural, porque entiende que la imagen tiene un valor en sí misma, y no se entiende simplemente como subordinada o subsidiaria de otros saberes. Por eso, el espacio no intenta enseñar a través de la imagen, sino por la imagen misma.

La escuela y El Molino tienen cada uno su propia historicidad y su propia gramática y buscan adaptarse al tiempo y lugar institucional, de forma diferente. El proyecto del Tríptico de la Imaginación entiende a la imagen —y a lo que causa en los sujetos—, no como una imagen *per se*, sino teniendo en cuenta la existencia de dicha imagen en el contexto de ciertas culturas visuales, tecnológicas y ciertas formas de relación social, lo que Dussel llama dispositivos de lo sensible: «El entendimiento de la imagen no va fuera de la palabra, pero tampoco de un cuerpo que se pone en movimiento, que conmueve y que se emociona» (2009a:191), y es en esa línea en la que se trabaja el arte y su deconstrucción en el dispositivo de *La Gioconda*, acercando la obra de arte al cuerpo.

La imagen nunca está sola, por lo que se configura como algo más que una representación iconográfica: es una práctica social, que supone un trabajo u operación colectiva o individual. Así, en el dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» se pone en jaque el sentido común del uso de la Mona Lisa y se intenta abrir una crítica a la operación social que le ha dado un sentido a la imagen pintada por Leonardo.

Los dispositivos lúdico-pedagógicos del Tríptico de la Imaginación cuentan con coordinadores que intentan poner en marcha tanto la propuesta artística como poética y crítica de cada uno. En el caso de las intervenciones de *La Gioconda*, cuando el coordinador pregunta: «¿Quién es esta señora?», como disparador, las respuestas varían según la edad: «La mamá de Jesús» es una respuesta corriente de los niños. «La Mona Lisa, del *Código da Vinci*», suelen responder los adolescentes, retomando el halo de misterio que se ha desenvuelto frente a esta imagen en los últimos años<sup>3</sup> (que casualmente también tiene que ver con la religiosidad

---

ideológica de la imagen, contrariamente a la simple utilización de recursos visuales para explicaciones educativas que no ponen en juego la carga ideológica que presenta cada representación visual.

3 El libro *El código Da Vinci*, de Dan Brown (2003), junto con la película homónima del director Ron Howard (2006), alcanzaron un gran éxito en todo el mundo. El argumento del libro parte de una teoría de conspiración relativa al Santo Grial y al rol de María Magdalena en el cristianismo, basándose en las obras de Leonardo Da Vinci para resolver de manera detectivesca el misterio. La Mona Lisa esconde en esta historia las claves para resolver los misterios ocultos hace 2000 años, dotándola de un rol enigmático que llama la atención por sobre su carga artística.

cristiana). Por su parte, los adultos suelen reírse, decir «la Mona Lisa», un «cuadro famoso», «una verdadera obra de arte».

Luego, el coordinador cuenta la historia del cuadro, desde 1911, cuando es robado del Museo del Louvre y mantenido oculto por tres años. Tras ese lapso, la imagen es reproducida de forma estrepitosa por artistas copistas, por artistas que crean otras obras basándose en el cuadro original de Da Vinci y por la reproducción técnica de postales para su difusión, consiguiendo así que una gran masa de personas la conozca, aun sin ser el público habitual de los museos.

A continuación, el coordinador encargado del dispositivo procede a comentar que algunos artistas retomaron la obra de Da Vinci y la intervinieron para crear una nueva, mostrando los cuadros que se encuentran más arriba. La transformación de la imagen sacra de *La Gioconda* produce generalmente risa. Entonces, se pregunta: ¿Estas obras son arte o son mera copia? Misterios.

Después de la introducción comienza el trabajo técnico, cuando el público debe pegar las imágenes en forma de figuritas (sombreros, elementos tecnológicos, peinados, lentes y otros accesorios) para modificar la imagen de *La Gioconda* y crear una nueva. Al terminar, se sella la postal intervenida con un sello que dice «Auténtica Gioconda» (en referencia a las obras realizadas por copistas oficiales) y se les pregunta de nuevo: ¿Esto es arte o son

copias? Ante la diversidad de respuestas se deja abierto el interrogante sobre la validez o autenticidad de las obras realizadas o de las obras de Picasso, Duchamp y Botero mencionadas anteriormente.

*La Gioconda* se ha instaurado en nuestra cultura visual no solamente como la representación icónica de una mujer del siglo XIV, sino que se encuentra cargada también de un sentido social propio: representa el arte sacro, el museo, el misterio, la lejanía. Intervenir esa imagen pone en jaque la rigidez de la obra, dado que a partir de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936) es el espectador quien le da su sentido nuevo y se acerca a ella.

Puede considerarse entonces que los espacios del Tríptico acercan las propuestas artísticas a la sociedad, en la línea que Nicholas Mirzoeff (2009) llama contravisualidad. Según Mirzoeff (2009), la visualidad es la capacidad de ver más allá de lo concreto, de tomar una perspectiva amplia, pero esta perspectiva solo puede encararla una persona especial, el héroe, no la persona común que es incapaz de visualizar porque está distraída con los encantos de la modernidad. El Molino se encamina en el uso democrático de la visualidad, y eso es lo que llamamos contravisualidad: es la respuesta a la visualidad aristocrática que le niega el derecho a mirar a la mayoría. La contravisualidad es la posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa visual de lo social, con imágenes que están vivas en

cuanto son formas de vida y parte nuestra (Mirzoeff, 2009). Los espacios culturales del Tríptico se inscriben en este pensamiento del uso de la imagen, al acercar incluso al cuerpo y al movimiento una imagen de una obra «de museo».

Retomando a Richard (2006), podríamos afirmar que es necesario salirse de la ideología de la obra artística para defender el arte como ejercicio, como el movimiento procesual que conduce a la obra de arte, pero que no la limita, sino que la desborda. En el dispositivo descripto se le asegura al niño (o adulto) que la intervención que realizó es arte, no solo como resultado, sino como proceso. El arte crítico busca el significado como algo producido activamente y no institucionalizado, en otras palabras, no hay una sola forma de intervenir ni de ver *La Gioconda*.

#### **«La Gioconda y sus intervenciones»: reproducción, autenticidad y participación**

El dispositivo creado en torno a la obra de Da Vinci referencia específicamente a la intervención y la reproducción técnica de la obra artística. Al presentar al público la historia de *La Gioconda*, narrando la reproducción en masa de las postales con la imagen del cuadro, explicando que las copias «originales»<sup>4</sup> cotizan cada

vez más en el mercado y, al mostrar al público las obras basadas en la imagen de *La Gioconda*, se acerca al público a cuestionamientos que podrían analizarse con las categorías de Walter Benjamin (1936).

Este introduce el concepto de aura como manifestación irrepitible de una lejanía. En otras palabras, el aura en las obras de arte es la formulación del valor cultural en categorías de percepción espacio-temporal. En este sentido, el aquí y ahora de la obra configuran su autenticidad, en otras palabras, la existencia irrepitible a la que estuvo sometida la obra: las alteraciones físicas por el paso del tiempo o el cambio de propietarios. Por lo tanto, la autenticidad no puede ser copiada ni reproducida con la utilización de reproductibilidad técnica, ya que contiene todo lo que desde su origen se puede transmitir, su testimonio histórico. En consecuencia, al ser reproducida, pierde autoridad.

Para el autor, el aura, como manifestación irrepitible de una lejanía, se atrofia con la reproducción técnica pues esta desvincula a la obra de arte del ámbito de la tradición, la obra deja de ser utilizada para lo que fue creada, para una «lejanía», y se la desplaza de su espacio ritual: la masifica en lugar de dejarla irrepitible. En este sentido, la unicidad de la obra se

<sup>4</sup> Se entiende por originales a las copias del cuadro realizada por copistas oficiales del museo, que son seriadas para su venta.

identifica con su conexión en el contexto de la tradición y el culto. La función ritual forma parte del aura, ya que el valor único de la obra auténtica se funda en su origen. La reproductibilidad técnica emancipa la obra de su existencia cultural, porque deja de ser arte para culto, y pasa a tener un rol político: es creada para ser reproducida.

Vale remarcar que el arte y su percepción se modifican históricamente. Los cambios de sensibilidad se correlacionan con las transformaciones sociales. Válido también para nuestra época, Benjamin sostiene que los condicionamientos sociales afectan al aura, en el momento en que las masas introducen la necesidad humana de acercarse espacialmente a los objetos a partir de su reproducción, es decir, de la copia. La imagen, como singular y perdurable, ve desmoronada su aura con la reproducción, víctima de repetición.

Pero no importa aquí solo el hecho de que una obra se presente ante las masas, siendo imposible organizar y controlar la recepción que tendrán de dicha obra, sino también las transformaciones y condicionamientos sociales que se expresan en la percepción. El aumento de espectadores modifica especialmente la forma de participación, porque la masa sumerge en sí misma a la obra. La obra de arte reproducida se desvincula de la tradición pero se actualiza en el encuentro con los receptores, con un público que ahora es partícipe.

Benjamin argumenta que con la reproductibilidad técnica el valor cultural

de la obra —aquello para lo que fue creada— es desplazado por el valor exhibitivo. A medida que se libera a la obra de la tradición, aumenta la posibilidad de exhibición, sobre todo con el aumento de la reproducción, que desliga al arte de su fundamento cultural, y por lo tanto modifica la función artística.

Si analizamos el dispositivo previamente descrito, *La Gioconda* expuesta en la tarima es observada desde un ángulo extraño, no común para la exposición de una obra, aunque es una representación fiel de la original en su tamaño (Figura 1). Evidentemente, es una reproducción técnica, una impresión digital colocada sobre la madera que la gente suele usar para sentarse. La forma y el contenido son los mismos, pero, siguiendo la línea de Benjamin, la obra ha perdido por completo su aura. Esta reproducción no tiene la carga histórica del cuadro original de Leonardo Da Vinci, no trae consigo su testimonio histórico ni su tradición y su función cultural no permanece. Aunque pueda ser completamente idéntica, ni su materialidad ni su tradición son las mismas.

Por otra parte, observar las obras de autores que reproducen *La Gioconda* intervenida (Duchamp, 1919; Botero, 1959) es el momento que más conflicto trae al público a la hora de poner en juego el pensamiento crítico en la idea de arte. En categorías de Benjamín, estas reproducciones han modificado totalmente



Figura 1. El dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones».

el aura de la obra de arte. Sus cargas culturales e históricas (tanto al momento de ser pintadas como observadas) son completamente diferentes al contexto en el que Da Vinci produjo *La Gioconda*. Por lo tanto, lo que se quiere transmitir, lo que le da sentido y esencia es diferente. El aura cambió porque lo que se quiere transmitir ha cambiado.

Sostengo que en la actualidad el aura de la obra artística, en El Molino, se fundamenta en el arte basado en la contravisualidad, y su valor cultural es precisamente la cercanía a las masas. Estas obras se exponen no solo para ser exhibidas, sino para ser resignificadas, desconfigurando la tradición del arte, tocando y redescubriendo las funciones sociales de las obras. Los estándares del capitalismo tampoco juegan un rol en estos espacios que están destinados a la democratización del arte, y no a la mercantilización del mismo, por lo que la exhibición y la resignificación de las obras artísticas y de las imágenes pueden leerse en el sentido de politización del arte (Benjamin, 1936), siendo el arte mismo algo producido activamente y no institucionalizado, en el sentido que propone Richard:

Es necesario salirse de la ideología de la «obra» para defender el arte como «ejercicio», es decir, como «el movimiento procesual que conduce a la obra de arte» pero que siempre la desborda y la transgrede porque la energía transformacional de su productividad significativa funciona

como un excedente inagotable. El arte crítico busca «diseminar una concepción del significado como algo producido activamente y no como algo pasivamente (institucionalmente) recibido» (Richard, 2006:106).

Cuando cada persona del público interviene en la formación del *collage* a través de las postales y las figuritas, comienza un proceso de modificación de la imagen «original» de la Mona Lisa, y por lo tanto la imagen misma se subjetiviza, se trasmite en el propio sentido del sujeto participante. En el mismo sentido, el crítico de arte contemporáneo Taverna Irigoyen (1995) sostiene que la recreación es un camino válido, porque no es copia ni imitación, ni falta de identidad ni de expresión, sino que interviene la carga emotiva de quien copia, reinterpretando lo que ve, buscando otra dimensión formal y espiritual. La recreación aquí es arte en movimiento.

El Molino, Fábrica Cultural, se presenta como un espacio en el que el arte se desconfigura, se desliga de su rol tradicional, sujeto a lo sacro y lejano, y se acerca a la sociedad para ser repensado, criticado, retomado y resignificado. Esto ha sido observado en un dispositivo específico, aunque podrían investigarse otros, a lo largo de los tres pisos. La democratización del arte debe ser el fin último de los nuevos proyectos culturales, movilizándolo sentimientos y encarando nuevas perspectivas.

### Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- DUSSEL, I. (2009a). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*, (30). Universidad Central Colombia.
- ——— (2009b). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, (31). Buenos Aires: FLACSO.
- RICHARD, N. (2006). Estudios Visuales y políticas de la mirada. En Dussel, I. y Gutiérrez, D. (Comps.). *Educación la mirada. Políticas pedagógicas de la imagen*. Buenos Aires: Manantial.
- TAVERNA IRIGOYEN, J.M. (1995). Copiar/Crear. *La actualidad. Arte y Cultura*, XVIII. Segunda Época.



## El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)

Carlos A. Belmonte Grey

Université d'Evry-Paris Saclay/

Universidad de Guadalajara

### Resumen

Este artículo propone un análisis de la película *Juarez*, dirigida por William Dieterle en 1938 y exhibida en cines estadounidenses y mexicanos en 1939. La cinta fue producida por la Warner, que contrató a los renombrados actores Paul Muni y Bette Davis; tuvo el apoyo del presidente de México, Lázaro Cárdenas, quien puso a disposición de la producción documentos de Benito Juárez y entrevistas con testigos de la época, ofreció un recorrido por los lugares históricos y prestó el Palacio de Bellas Artes para la premier latinoamericana.

Se propone debatir la idea de cine e historia: el cine histórico es una interpretación de la historia pasada y se convierte, al mismo tiempo, en un documento para la historia presente. En ese sentido, se plantean dos objetivos: mostrar cómo se construyó el relato histórico cinematográfico de la intervención francesa (1862–1867) y cómo vehiculizó los mensajes contra el nazismo, del New Deal y la lucha de la democracia.

### Palabras clave:

cine e historia, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazismo

## Abstract

### **Historical Narrative in *Juarez* (Dieterle, 1939)**

This article analyzes the film *Juarez* (1938) directed by William Dieterle, screened in American and Mexican cinemas in 1939. The film, produced by Warner, starred the famous actors Paul Muni and Bette Davis, and it had the support of the Mexican president, Lazaro Cardenas, who provided the production with Benito Juarez's documents as well as with interviews of witnesses of the time. He also offered a tour of historical places and he offered the Palace of Fine Arts for the Latin American premier.

This article intends to discuss the concept of cinema and history: historical cinema is an interpretation of past history and it changes, at the same time, into a document for recent history. In this regard two objectives are posed, to show how the historical film of the French intervention was constructed (1862–1867), and how it transmitted messages against Nazism, the New Deal and the fight for democracy.

## Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme «Juarez», dirigido por William Dieterle em 1938, exibido em cinemas americanos e mexicanos em 1939. O filme foi produzido pela Warner que contratou os renomados atores Paul Muni e Bette Davis, e teve o apoio do presidente mexicano Lazaro Cardenas. O presidente colocou à disposição da produção os arquivos de Benito Juarez, bem como entrevistas de testemunhas da época. Ele também ofereceu um passeio por lugares históricos e emprestou o Palácio de Belas Artes para o lançamento do filme na América Latina.

O artigo visa igualmente a debater a ideia do cinema e da história: o cinema histórico é uma interpretação da história passada e se torna, ao mesmo tempo, um documento para a história recente. Nesse sentido,

### **Keywords:**

cinema and history, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazism.

### **Palavras-chave:**

cinema e história, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazismo.

dois objetivos são pretendidos: demonstrar como se construiu o relato histórico cinematográfico da intervenção francesa (1862-1867), e como foram veiculadas mensagens contra o nazismo, do New Deal e da luta pela democracia.

---

### Introducción

*Juarez*<sup>1</sup> fue una película —bajo el esquema del biopic— dirigida en 1938 por el director alemán exiliado en los Estados Unidos, William Dieterle. Esta fue la primera de una serie de cintas producidas por la Warner Bros entre 1938 y 1940. Eran el preámbulo de la cinematografía de advertencia contra al nazismo y los movimientos políticos europeos; y también fueron mensajeras de la política del Buen Vecino programada por el presidente Franklin Delano Roosevelt, cuyos objetivos eran fomentar el progreso continental, terminar la intervención militar y formar un bloque defensivo ante cualquier amenaza extranjera.

En este artículo se plantea un doble problema: el uso del cine como fuente histórica y la validez del cine histórico para

interpretar la historia. Es decir, se propone reconocer que el cine histórico —ese que se preocupa por presentar el pasado y no solo el uso escenográfico— forma parte del conocimiento de la historia desde el momento en que es una interpretación del pasado puesta en un relato y, por otro lado, el análisis del documento para explicar y comprender un momento dentro de los procesos históricos.<sup>2</sup>

En este orden ideas, el artículo se divide en dos apartados: el primero recupera la creación de la obra fílmica subrayando los elementos que conformaron la interpretación del pasado y su puesta en escena, se incluyen algunos juicios de veracidad a los que la película fue sometida a fin de sondear el peso de la manipulación y engaño histórico; el segundo, analiza el documento para comprender el

<sup>1</sup> Nos referiremos al personaje histórico cuando aparezca «Juárez» con acento, y a la película cuando sea sin él y con cursivas *Juarez*.

Este artículo tuvo una primera edición en la revista *Letras Históricas*, (8), 2013. Esta nueva edición ha sido corregida, modificada y orientada hacia el análisis documental.

<sup>2</sup> Una noción de Cine e Historia actualizada se puede encontrar en la entrevista a Marc Ferro, Serge Blerald (Dir.) *Cinéma et histoire*, EHESS, 8 diciembre 2015: [http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema\\_et\\_histoire\\_entretien\\_avec\\_marc\\_ferro.26503](http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema_et_histoire_entretien_avec_marc_ferro.26503)

movimiento antinazi de los exiliados alemanes, la política del buen vecino y el debate en favor del modelo democrático, para ello se siguen las pistas iconográficas y transtextuales de la obra.

### **El relato histórico de *Juarez***

El filme *Juarez* comienza en un salón de la corte francesa en donde el emperador Luis Napoleón Bonaparte, rodeado por sus ministros, su esposa la emperatriz Eugenia y el mexicano Montares —representante del partido conservador—, pronuncia un alegre discurso sobre el estado que guarda su proyecto de regeneración racial y política en México. Sin embargo, su felicidad se ve truncada cuando recibe una nota de su embajador en Washington, A. Mercier, que le informa acerca de la derrota de los confederados del sur de los Estados Unidos y la inminencia del fin de la guerra civil, amenazando con ello alguna acción del presidente Lincoln para aplicar la famosa Doctrina Monroe. Es entonces cuando Eugenia propone una solución para la comprometida situación francesa —retirarse o enfrentarse a los norteamericanos—: nombrar a un emperador europeo elegido por el pueblo mexicano, anulando así la justificativa de aplicar la Doctrina Monroe. Napoleón, entusiasmado, apoya la idea y eligen al Archiduque de Austria, Maximiliano de Habsburgo. La figura grotesca, colérica y ladina de Napoleón es insinuada en toda la escena gracias al recurso de la

iluminación sobre su rostro rodeado por sombras y fondos negros. Mientras tanto en México, el presidente constitucional Benito Juárez lucha por salvar, a pesar de su nomadismo, un gobierno que se considera legítimo y democrático. Estas dos primeras secuencias plantean el conflicto de la historia: la resistencia democrática frente a la invasión imperialista. Los casi 120 minutos de duración del filme abarcan desde 1863, con la designación imperial de Maximiliano, hasta 1867 con el fusilamiento de este y la restauración de la República. Durante todo ese tiempo —fílmico— el espectador estará sumido en escenas de largos y pedagógicos diálogos. La película cuenta, entonces, la historia de la resistencia de Benito Juárez frente a la intervención napoleónica y el periodo de emperador Maximiliano de Habsburgo en México.

La productora de cine Warner Bros (WB en adelante) y el director alemán exiliado en Estados Unidos comenzaron a rodar el 29 de octubre 1938 y terminaron el 8 de febrero de 1939. Esta sería la producción más ambiciosa de su hasta entonces ya exitosa vida dentro del mundo hollywoodense. Este fragmento de la historia norteamericana (por geografía de América se incluye México y Estados Unidos) costaría 1 750 000 dólares. Fueron contratados los consagrados actores del momento, Paul Muni y Bette Davis. La escritura del guion tendría especial interés porque se contrataría al historiador

Aeneas Mackenzie para realizar una seria investigación histórica. Finalmente se integrarían al equipo John Huston y Wolfgang Reinhardt para que auxiliasen en la descripción filmica de los personajes.

El proyecto estaba pensado como el colofón del género del biopic que hasta entonces había ofrecido jugosos beneficios económicos y reconocimientos por los críticos del cine, sobre todo al director y al actor principal quienes habían labrado su fama en este género. Los biopics *The Life of Emile Zola* (1937, *La vida de Emilio Zola*), *The Story of Louis Pasteur* (1935, *La vida trágica de Luis Pasteur*), *Juarez* (1939) y *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940, *El quinto jinete del Apocalipsis*) por mencionar algunos de los dirigidos por Dieterle, merecieron nominaciones al Oscar y dibujaron una nueva oferta de cine ya no solo para el entretenimiento, como era la noción general al referirse al cine, sino también la posibilidad de crear obras históricas de calidad. El biopic, los documentales y los filmes de acción en el Hollywood de esta época de conflicto mundial tenían el objetivo evidente de hacer amigos para los Estados Unidos (Dunne, 1946:166-172). Esta situación predisponía, por tanto, a los guionistas y adaptadores a reacomodar los hechos históricos a favor del mensaje buscado por la

productora, el director y el gobierno. En este sentido, la manipulación de hechos en el cine de ficción con mensaje político era una de las características principales de Dieterle (Gomez, 1976-1977:38-40). Frank Nugent escribió en el *New York Times* al referirse al biopic *The Story of Louis Pasteur*:

en la vida de Pasteur, un científico que murió hace 41 años pero que dejó una vibrante huella por su paso, la Warner ha escogido un sujeto que debería hablar personalmente a cada audiencia y debería recibir, a cambio, algo más que la atención transitoria de un película ordinaria (...) el estudio de Hollywood creó un film que es al mismo tiempo, un monumento para la vida de un hombre.<sup>3</sup>

La WB estaba satisfecha por los resultados de sus anteriores biopics, pues se jactaba de aplicar métodos de investigación que permitían apegarse a los hechos históricos sin «distorsionarlos». Ofrecían al público, además de diversión, enseñanza histórica e información de la actualidad, rompiendo, de esta manera, el estigma que consideraba al cine un mero espectáculo de diversión sin alcanzar el rango de arte (De Baeque, 2005:14). Por eso Jack Warner anunció al público y a la industria

<sup>3</sup> En ese artículo, Nugent justifica también que la productora modifique la historia para enaltecer la figura del homenajeado (Nugent, february 10, 1936).

cinematográfica que, antes de *Juarez*, «aún no han visto nada» (Vanderwood, 1983:18). Esto significaba que planeaba un trabajo de investigación histórico intenso a cargo del historiador escocés Aeneas Mackenzie, quien tendría todo el tiempo y apoyo necesario para elaborar un guion que cumpliera con las expectativas del mensaje que la película debería alcanzar. El reto y la orden era reconstruir «el diálogo, más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de hoy; cada niño debe ser hábil de reconocer que Napoleón en su intervención mexicana no es más que Mussolini, más que Hitler en su aventura española». <sup>4</sup> Es decir, basado en un hecho histórico del siglo XIX en México debería poder leerse la situación política mundial contemporánea en Europa. Mackenzie tenía que plasmar en un guion cinematográfico un hecho histórico de un país que apenas conocía y con personajes que le eran más bien ajenos. Para ello, según el investigador Vanderwood, se hizo con más de 700 libros y 2000 cartas, diarios y documentos, algunos en español y otros en francés, y requirió de la ayuda

del profesor de la Universidad de New York, Jesse John Dossick. <sup>5</sup>

Además, el gobierno mexicano, encabezado por Lázaro Cárdenas ofreció un amplio apoyo al director para la realización de la película poniendo al alcance de la productora material bibliográfico y otros recursos de documentación como entrevistas personales con gente contemporánea a Juárez o recorridos por algunas regiones significativas de los hechos, y prestó, para la premier del film en América Latina, el Palacio de Bellas Artes. Incluso el presidente Cárdenas ofreció, el 2 de septiembre de 1938 en vísperas de comenzar el rodaje, un banquete en honor de Paul Muni y William Dieterle. En la promoción del filme, que aún no existía, se anunciaba que el multipremiado y mundialmente conocido interprete de Zola se preparaba para reencarnar al Benemérito de las Américas, Benito Juárez, motivo suficiente para atraer a los periodistas de la ciudad y corresponsales de agencias internacionales a fin de que pudieran «intercambiar impresiones con el célebre actor (...) podrá ser entrevistado,

<sup>4</sup> Wolfgang Reinhardt, «Phantom crown», February 15, 1938, Document 8, Box 5, William Dieterle Collection, 17 Doherty Library, University of Southern California, Los Angeles (conocido como Colección Dieterle), Cit. por Vanderwood (1983:20).

<sup>5</sup> «...el historiador escocés Aeneas Mackenzie emprende una amplia investigación histórica a partir de 372 obras y cerca de 1000 documentos fotográficos de la época (¡Burbank reúne más documentación sobre el tema de la que se puede encontrar en el propio México!)» (Dumont, 1994:113). Hemos colocado la cifra otorgada por Vanderwood en el cuerpo del texto en lugar de la de Dumont no porque la consideremos más correcta sino porque aquel ha anotado las fuentes de donde obtuvo esos resultado (Vanderwood, 1983:20).

pues hasta ahora se había mostrado refractario a la publicidad hecha en torno a su persona».<sup>6</sup> En seguida comenzó el viaje que duró 6 semanas durante las cuales estuvieron en Oaxaca, Guanajuato, Guadalupe y en la ciudad de México, hospedándose algún tiempo en la finca personal de Cárdenas (Dumont, 2002:113).

Contar la historia de la invasión francesa en México implicaba el reto de crear cinematográficamente dos personajes históricos que se complementaban, el presidente mexicano Benito Juárez y el emperador de México, Maximiliano de Habsburgo. Mackenzie comenzó a descubrir y describir a un Maximiliano, tan benévolo así como atractivo para la audiencia, que superaba en la pantalla la figura de piedra de Benito Juárez. La productora se dio cuenta del problema y tuvo que incorporar a John Huston y a Wolfgang Reinhardt para que le auxiliasen en la descripción de los personajes. Pero ni con ellos se pudo equilibrar en el producto final. Los revisores del estudio declararon: «nosotros, la audiencia, estamos empezando a pensar que Maximiliano

estaría bien. La monarquía suena muy bien».<sup>7</sup> Cabe apuntar lo complicado de la representación de Juárez en un personaje cinematográfico. Para 1939 habían sido dedicadas seis<sup>8</sup> películas que directa o indirectamente hablaban de Juárez y todas siguieron los mismos lineamientos estéticos de una imagen que funciona bien para las estatuas y las pinturas; levita y sombrero de copa negro, regordete, poco cuello o sumido entre los hombros, hierático e inexpresivo; su carácter es taciturno, de pocas palabras y ellas siempre pronunciadas en tono profético y concluyente; de movimientos lentos y jamás exaltado, enojado o desesperado sino siempre templado; recuperación del estereotipo indígena pero que en el lenguaje fílmico provoca serios problemas porque no es fácil dotarle de movimiento (Tuñón, 2007). Posiblemente fue a causa de la complejidad de construir un Juárez atractivo para las audiencias que su representación fílmica siempre ha estado acompañada de su adversario austriaco, lo que le permite comparar las virtudes democráticas frente a las intenciones

<sup>6</sup> Anónimo (2 de septiembre 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal gráfico de la tarde*.

<sup>7</sup> «General notes on Phantom Crown, 1938» y «Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13», cit. por Vanderwood (1983:25).

<sup>8</sup> Tres de producción mexicana y tres estadounidenses: del director mexicano Miguel Contreras Torres son *Juárez y Maximiliano* (1938), *La caída del Imperio* (1933), *La Paloma* (1937) y *The mad Empress* (EUA, 1939); *Guadalupe la Chicana* (Raphael J. Sevilla, EE. UU., 1937), *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas* (Rafael Sánchez Candiani, EE. UU., 1939).

invasoras y monárquicas. Tal situación ha provocado que nunca sea el personaje principal de la película sino un símbolo. Por su parte, en *Juarez*, el personaje de Maximiliano quedará definido desde su primera aparición desembarcando en Veracruz: carácter romántico, soñador, ingenuo y hasta incrédulo ante los discursos de los aduladores y consejos de sus generales tanto franceses como mexicanos que buscan sostenerlo en el poder; es una figura benevolente y admirador de la raza y cultura indígena mexicana; su esposa, la emperatriz Carlota, es su cómplice en la toma de decisiones y su apoyo espiritual.

El historiador recurrió, sin embargo, no solo a las fuentes documentales tradicionales de la historia positivista sino también a las literarias. Se apoyó ampliamente en la obra de teatro del escritor austriaco Franz Werfel (1890–1945) *Juárez y Maximiliano* (1924) y en la novela de la inglesa Bertita Harding *Maximiliano y Carlota* (*The phantom crow*, 1934). Werfel fue la fuente para dibujar la idea de democracia concretada en el personaje Juárez. Aunque dicha idea en el trabajo de Werfel tenía un matiz diferente, pues era vista como una época más remota, posterior a la substitución de los dictadores quienes a su vez habrían suplido las monarquías; mientras que en la película el enfrentamiento fue entre democracia republicana contra el imperialismo y monarquismo europeo. En el prólogo de la edición mexicana de 1931 hecha

por la editorial La Razón, se afirmó que esta obra era la opinión europea sobre la tragedia del Habsburgo que comenzó en Miramar y terminó en Querétaro. A pesar de la meticulosidad histórica en la documentación, la pieza se permite libertades episódicas pero es honrada en el dibujo de los caracteres principales: «el uso de uno que otro artificio melodramático no compromete la dignidad de la obra ni pone en peligro su integridad arquitectónica que no puede ser otra que la de todo drama histórico» (Werfel, 2002:xiv–xv).

La novela de Harding, dotada de una interesante bibliografía y descripciones realizadas por ella de las cortes del emperador Francisco José de Austria, de Leopoldo I de Bélgica y del imperio mexicano, recreó el ambiente y los escenarios (Cleven, 1937:517–518). La novela se circunscribe a los casos de Maximiliano y Carlota, al contexto europeo y al imperio de Napoleón III. Harding mostró franca afición por los enamorados perdidos en una selva de salvajes mexicanos ambiciosos que no tienen el menor interés por reconstruir su país aprovechando las ideas de un soberano noble, educado con ideas liberales, capaz de dejar su tierra con las respectivas comodidades para lanzarse a la salvación de otra nación en las lejanas Américas. La fascinación que Harding expresa por la pareja imperial en su novela la llevó a crear un aura en torno a sus cabezas desfigurando al México de la segunda mitad del siglo XIX,



confrontándolo desde la perspectiva de las sutilezas de las cortes europeas contra la situación que envolvía al gobierno de Juárez. Esta novela ofreció el material suficiente para abastecer de información al guionista y trazar las analogías históricas entre la segunda mitad del XIX y la primera del XX. Se puede afirmar que estas obras fueron la plataforma de la mayoría de los diálogos, descripción de escenarios, situaciones y personajes (física y moralmente); fuera de ellas sólo quedaron las lecciones democráticas y la situación europea, es decir, el mensaje político que la Warner en sociedad con Franklin D. Roosevelt (FDR) buscaban.

A fin de salvar el discurso de la Nueva Amistad de Roosevelt, el historiador y los adaptadores se cuidaron de evitar los calificativos de traición en los mexicanos de ambos bandos —tanto de los fieles juaristas como en los generales conservadores afines al Emperador—, y fueron simples patriotas indígenas y mestizos en busca del mejor proyecto para su pueblo. Con este fin recurrieron al argumento pictórico que les daría a la vez la validez de estar creando una obra de arte y el justificante histórico de la lucha libertaria. Serán los fusilamientos, por una parte de los mexicanos opositores al emperador y el del propio Maximiliano, que darán la pauta para traer a escena al pintor español Francisco de Goya y señalar a omisión al francés, contemporáneo de los Habsburgo, Edouard Manet.

El cuadro *Fusilamientos del 3 de mayo* de Goya quería dotar ese elemento de veracidad histórica que tanto trabajo parecía costarle al guion. Aunque la referencia es muy rápida y seguida de diferentes tomas de fusilados, puede ser percibida por dos de los cuatro tipos de espectadores que Charles Tashiro ha descrito en su tipología de audiencia enfrentada a cuadros relativamente conocidos: corresponde al tipo del espectador que tiene conocimientos básicos de pintura capaz de reconocer la problemática que representa dicha reproducción en el celuloide; y al especializado, que puede, además de ubicar la fuente, reconocer la descontextualización de dicha pintura en el filme (Tashiro, 1996:19–33). Por otra parte, la ausencia de la obra del pintor francés Edouard Manet refuerza la noción de neutralidad buscada por los escritores. Manet, contemporáneo a los hechos, tenía el objetivo de denunciar el asesinato del benévolo Maximiliano de Habsburgo; en tanto Goya, también toca el tema de la invasión francesa pero en este caso desde el punto de vista del país invadido medio siglo antes, España. La obra de Manet fue resultado más de la denuncia política e imagen de horror por la muerte del emperador que el fruto de una documentación que sirviera de sustento para una versión más realista de lo sucedido en México en 1867. Y es que el Maximiliano de Manet está colocado al centro de los dos generales mexicanos, con las manos tomadas y

abiertas en forma de Cristo pero con los pies bien plantados sobre la tierra dando la apariencia de serenidad y resignación ante un destino inexorable, cruel e injusto; la escena adquiere mayor dramatismo porque existen espectadores con sus rostros indignados y afligidos frente a un desgarrador final; y por último, el pelotón de fusilamiento apiñado y sin orden, viste uniformes ambiguos entre el francés y el mexicano, intencionalmente pintado así para distribuir la culpa del acto a los izquierdistas mexicanos y los franceses que huyeron abandonando a su títere-emperador (Barnes, 1993). Es en conclusión, una imagen que no funcionaba a los objetivos del filme y que solo comprometía más la insípida figura de Juárez. Por el contrario, el de Goya aunque pintado 50 años antes y sobre un contexto relativamente distinto, hace referencia al horror de la muerte del pueblo subyugado por los invasores. El pueblo y los fusilados son gente asesinada por un grupo de soldados perfectamente uniformados y alineados, es decir, son profesionales al

mando de un comandante, Napoleón, de claras intenciones imperialistas. Esta imagen es, por tanto, la más cercana al drama del pueblo mexicano que el filme quería retratar. Ambas obras comparten un elemento, son los fusilados, españoles en Goya y dos mexicanos y un austriaco en Manet, las víctimas injustamente asesinadas por defender una causa justa a ojos de los artistas.

Los Estados Unidos juegan, en la película, un papel determinante para combatir la invasión francesa en México y su presencia es tanto moral como física. La primera figura es la más emblemática, se trata de un cuadro del presidente estadounidense Abraham Lincoln que recorrerá todos los caminos a la espalda de Juárez.<sup>9</sup> Entre los personajes de carne y hueso estará el ministro estadounidense en Francia, John Bigelow, quien encarará a Napoleón para cuestionarle la presencia de sus tropas en México y la fecha de retirada, o de lo contrario su país ordenará el avance libertario. El final de la película es contundente, la muerte del

<sup>9</sup> La primera aparición de Juárez está envuelta en misticismo para crear interés en el personaje «principal» de la película. Solo vemos sus negras e indígenas manos leyendo una carta remitida por el presidente estadounidense, Abraham Lincoln, reiterándole su amistad y compromiso de apoyarle en esta afrenta nacional. Luego, Juárez toma un gran retrato de Lincoln para despejar la mesa y redactar una fervorosa carta sobre los derechos de la República y la soberanía del país contra la invasión. Una vez terminada ordena, con solo un movimiento de manos, a su mozo que deje pasar a los generales al cuarto, extendiéndole a Díaz el documento. El cuadro de Lincoln, colocado siempre a la cabeza de Juárez, se convierte en el consejero inseparable, se obstina en llevarlo a su lado en cada mudanza de su gobierno. Incluso en las últimas escenas del filme, Juárez lo consulta para saber qué hacer con Maximiliano y otros generales coludidos ya derrotados.

invasor; a diferencia de la obra de Werfel y de Harding: en la primera se declara la derrota y el fin de la época de las monarquías frente a las dictaduras; y la segunda, visiblemente seducida por el emperador y su sistema, es la victoria de un hombre justo, «que hace lo que tenía que hacer» pero sin brillo en su semblante.

#### Objetivo conseguido: la Europa de 1930 en México de 1860

El objetivo parece haberse alcanzado, al menos en parte, según apuntó el comentarista de cine de *New York Times* dos días después de su estreno en el Hollywood Theatre, «esta película del pasado se ha convertido extrañamente en contemporánea, revitalizada y significativa» (Nugent, April 25, 1939). La película fue estrenada con bombo y fanfarrias el 29 de abril de 1939 en el Hollywood Theatre de Nueva York con la presencia de las legaciones diplomáticas latinoamericanas. Al día siguiente comenzaría la ola de críticas, a favor y en contra, de una película que debería recorrer el continente americano con el mensaje de la democracia, la soberanía y libertad de las naciones americanas. Nugent observó dos errores en la película, los mismos que serían señalados en futuras críticas de periodistas e investigadores: por una parte, técnicamente la

película era muy estática, la culpa era en este sentido achacable a Dieterle, quien usualmente dirigía bastante bien pero pareciera que en esta ocasión se había preocupado más por el discurso; y el segundo, fue el desequilibrio en la narración y caracteres, pues Juárez quedaba relegado a segundo término por Maximiliano, «Juárez es claramente el héroe de la historia, pero Maximiliano es el héroe de la película» (Nugent, April 25, 1939).

En México el ambiente de supuesta amistad entre ambos países no era el más positivo, no solo por los conflictos generados tras las expropiaciones agrarias y petroleras del presidente Cárdenas, sino también porque la industria fílmica nacional se encontraba resentida por el boicot orquestado desde Hollywood contra las películas mexicanas que buscaban mercado en el resto del continente. El reclamo de la industria mexicana, previo a la presentación de la película en el mes de junio, fue más amargo cuando el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas concedió el Palacio de Bellas Artes para la premier de *Juarez*, pues un grupo de trabajadores hicieron público su descontento ante tales facilidades, toda vez que Hollywood continuaba hundiendo al cine nacional monopolizando los mercados.<sup>10</sup> La campaña publicitaria de *Juarez*

<sup>10</sup> Anónimo (13 de octubre, 1938). Boycot al cine mexicano en america latina. *La Prensa*.

Anónimo (25 de mayo, 1939). La crisis de la industria cinematográfica. *El universal gráfico de la tarde*.

en México fue intensa durante toda la semana previa a la premier, los principales diarios del país como *Excélsior*, *el Universal* y *la Prensa*, publicaron anuncios que empezaron ocupando un cuarto de plana hasta la plana completa en la sección de las carteleras.

Para el 21 de junio —dos días antes del estreno en Bellas Artes— la publicidad incluía ya a los actores principales que aparecían en los anuncios, como fue el caso de Bette Davis con los modelitos y sombreros lucidos durante la película puestos ahora a la venta. El día de la premier en Bellas Artes, una nota aclamaba a la actriz principal por ser ésta su consagración artística dando muestras de su verdadero talento. Destacaban dos momentos en la película: su fervor ante la virgen de Guadalupe y su proceso de enloquecimiento, además de reconocer su gran parecido con la verdadera Carlota.<sup>11</sup> En la ciudad de México la película se mantuvo en cartelera durante cinco semanas (Amador y Ayala Blanco, 1982:254), mas, no obstante la publicidad pagada, los periódicos presentaron opiniones encontradas, algunas de ellas señalando el poco gusto que el presidente Cárdenas había expresado sobre el filme cuando

tuvo la oportunidad de verlo antes de su estreno en la ciudad de México durante un viaje a Ciudad Juárez el 25 de mayo.<sup>12</sup>

*La Prensa* publicaba el reclamo de los trabajadores de la industria que agregaban además de su inconformidad por los privilegios concedidos a la Warner, el hecho de que fuera un plagio de otra película mexicana, *Juárez y Maximiliano* realizadas por trabajadores mexicanos y que había demandado a la producción hollywoodense sin obtener respuesta y señalando al gobierno mexicano de complicidad. Disgustaba también que los acontecimientos históricos estuvieran manipulados, pintando a Juárez como un déspota y a Maximiliano como una figura simpática, al grado de que el presidente mexicano se humilla pidiendo perdón al emperador en su tumba. Esta escena se sabía de antemano sería censurada en su versión para el público mexicano mas no así en el resto de Latinoamérica. Además, la figura del indio —continuaba la nota— volvía a ser vista como la raza degradada capaz de realizar todas las bajezas posibles manteniendo el estereotipo del mexicano ladrón y asesino. Toda esa atrocidad autorizada y patrocinada en parte por el gobierno mexicano.<sup>13</sup> La prensa mexicana

11 Anónimo (21 de junio, 1939). Elegancias de las estrellas de cine. *El Universal Gráfico de la tarde*. Anónimo (23 de junio, 1939). Bette Davis representa a la emperatriz Carlota. *El Universal*.

12 Anónimo (25 de mayo, 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta Juárez. *El Universal gráfico de la tarde*.

13 Anónimo (22 de junio, 1939). Causa indignación lo sucedido en la película Juárez. *La Prensa*.

no fue, por tanto, generosa. El diario Últimas Noticias apenas un poco menos duro que *La Prensa* anotó que la Warner había intentado endulzarles la píldora de la Doctrina Monroe para hacer al gringo más sabroso a los latinoamericanos y que era ridículo que Juárez llevara consigo un retrato de Lincoln como si se tratara de su novia. *Excelsior* encontró que los personajes de *Juarez* servían al realizador para expresar sus ideas y doctrinas yanquis de absorción para los europeos, cuando en realidad el verdadero imperialista estaba en el norte (Vanderwood, 1983:37). Por si tales comentarios no fueran suficientemente duros, el público tuvo en cartelera, al mismo tiempo que los productos de la Warner (*Juárez* y *Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1939), la película mexicana *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1939) centrada en el asunto de la invasión estadounidense hacía apenas 90 años atrás. La cinta, estelarizada por la súper estrella del cine mexicano Jorge Negrete, recordaba el heroísmo de los jóvenes cadetes militares que defendieron el castillo de Chapultepec en 1847 y pararon momentáneamente la ocupación estadounidense.

Copias de estas críticas llegaron al Departamento de Estado de EUA, en donde se debería de calcular si esta película fomentaría la unidad del hemisferio. El experimento había fallado, los americanos estaban o confundidos o despreocupados con los eventos internacionales, y por ello no muchos entendían los argumentos

ideológicos y el proyecto de propaganda política quedó abandonado lo mismo que *Juarez*, la cual fue archivada desde principios de la década de 1940 a causa de sus pocas ganancias económicas. Esta situación influyó en que se montara una segunda versión para su relanzamiento en 1952: se omitieron varios fragmentos por las nuevas necesidades políticas exigidas al filme una vez que la segunda guerra mundial finalizó y se estableció un nuevo orden de países (Vanderwood, 1983:40-41 y 142).

### **Las ideas de la Warner y Dieterle a través de *Juarez***

La película porta cuatro mensajes principales: el antinazismo, el Buen Vecino, la democracia y la mexicanidad. En este artículo solo se comentarán brevemente los tres primeros por pertenecer a la rama de los objetivos explícitos de la productora, mientras que el cuarto forma parte de un discurso genérico que Hollywood tenía desde la época del cine mudo sobre los mexicanos.

### **En el exilio Dieterle advierte contra el nazismo**

William Dieterle formó parte de los primeros grupos de refugiados llegados a EE. UU. a comienzos de la década de 1930 y que fueron rápidamente acogidos por las grandes casas productoras hollywoodenses como la WB. Le siguieron Thomas Mann, miembro de la ya desaparecida Escuela de Frankfurt, en 1934, Fritz Lang, Mark

Horkheimer, Theodor Adorno y Franz Werfel, por mencionar sólo algunos. Dieterle y Mann destacaron por su activismo político antinazi: el primero tuvo una intensa actividad sobre todo entre los años de 1936 a 1941; fundó la publicación antinazi *The Hollywood Tribune* y patrocinó el grupo de teatro en habla inglesa *The continental players*; con él buscó agitar las almas de los espectadores y de sus gobiernos para la construcción de un bloque de defensa y para ayudar a los alemanes refugiados en el exilio (Dassanowsky, 2005:143–150). El segundo, más involucrado en la vida académica, fundó en diciembre de 1940, junto con su hijo Klaus Mann, la revista *Dicine* que nació como organismo antifascista y de revisión literaria. Desde su primer número en enero de 1941 se involucró en el foro de expresión de los exiliados europeos, artistas e intelectuales como el propio Thomas Mann, Stefan Zweig, Julien Green, Vladimir Nabokov, Marc Chagall, William Dieterle, entre otros. Lamentablemente por problemas económicos solo duró un año siendo su último número el aparecido en enero–febrero de 1942. Sería precisamente en su aportación al debate organizado por Klaus Mann sobre la cultura de masas, *A Review of free culture* (*Decision*, (4), abril de 1941) que Dieterle, con el artículo intitulado *PS*

*to Movie Symposium*, expresaría su visión del cine pedagógico aunque matizaría el alcance de la tarea adjudicada a su arte. Juntos (Mann y Dieterle) fundaron la European Film Found, movimiento presidido por Ernst Lubitsch, destinada a reunir dinero para apoyar el exilio de las víctimas de la persecución nazi y ayudarles a encontrar trabajo (Viejo, 2010:10–17).

Para ellos, Hollywood debería asumir la responsabilidad de llegar a las grandes masas e influenciarlas. Era momento de poner en práctica su visión de un cine pedagógico y moralizante como fin último de la industria. Esta idea, la haría pública en junio de 1940 con el artículo «Lo que el público cree que quiere». En él critica la censura de la Hays Office empecinada en revelar solo aquellos productos que mostraban «los modelos de vida correctos y sujetos a las exigencias del argumento y el entretenimiento» de la sociedad estadounidense, obviando que el cine de este tipo es solo una «máscara sonriente (...) que ha sido construida en el salón de la belleza de Hollywood y ha recibido el beneplácito de la censura». Dieterle creía que «la verdad inmutable de cualquier gran hombre es tan actual hoy como siempre lo fue o como siempre lo será», de ahí la importancia de su proyecto por filmar las grandes biografías (2010:18–21)<sup>14</sup>. La

<sup>14</sup> Este texto fue publicado originalmente como Dieterle (1940). What the Public *Thinks* it Wants. *California Arts and Architecture*, (57), 21 y 48.

urgencia de enviar un mensaje inmediato a ser interiorizado por el espectador era el móvil del afamado director de la WB, aunque tal entusiasmo era opuesto a la pasividad e indiferencia con que el gobierno de los EE. UU., a través de sus canales de propaganda, se expresaba. Y es que la opinión general era la de abstenerse de hacer cualquier alusión a la guerra en tanto su país no fuera el que estaba en ella.

Otro sentimiento existía del lado mexicano. El gobierno de Cárdenas era consciente del peligro que Hitler representaba, su diplomático en Ginebra le escribía el 20 de noviembre de 1937:

Señor General, un paréntesis sobre el que valdría la pena de preocuparse: ¿Por qué no pensar que el nazismo victorioso e impune, pretendiera llevar su influencia a Asia y a nuestra América Latina? (...) A mí, francamente, el peligro no me parece absurdo y por eso me permito mencionarlo, a reserva de insistir sobre él en carta próxima. (Fabela, 1947:67)

Desde 1934 los periódicos en México planteaban la posibilidad de una nueva conflagración en Europa. Constantemente aparecían declaraciones de personajes

que advertían sobre la guerra. *El enano*, el 4 de marzo, publicó a Stalin declarando «se acerca una nueva guerra imperialista como única salida de la presente situación»<sup>15</sup>, un mes después, el 15 de abril en el mismo diario, Rusia exponía, desde su puesto en Ginebra, la delicada situación mundial; Inglaterra y Francia apoyaban el desarme solicitado por Rusia pero no lo efectuarían hasta que Alemania se mostrara respetuosa con las decisiones de la Sociedad de Naciones.<sup>16</sup> En 1936 los símbolos nazistas como la suástica estaban plenamente identificados, por ello se habían formado algunos movimientos juveniles que la rechazaban, aunque se polarizaban con la presencia de animadores socialistas que amenazaban a la burguesía local.<sup>17</sup> Por eso se puede aseverar que el gobierno de Cárdenas extendió su apoyo a la productora norteamericana, no solo con el propósito de corresponder a las atenciones del Buen Vecino y tranquilizar los ánimos por las recientes expropiaciones, sino que tenía también el temor franco de una nueva invasión.

*Juarez* debería ser una alegoría de la *Mittleurope*. Es decir, los acontecimientos que ocurrían en Europa Central desde 1938, con el agravante de la Guerra Civil

<sup>15</sup> Anónimo (4 de marzo, 1934).

<sup>16</sup> Anónimo (15 de abril, 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.

<sup>17</sup> Madero, E. (15 de marzo, 1936). El barbaro naciismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swastica. *La ruta*, 2.

española, fueron el telón y el centro de las alegorías históricas transmutadas al continente americano, con héroes y símbolos nacionales que se pretendía produjeran simpatía entre el público del ya no tan Nuevo Mundo. Haciendo uso de uno de los elementos de la víctima propiciatoria para la construcción de mitos, como es la generalización de cualidades y hechos en un símbolo (Luna, 1984:154-155), el Napoleón dibujado por Dieterle condensó las convenciones del malvado del melodrama cinematográfico con los rasgos de Hitler y Mussolini. Cada frase salida de su boca o en referencia a su persona debería contener las ideas promovidas por aquel par de sujetos que constituían una amenaza para la humanidad. La analogía entre Napoleón y Hitler-Mussolini debería apoyarse en diálogos y frases aparecidas en los periódicos; los guionistas se enfrentaron así al reto de ir modificando su trabajo según se sucedían las cosas en Europa y se recibían en América.

Fue entonces que la condensación de ideas se manifiesta en tres momentos de específica tensión del film: en la presentación de Napoleón (previamente comentada); en el clímax de los problemas de la resistencia de la República de Juárez; y en la caída del imperio y la locura de Carlota. Es posible explicar el mensaje antinazi desde dos vertientes: la descripción de la perversidad de Hitler y Mussolini y la representación fílmica de dos acontecimientos que exponen el expansionismo alemán e italiano.

Sobre el primer grupo será el propio Napoleón, una vez más apoyando la idea del malvado del melodrama, quien describa sus intenciones expansionistas en la primera aparición de la película:

Yo, Luis Napoleón, Emperador de Francia, comprometo nuestra riqueza y la fuerza de nuestra armada, no en un espíritu de conquista egoísta, sino en una cruzada para restaurar para nuestra raza y el resto del mundo civilizado, nuestra antigua fuerza y prestigio. Sepa el mundo que nuestra conquista de México es solo el comienzo de la realización de nuestra santa misión.

Del segundo grupo, relacionado directamente con acontecimientos que prueban la expansión del nazismo, se retomó justamente la historia de la invasión francesa en México. Maximiliano rechazó el trono mexicano en tanto Napoleón no le aseguró que los mexicanos, a través de un plebiscito, estaban de acuerdo con su presencia. El emperador francés aliado con los mexicanos lo organizó. En total el 99,9 % de la población votó a favor de archiduque de Habsburgo, lo que le daba legitimidad democrática para viajar y ocupar el trono de su nuevo Imperio en México. Tal evento funcionó para construir la analogía del *Anschluss* austriaco de Alemania, en este caso fue un 99,7 % de la población austriaca que votó el 10 de abril de 1938 por la anexión con el Führer (Dassanowsky, 2005:146). Otra escena en este mismo grupo de condensación



de ideas fue una manipulación a la historia de la intervención francesa al inventar la figura del vicepresidente de la República, Alejandro Uradi, que terminará por traicionar a Juárez. Este evento fílmico encontró su fuente en el levantamiento del general Saturnino Cedillo contra el presidente Cárdenas durante la primavera de 1938 y quien fue supuestamente patrocinado por los alemanes con miras a extender su influencia en América y sobre todo para colocar un gobierno afín a sus intereses en una posición estratégica para una futura invasión del Eje.<sup>18</sup> No es nuestra intención polemizar en torno a la naturaleza del levantamiento cedillista sino ceñirnos a lo que *Juarez* quería exponer a su público apoyado por las noticias publicadas en los medios nacionales.

Para terminar, se puede decir que *Juarez* permitió (según la interpretación de otro austriaco) exhibir la genialidad de la literatura y el cine germano, pues Werfel y Dieterle expresaban a la audiencia su preocupación por la expansión nazi y el sentimiento de la comunidad exiliada ante el paradigma construido en torno a la figura germana (Dassanowsky, 2005:147).

### Los buenos vecinos de la mano de la WB

Uno de los frentes de la política del New Deal tenía el objetivo de crear

un acercamiento con las naciones del continente americano a fin de fortalecer la presencia comercial y económica en ellas bajo el argumento de la difusión y protección de los principios democráticos. Franklin Delano Roosevelt (FDR) declaró dar pruebas de sus buenas intenciones con la abrogación de la enmienda Platt en lo referente a Cuba; el retiro de marines de Haití; el reconocimiento del gobierno revolucionario salvadoreño; y el establecimiento del Banco de Exportación e Importación para otorgar créditos a las repúblicas latinoamericanas. Quería olvidar los agravios del pasado y promover el progreso panamericano.

Hollywood había tratado de mantenerse al margen de toda temática de propaganda política para no tocar sensibilidades en ninguno de los bandos en cuestión y por supuesto, no lastimar sus mercados ni en Latinoamérica ni en Europa. Sin embargo, la WB mantuvo su colaboración con FDR iniciada desde 1932 cuando Jack Warner se había convertido en el coordinador de la campaña presidencial. La relación se mantuvo durante todo el periodo presidencial de FDR hasta su muerte, convirtiéndose la WB en la principal promotora del New Deal y recibiendo a cambio algunos beneficios como cierta libertad para producir películas que pudieran chocar

<sup>18</sup> Anónimo (16 de mayo, 1938). Traman movimiento facista en el País. *La Prensa*, 3.



Fusilados de Dieterle



Bigelow visita a Napoleón montado en un caballo de madera

contra las políticas anti-trust.<sup>19</sup> No obstante su colaboración, la WB insistía en mantener una posición reservada en cuanto al asunto de la guerra europea. Ante tal situación, Dieterle buscó el patrocinio de la productora independiente de Walter Wanger, para dirigir *Blockade* estrenada el 17 de junio de 1938. Esta fue de las pocas menciones que Hollywood hizo en lo referente a la guerra civil española, pues al igual que la situación vivida en Alemania e Italia, se negaba a discutir temas políticos que pudieran afectar su mercado europeo. Inmediatamente, el 29 de enero de 1939, Jack Warner declaró a la prensa, «a partir de ahora vamos a poner el cine al servicio de los ideales de la nación» (Dumont, 1994:113) pues tenía ya en puerta tres películas de compromiso político: *Juarez*, *Confessions*

*of a nazi spy* (Anatole Litvak, 1939) y el cortometraje *The Monroe Doctrine*. Las tres fueron proyectadas en 1939 y los dos largometrajes aparecieron en cartelera al mismo tiempo en México. El poco éxito en taquilla y el descrédito político desanimó a la productora. Ésta decidió abandonar los temas propagandísticos de forma directa y retomar las películas de acción y entretenimiento con tramas históricas que le permitieran insertar discursos de alerta ante el avance del imperialismo italo-alemán, como fue el caso en *The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940), estrenada el 1 de julio de 1940.

En *Juarez* se identifican dos ideas centrales del proyecto del buen vecinaje. La fórmula para hacer pasar el mensaje es utilizar el dúo Juárez-Lincoln / cuerpo-alma, cuya unión expone los principios

<sup>19</sup> The case *U.S. v. Paramount* was delayed several times by consent decrees and World War II. Recuperado de: [http://www.cobbles.com/simpp\\_archive/1film\\_antitrust.htm](http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm)

democráticos, liberales y soberanos de América:

**a) América unida**

Los respectivos presidentes intercambian misivas, uno habla de los principios estadounidenses y el otro, el mexicano, condensa los temores y anhelos latinoamericanos. Juárez lee la primera carta, sostenida por sus manos morenas, casi negras y temblorosas, y en cuyo mensaje su homólogo le ofrece : «Si Dios quiere, nuestra propia guerra civil terminará pronto; y cuando eso sea, le prometo que haré todo lo que esté en mi poder para ayudarle en su lucha». El Destino Manifiesto, junto con la Doctrina Monroe, habían guiado las acciones estadounidenses a lo largo del siglo XIX y primer cuarto del XX. Este Destino era inevitable para los EUA y ahora estaban dispuestos a compartirlo con toda América (Ortega y Medina, 1972:9 y 142).

En *Juarez* fue sobre el personaje del Emperador Maximiliano donde se recayó la mesiánica función de recordarle al espectador el sagrado destino de América. La benévola y ambigua figura —histórica y fílmica— del emperador era propicia para pronunciar el recordatorio justo recién desembarca en Veracruz, se monta al carruaje acompañado de su esposa, y en respuesta al reproche que ella se hacía por haberlo animado a aceptar la peligrosa aventura: «Tú estabas en lo cierto en ponerme sobre el camino de mi

destino manifiesto». El FDR transmutado fílmicamente en Juárez y Lincoln estaba dispuesto a aplicar la Doctrina Monroe, por eso el embajador estadounidense Bigelow es enviado a plantear un ultimátum al emperador francés. El enviado entra en un salón de la corte francesa en el momento en que el emperador posa, montado en un brioso corcel de madera, para un pintor. Napoleón pierde la pose ante la presencia diplomática, se empuerqueña y busca la manera de tranquilizar el ánimo del comisionado asegurándole que están próximos a terminar de juntar sus cosas y embarcarse con el ejército de vuelta a Francia.

El éxito y ejecución del programa rooseveltiano, en la parte militar tanto en el respeto a la soberanía como al apoyo de capacitación militar, quedaba evidenciado por el retiro de las fuerzas estadounidenses. Para el 3 de mayo de 1939, justo cuando comenzaba a exhibirse *Juarez*, apareció en la prensa un artículo de Nicholas Roosevelt, economista estadounidense, que sintetizaba los objetivos del Buen Vecino. El articulista estuvo como observador en la 8ª Conferencia Panamericana de Lima, vio que la política del Buen Vecino era efectivamente crear Buenos Vecinos, mutuamente, no solo de parte de EE. UU. sino también por Latinoamérica, porque ambas esferas se necesitaban comercialmente, aquellos para desarrollar y vender sus productos industriales y

estos porque tienen las materias primas que necesita EE. UU.<sup>20</sup>

#### b) América sin racismo

Entre los objetivos sociales del New Deal apareció el racismo que afectaba lo mismo a la población afroamericana que a la latina. FDR propuso reducir las prácticas discriminatorias a pesar de que el planteamiento le generó división de opiniones. *Juarez*, por tanto, también debería llevar este mensaje de inclusión de razas. La iconografía de la película quedó ligada a los elementos indígenas expuestos por la escuela muralista mexicana y a otros objetos simbólicos que ofrecían puntos de referencia a la imagen que los estadounidenses tenían sobre la Latinoamérica. El Juárez de Muni tiene la característica del indio inmutable de piel cobriza, y Tomás Mejía, el fiel general mexicano al servicio de Maximiliano, es la prueba viva de la más pura sangre heredera del imperio azteca. El emperador lo manifiesta al nombrar a Mejía Comandante en Jefe de la Armada Imperial Mexicana negándose a aceptar la declinación que el sorprendido general le plantea:

Mejía. Es un gran honor, Majestad Imperial... No puedo aceptarlo siendo un Indio. Soy indigno.

Maximiliano. ¿Qué tiene que ver tu raza con tu habilidad para comandar; general Mejía?

Mejía: Todo, Majestad Imperial.

Maximiliano: Puesto que descende del noble tronco Azteca, no hay duda de que la herencia de su sangre es la más antigua en esta habitación... Es nuestra voluntad que asuma el puesto para el cual ha sido ascendido, y confiamos le hará gran honor.

La concepción de sociedad antirracista del filme es presentada en los discursos de Maximiliano recitados a Tomás Mejía. El emperador, a diferencia del igualitarismo social y racial de Juárez, tiene su concepción bañada por la calidad de la genealogía y la herencia de la sangre noble, es decir, tiene la noción de igualdad racial pero con la existencia de jerarquías y elites (Dassanowsky, 2005:147). La cinta plantea como argumento decisivo al conflicto racial la importancia del mestizaje: el indígena es inocente y el europeo ambicioso. La solución se encuentra en alcanzar una mezcla balanceada, muy en el tono de la tesis de José Vasconcelos y su *Raza cósmica*. La tesis vasconcelista estuvo secundada por la perspectiva histórica indígena pintada por Diego Rivera y David A. Siqueiros: las raíces más puras mexicanas provienen de la historia pre-

<sup>20</sup> Anónimo (3 de mayo 1939). La política del buen vecino vista con ojos de capitalistas. *El Universal gráfico de la tarde*.

hispanica y sólo son recuperadas tras la independencia española. Si bien en *Juarez* no aparecen referencias pictóricas directas a algún mural en específico, el espíritu de lucha y autodefensa de la soberanía nacional para repudiar la invasión era parte del mensaje muralista. Las escenas, por ejemplo, en las que el pueblo espontáneamente organiza piquetes de guerrilleros y comparte un lenguaje-clave para repartir armas clandestinamente a toda la población que, en apariencia, realiza sus actividades cotidianas, son representaciones dibujadas por los muralistas afanosos en localizar los elementos de tradición que daban unidad al mexicano. Sin embargo, a pesar de estos intentos de equilibrio racial, el debate racista en la película se decantó por el lado de Maximiliano: mientras Juárez es una roca inflexible, Maximiliano es una estilizada escultura. El desequilibrio se debió probablemente a la simpatía con que Mackenzie describió a sus personajes y sus propios prejuicios elitistas (Vanderwood, 1983:22–23).

*Juarez* es trinchera para la democracia vs. monarquía y dictadura  
La pregunta punzante de la década de 1930 era saber si las dictaduras podrían imponerse en las naciones europeas y extenderse en el continente americano, en donde Berlín había sido autor de

un fallido golpe de Estado en Brasil (Dumont, 2002:116); mientras que en México, la prensa difundía el sentimiento de una democracia en crisis y la inminente llegada de las dictaduras. Se transmitía el temor de vivir en un país esponja que fácilmente podría absorber los nuevos sistemas políticos provenientes de Europa.<sup>21</sup> Tal era el principal problema de *Juarez*: la misión de la Democracia en el filme es, por tanto, derrotar los sistemas dictatoriales y monárquicos a la vez de poner freno al imperialismo europeo en América y al anexionismo interior en el viejo continente.

El ideal democrático de los EE. UU. es el elemento argumentativo que sirve de plataforma para soportar los otros mensajes ya comentados, el antinazismo y la buena vecindad. El filme, tal se ha señalado, estuvo basado ideológicamente en la obra teatral de Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, cuya conclusión predecía una época dominada por las dictaduras y totalitarismos; ya no habría espacio para figuras como las de Maximiliano que respondían con una democracia reaccionaria; se trataba de las bautizadas por el propio emperador como Monarquías Radicales: «mi concepto de una monarquía radical era falso (...) ha pasado la época de los soberanos» (Werfel, 2002:120).

21 Anónimo (23 de septiembre, 1934). Nuestra América satélite de Europa. *El enano*.



Juárez consulta a Lincoln



Díaz, alumno de Maximiliano

Dieterle, apoyado por su grupo de guionistas, tenía que encontrar las formas para intensificar el sentido unionista continental y democrático para presentarlo como el mejor sistema político, aunque eso implicara manipular un poco la Historia. Recuperó Abraham Lincoln quien era para los estadounidenses lo que Juárez para Latinoamérica: símbolos mesiánicos de los ideales democráticos, incansables luchadores por la igualdad y justicia social, y, sobre todo, defensores de la unidad y soberanía de sus respectivas naciones.<sup>22</sup> La condensación de ideas en dos imágenes de personajes emblemáticos para el continente ofreció a Dieterle y su equipo la amplitud para manejar un discurso democrático evadiendo las fronteras territoriales y los matices políticos que en cada país pudiera tener el tan mentado término.

Lo que vemos en la pantalla es una *lincolnización* del presidente mexicano, quien seguirá los pasos de su homólogo estadounidense en su lucha contra la desunión, el racismo y otras fuerzas antidemocráticas (Dassanowsky, 2005:146). En plena campaña publicitaria del film, Muni escribió un artículo para la revista *The News* para referirse a su interpretación de Juárez. Lo describió como un hombre-cillo pequeño y feo, con ideales liberales firmes e imperecederos, «por ello es considerado el Abraham Lincoln de México (...) hoy como ayer, su obra sería de igual beneficio para la humanidad que sigue necesitando de caudillos que impongan los principios de justicia y libertad que predicó el benemérito patriota Benito Juárez».<sup>23</sup>

De toda la película, ninguno de los otros dos mensajes es tan explícito como

<sup>22</sup> Anónimo (16 de noviembre, 1938). Cárdenas y Roosevelt. *El Universal Gráfico de la tarde*.

<sup>23</sup> Anónimo (18 de mayo, 1939). Benito Juárez visto por Paul Muni. *La Prensa*.

la difusión de la Democracia. El discurso se vuelve pedagógico y moralizante, repentinamente el espectador se encontrará sentado frente a dos profesores que le explicarán cuáles son los sistemas políticos dominantes en el mundo y cuáles son las diferencias entre ellos. El primero de los profesores —y quizás el más intenso— en tomar la palabra será Maximiliano quien intentará hacerse con la simpatía del general Porfirio Díaz para que él sea el mensajero capaz de convencer a Juárez de unirse a su gobierno como primer ministro.

Maximiliano: Entonces todo lo que hay entre nosotros es una palabra, General Díaz, por lo demás Benito Juárez y yo estamos de acuerdo

Solo una palabra: Democracia. Coincidió con Benito Juárez que en teoría es el sistema ideal; pero en la práctica el gobierno por la gente puede convertirse en el gobierno de la muchedumbre... una muchedumbre que seguirá a cualquier demagogo que le prometa más. De tales tipos, General Díaz, solo un monarca puede proteger al Estado.

Díaz: ¿Por qué un monarca más que un presidente?

Maximiliano: Porque un presidente es un político que debe responder a su partido. Pero un rey está por encima de facciones y partidos. Un presidente puede ser pobre y por tanto abierto a las tentaciones. Pero un rey teniendo todo nada desea.

A Díaz, el alumno en la pantalla, y al espectador Maximiliano casi nos convence, pues dicho con la simpatía del emperador, el modelo se presenta como un sistema de gobierno incorruptible. Pero falta escuchar la réplica del maestro indígena:

Juárez: Maximiliano dijo que solo una palabra está entre él y yo. Solo la palabra democracia. ¿Qué significa, Porfirio?

Díaz: ¿Democracia...? Porque, significa libertad, libertad para el hombre para decir lo que él piensa. Y para adorar en lo que uno crea... es igualdad de oportunidades.

Juárez: No... ese no puede ser su significado, Porfirio... porque Maximiliano nos ofrece todas estas cosas sin democracia... ¿cuál es entonces eso que se interpone entre nosotros?

Díaz: Solo el derecho de regirnos nosotros mismos

Juárez: Entonces ese debe ser el significado de la palabra, Porfirio... el derecho de dirigirnos a nosotros mismos... el derecho de cada hombre a dirigirse a sí mismo y a la nación en la que vive... y puesto que ningún hombre se dirige a sí mismo hacia la esclavitud... entonces la libertad fluye de ella como el agua de las colinas.

Díaz: Ahora entiendo, señor Juárez

Juárez: Dije que confiar el destino de uno a un individuo superior es traicionar el espíritu mismo de la libertad. El espíritu por el cual cada hombre puede elevarse a ese nivel de la dignidad humana donde ningún hombre es superior a otros. Donde

incluso el más bajo puede ser elevado al valor de su condición humana y es capaz de dirigirse con sabiduría, justicia y tolerancia, hacía todos los hombres. Mírame a mi ¿No vengo yo de lo más bajo?

Díaz: Tiene razón, Señor Juárez

Juárez: Sí, solo una palabra, democracia, está entre Maximiliano de Habsburgo y yo... pero es un golfo infranqueable... representamos principios irreconciliables... uno u otro debe perecer. Verás, Porfirio, cuando un monarca des gobierna, él cambia a la gente; cuando un presidente des gobierna, la gente lo cambia...

Toca otra vez a Díaz representar a los alumnos que son todos los espectadores. Esta vez el Benemérito de las Américas dilucida cuál es la diferencia infranqueable entre los dos sistemas: la democracia es el derecho de toda nación a elegir a sus gobernantes. La muerte de Maximiliano confirma que es la democracia y no la monarquía el sistema más justo para todos. Las dictaduras son el engaño que causará la muerte de gente y los defensores de Maximiliano lo saben, pues el emperador y su esposa no fueron más que títeres al servicio de las malignas intenciones de un tirano.

«Perdóname» es la última palabra de Juárez —y el final de la película— pronunciada frente al féretro de Maximiliano, una de las tantas víctimas del tirano. Dieterle, con ello, pareció sentenciar su grito de alerta al mundo, evitar la muerte

de inocentes como ya estaba sucediendo en España, desengañar al pueblo para que reconozca las falacias de malévolos gobernantes antes de que todo decante en una ya inminente nueva guerra.

### **Conclusión**

*Juarez* fue una película histórica tanto en el relato histórico como el documental para la historia. Usando la estrategia del biopic del presidente Juárez y su lucha contra el emperador Maximiliano y la nación francesa comandada por Napoleón III, consiguió construir un relato de las actualidades políticas europeas y del panamericanismo roosveltiano: Napoleón fue la síntesis de los dictadores Hitler y Mussolini; Juárez y Lincoln fueron los portavoces del sistema republicano democrático estadounidense, mexicano y otras naciones latinoamericanas; Maximiliano, aunque de conflictiva representatividad contemporánea, se acercó al sistema monárquico parlamentario del Imperio Británico y a una visión idealizada del Dollfuss, posiblemente, suspendido de manera momentánea de su sistema democrático a causa de la necesidad impuesta desde el exterior, lo cierto es que representaba un sistema aún no extinto en la vieja Europa, la monarquía.

El problema de definir las características y posiciones de los personajes principales es sintomático de la escritura de la historia. La WB intentó proyectar «la lucha ideológica entre la democracia y el totalitarismo (...) y el humano, la ideología



choca contra la integridad de los protagonistas, humanos al fin y al cabo, Juárez tiene razón pero Maximiliano no está equivocado, porque ambos señalan el peligro de la manipulación» (Dumont, 2002:123). Dassanowsky reconoció que el antinazismo en la película era evidente, pero identificar el personaje que encarna el mal no es fácil, pues no se encuentra en donde uno pudiera esperarlo, en el emperador Maximiliano, sino en el emperador francés. Esta descripción de Maximiliano quedó impregnada de los prejuicios del propio historiador—argumentista de la película quien se identificó con el buen carácter germano—o el idealista carácter austriaco— y fue una reacción contra el estereotipo antigermano creado desde la primera guerra mundial (2005:143–145). La representación del buen germano en la figura de Maximiliano no fue un mal cálculo del director que veía con simpatía al austriaco, sin embargo esta situación provocó la confusión y opacidad en el mensaje entre Juárez y el emperador de México en el público mexicano más acostumbrado a relacionar al invasor como el enemigo de la patria.

Las películas comprometidas de la WB fueron un parteaguas para el reconocimiento de la capacidad propagandística e ideologizadora del cine.

Dieterle lo comentó, no se podía ya considerar a este (al cine) con una simple actitud del «arte por el arte, sin consciencia política, eso no es ya suficiente» (Dieterle, 1945:125). El problema fue encontrar los recursos narrativos eficientes para hacer pasar los mensajes: el esquema pedagógico y explícito de la política del Buen Vecino no hacía olvidar los momentos de la aplicación de la Doctrina Monroe en la historia inmediata; los referentes culturales latinoamericanos no eran fácilmente asimilables a los estadounidenses y las simbiosis requerían de otro trabajo. Fue necesario retomar la narración dramatizada a partir de ficciones que permitieran ubicar, sin elipsis históricas, a los buenos de los malos.

El análisis de esta película ha estado centrado en los documentos de los creadores y en los críticos cinematográficos profesionales. Por tanto, se puede decir que se conocen los objetivos y la recepción de la parte intelectual de un fragmento de la población estadounidense y mexicana (de toda evidencia es una osada generalización). Falta realizar un trabajo de investigación cinéfila<sup>24</sup> que permita observar las manifestaciones del público —me centraría en el mexicano— frente a esta oferta de películas, fuera de lo común y de apoyo gubernamental.

<sup>24</sup> Para la idea de cinefilia en el sentido de cultura cinematográfica se puede consultar el texto de Antoine de Baeque (2005).

## Referencias bibliográficas

- AMADOR, M.L., y AYALA BLANCO, J. (1982). *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*. México: Colección de Documentos de Filmoteca. UNAM.
- BARNES, J. (1993). El fusilamientos de Maximiliano. *Nexos*, 187.
- CLEVEN, A. (1937). Review: Phatom Crown: The story of Maximilian and Carlota of Mexico, by Bertita Harding; Maximilian, emperor of mexico, memoirs of his private secretary, by José Luis Blasio. *The hispanic american historical review*, (4), 517-519.
- DASSANOWSKY, R. VON (2005). Maximilian and Juárez in 1939: Dieterle's Juarez as Mitteleuropa Metaphor. *Central Europe*, (2), 143-150.
- DE BAEQUE, A. (2005). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris: Hachette Littératures.
- DIETERLE, W. (1945). Review: Made In Germany: Reviewed works of Film-Kunst by Oskar kalbus, Film-Korruption by Karl Neuman; Kurt Belling; Hans-Walther Betz. *Hollywood Quarterly*, (1), 124-126. University of California Press.
- ——— (2010). Lo que el público cree que quiere, *Archivos de la Filmoteca*, (66), 18-21. Valencia.
- DUMONT, H. (1994). *William Dieterle. Antifacismo y compromiso romántico*. Vol. Monográficos de cine del ministerio de cultura y el festival internacional de cine de San Sebastián, Madrid, Filmoteca Española.
- ——— (2002). *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Paris: CNRS Ed./cinémathèque française.
- DUNNE, P. (1946). The documentary and Hollywood. *Hollywood Quarterly*, (2), 166-172.
- FABELA, I. (1947). *Cartas al Presidente Cárdenas*. México.
- GOMEZ, J.A. (1976-1977). Peter Watkins's Eduard Munch, *Film Quarterly*, 30(2), 38-46.
- HARDING, B. (1962). *Maximiliano y Carlota (La corona Fantasma)*. 1ra. edición en español tomada de editorial Tolteca en México, 1954. Barcelona: Grijalbo.
- LUNA, A. (1984). *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*. México: UAM Xochimilco.

- ORTEGA Y MEDINA, J.A. (1972). *Destino Manifiesto: Sus razones históricas y su raíz teológica*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- TASHIRO, C. (1996). When History Films (try to) Become Paintings. *Cinema Journal*, 35(3), 19–33.
- TUÑÓN, J. (21–23 de junio, 2007). Cine e historia en México. La representación fílmica de Benito Juárez. Ponencia presentada en el Consejo de Estudios Latinoamericanos de Asia y de Oceanía. CELAO, Seul, Korea. Recuperado de: [www.lasak.or.kr/CELAOfiles/papers/Session5/JuliaTunon%5BSession5-2%5D.pdf](http://www.lasak.or.kr/CELAOfiles/papers/Session5/JuliaTunon%5BSession5-2%5D.pdf)
- Vanderwood, P.J. (1983). *Juárez*. USA: University of Wisconsin Press, Wisconsin/Warner Bros Screenplay series.
- VIEJO, B. (2010). William Dieterle: antinazismo dentro de Hollywood. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (66), 10–17.
- WERFEL, F. (2002). *Juarez y Maximiliano*. (1ra. edición, título original *Juárez und Maximilian*, 1924). México: Factoria.

#### Prensa

- ANÓNIMO (4 de marzo, 1934). Stalin predice otra guerra. *El Enano*, 2.
- ANÓNIMO (15 de abril, 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.
- ANÓNIMO (23 de septiembre, 1934). Nuestra América satélite de Europa. *El enano*.
- NUGENT, F.S. (February 10, 1936). Movie Review, The Story of Louis Pasteur at the strand, is a notable, if freehand, portrait. *The New York Times*.
- MADERO, E. (15 de marzo, 1936). El barbaro nacismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swastica. *La ruta*, 2.
- ANÓNIMO (16 de mayo, 1938). Traman movimiento facista en el País. *La Prensa*, 3.
- ANÓNIMO (2 de septiembre 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (13 de octubre, 1938). Boycot al cine mexicano en america latina. *La Prensa*.

- ANÓNIMO (16 de noviembre, 1938). Cárdenas y Roosevelt. *El Universal Gráfico de la tarde*.
- NUGENT, F.S. (April 25, 1939). Juarez the screen in review The Warner look through tha past to the present in Juarez. *The New York Times*.
- ANÓNIMO (3 de mayo 1939). La política del buen vecino vista con ojos de capitalistas. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (25 de mayo, 1939). La crisis de la industria cinematográfica. *El universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (25 de mayo, 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta Juarez. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (18 de mayo, 1939). Benito Juárez visto por Paul Muni. *La Prensa*.
- ANÓNIMO (23 de junio, 1939). Bette Davis representa a la emperatriz Carlota. *El Universal*.
- ANÓNIMO (21 de junio, 1939). Elegancias de las estrellas de cine. *El Universal Gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (22 de junio, 1939). Causa indignación lo sucedido en la película Juarez. *La Prensa*.

#### Internet

- The case *U.S. v. Paramount* was delayed several times by consent decrees and World War II. Recuperado de: [http://www.cobbles.com/simpp\\_archive/1film\\_antitrust.htm](http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm) (consultado 01/03/2009).
- BLERALD, S. (dir, 8 diciembre 2015). *Marc Ferro: Cinéma et histoire*, EHESS. Recuperado de: [http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema\\_et\\_histoire\\_entretien\\_avec\\_marc\\_ferro.26503](http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema_et_histoire_entretien_avec_marc_ferro.26503) (consultado 01/02/2017).

## **La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe: diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas**

Alejandra Cecilia Carril

Facultad de Humanidades y Ciencias–FHUC

Universidad Nacional del Litoral–UNL

### **Resumen**

Parafraseando a Badiou (2005), podemos decir que una mirada filosófica del siglo xx no se preocuparía tanto por saber qué pasó sino que se centraría en indagar qué se pensó en esa época. Analizar expresiones culturales puede darnos indicios de esa subjetividad así como del contexto histórico de producción. Este trabajo pretende aproximarse a la producción cultural de los años 60 y 70 en Argentina sin desconocer sus diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. Centraremos la mirada en la producción cinematográfica de la época y analizaremos en particular una selección de filmes documentales realizados en las décadas del '60 y '70 en el marco de la Escuela Documental de Santa Fe perteneciente al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En la primera parte se discuten las conceptualizaciones de cultura para definir un posicionamiento que permita indagar en torno a las

### **Palabras clave:**

cine documental, política, arte

relaciones entre arte y política en los años 60 y 70. En el segundo apartado se plantean las tensiones y los diálogos entre regionalismo e internacionalismo presentes en las expresiones artísticas de Latinoamérica en esos años y en particular en el nuevo cine latinoamericano. En tercer lugar se analiza de qué manera se evidencia la tendencia del nuevo cine latinoamericano en un corpus de realizaciones de la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina, 1956–1976) con el fin de indagar las imbricaciones entre arte y política en los '60–'70 a nivel regional (Litoral). En el apartado cuarto se exploran las opciones estéticas y estrategias retóricas empleadas en el corpus documental y se brindan elementos para poner en debate algunas nociones como cine político y cine militante. En el último apartado se plantea a modo de pregunta si en los filmes analizados es posible hablar de una actualización de los lenguajes cinematográficos y las estéticas europeas contemporáneas sin caer en la idea de subordinación a influencias extranjeras.

Abstract

**Documentary film production in the '60s and '70s in Santa Fe: dialogues and counterpoints with Latin American and European artistic tendencies**

If we follow the lines of Badiou (2005) we can say that a philosophical view of the twentieth century would not worry so much about knowing what happened, but would focus on investigating what the thinking was at the time. Analyzing cultural expressions can give us indications of that subjectivity as well as the historical context of production. This work aims to approach the cultural production of the '60s and '70s in Argentina, without ignoring its dialogues and counterpoints with Latin American and European artistic trends. We will focus on the cinematographic production of the time

**Keywords:**

documentary, politics, art

and will analyze, in particular, a selection of documentary films made in the '60s and '70s in the framework of the *Documentary School of Santa Fe* that belongs to the Institute of Cinematography of the Universidad Nacional del Litoral. In the first part, the conceptualizations of culture are discussed to define a positioning that allows us to investigate the relations between art and politics in the '60s and '70s. In the second section, we discuss the tensions and dialogues between regionalism and internationalism present in the artistic expressions of Latin America in those years and in particular in the new Latin American cinema. Thirdly, this paper analyzes how the trend of new Latin American cinema is evident in a corpus of productions from the Documentary School of Santa Fe (Argentina, 1956–1976) in order to investigate the imbrications between art and politics in the 60s 70s at the regional level (Litoral). In the fourth section the aesthetic options and rhetorical strategies used in the documentary corpus are explored and some elements are offered to debate notions such as political cinema and militant cinema. In the last section we discuss the question whether it is possible to speak of an update of the cinematographic languages and the contemporary European aesthetics, without falling into the idea of subordination to foreign influences.

Resumo

**A produção dos documentários dos anos 60 e 70 em Santa Fe: diálogos e contrapontos com tendências artísticas da América Latina e da Europa**

Parafraseando Badiou (2005) podemos dizer que um olhar filosófico do século XX não se preocuparia tanto por saber o que aconteceu, porém se focalizaria em pesquisar o que se pensava na época. Analisar as expressões culturais pode dar-nos não só indícios dessa

**Palavras-chave:**

documentário, política, arte

subjetividade senão também do contexto histórico de produção. Esse trabalho objetiva aproximar-se à produção cultural dos anos 60 e 70 na Argentina, sem ignorar seus diálogos e contrapontos com as tendências artísticas da América Latina e as europeias. Focaremos o olhar na produção cinematográfica da época e analisaremos particularmente uma seleção de documentários realizados nas décadas de '60 e '70 no marco da Escola de Documentários de Santa Fe que pertence ao Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional del Litoral. Na primeira parte, são discutidas as conceitualizações de cultura para definir um posicionamento que permita indagar a respeito das relações entre a arte e a política nos anos '60 e '70. Numa segunda parte, são apresentadas as tensões e os diálogos entre regionalismo e internacionalismo presentes nas expressões artísticas da América Latina naqueles anos e, especialmente, no novo cinema latino-americano. Em terceiro lugar analisa-se de que maneira é evidenciada a tendência do novo cinema latino-americano em um corpus de realizações da Escola de Documentários de Santa Fe (Argentina, 1956-1976) com o intuito de indagar as imbricações entre a arte e a política nos anos '60-'70 em nível regional (Litoral argentino). Numa quarta parte, são examinadas as opções estéticas e estratégias retóricas utilizadas no corpus documental e são fornecidos os elementos para colocar em debate algumas noções como cinema político e cinema militante. Na última parte, se questiona se nos filmes analisados é possível falar de uma atualização das linguagens cinematográficas e as estéticas europeias contemporâneas, sem pensar na ideia de subordinação às influências estrangeiras.

---



### **La producción cultural de los '60 y '70 en América Latina**

Abordar la producción audiovisual exige atravesar los debates en torno a las conceptualizaciones de cultura y arte. A lo largo de la historia se ha ido construyendo un imaginario que equipara ambos términos a «bellas artes»; aquí plantearemos algunos aportes teóricos que posibiliten la deconstrucción de ese imaginario. La utilización del concepto *cultura* quedó asociada a las artes en Europa Occidental hacia fines del siglo XVIII, cuando en el marco de la industrialización comienzan a delinearse sus contornos a partir de la oposición a las ideas de civilización y sociedad: si el término cultura venía designando un proceso que tenía que ver con el cultivo de algo (la tierra y por extensión los animales, la mente), comienza entonces a referirse fundamentalmente a los medios y productos de un desarrollo interno o espiritual (las artes, la religión, la familia y en general las prácticas e instituciones que producen significado y valores), en contraposición a un estado «artificial» derivado del cultivo de propiedades externas como la urbanidad o el lujo (Williams, 2000). Esta distinción cultura–civilización naturaliza la división entre lo espiritual y lo material, universalizando como modelo un conjunto de conocimientos y gustos que en realidad son producto de un contexto, la historia de Occidente. Al hablar del *carácter afirmativo de la cultura*, Marcuse (1967) alude

justamente a la pretensión de la burguesía de instaurar en el siglo XIX definiciones de lo bueno, lo bello y lo verdadero como valores universalmente válidos y obligatorios, ocultando las relaciones de dominación en la reproducción de la existencia y la intención de controlar los sentidos.

Los estudios culturales, en sus orígenes en la Inglaterra de los años 50, sientan las bases para una conceptualización antropológica de la cultura, que viene a tensionar la definición literaria–moral dominante hasta el momento: «Mientras que antaño cultura significaba un estado o hábito de la mente o la masa de actividades intelectuales y morales, ahora también significa todo un modo de vida» (Williams, 2001:17).

Desde la perspectiva de Raymond Williams, la cultura hace referencia al proceso por el cual los sentidos y definiciones son construidos social e históricamente —producto de un proceso de lucha por la hegemonía— y en consecuencia un análisis cultural debe ocuparse de analizar los aspectos simbólicos de todas las prácticas imbricadas. La cultura es en definitiva una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad. Todas las prácticas sociales contienen una dimensión cultural, pero no todo en esas prácticas es cultura: hay una interrelación constante entre cultura y sociedad. Solo con fines analíticos distinguimos en un primer acercamiento lo cultural de lo que no lo

es, para finalmente recomponer la totalidad y ver cómo funciona la cultura al dar sentido a las prácticas sociales y económicas. Si entendemos la cultura desde una definición sociosemiótica que exceda el ámbito de las producciones artísticas y literarias para abarcar el conjunto de procesos sociales de significación (García Canclini, 2004), podemos enunciar dos particularidades que atravesaron este campo en las décadas del '60 y '70 en el contexto latinoamericano: en primer lugar, la disolución de los límites entre arte y política; en segundo lugar, la revisión de lo que hasta el momento era considerado arte.

Con referencia al primer aspecto debe señalarse el impacto que representa a nivel latinoamericano y mundial la Revolución Cubana: cambia entonces la misma idea de política y por tanto los representantes del campo cultural pueden pensar desde otro horizonte sus propias experiencias y producciones. Si previamente la política era asociada a prácticas clientelares y reglas formales que favorecían a los sectores dominantes, a partir de los '60 y frente

a la falta de libertad de expresión y el incremento de las desigualdades sociales, la política se presenta como una necesidad imperiosa de participación en la esfera pública. Un buen número de escritores y artistas latinoamericanos se vuelcan a actividades de carácter social como educación popular, alfabetización, ayuda en barrios marginales o apoyo a los países en proceso de descolonización, a la vez que se conforman redes de circulación e intercambio de alcance latinoamericano e internacional que a través de revistas culturales y encuentros difunden sus posicionamientos políticos.<sup>1</sup> Respecto al segundo aspecto —y asociado directamente al anterior— hay que destacar la forma y los medios empleados por ciertas expresiones culturales de los '60 y '70 que establecen cruces o fusiones entre esferas, lenguajes y espacios antes considerados irreconciliables: las manifestaciones culturales asociadas a la conformación de una élite de artistas y que circulaba exclusivamente en museos y galerías de arte empiezan a trascender sus propias fronteras y formas de legitimación.

**1** Llevado al límite este modo de concebir la relación cultura/política propia de los '60 y '70 ha conducido a pensar que la única forma de expresión es la política y que las producciones culturales y artísticas, al ser expresión de élites, quedan por fuera del espacio social y la lucha política. Esto es lo que Gilman (1997) caracteriza como *posiciones antiintelectualistas*, en tanto descalificación de la labor intelectual formulada por los propios intelectuales, en donde parece esfumarse la especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política. En verdad hay un aspecto que se escapa a este argumento: el que se pierda la especificidad no supone la desaparición de tal o cual expresión cultural o artística, sino más bien el establecimiento de vínculos con otras prácticas de significación.

Un grupo significativo de artistas latinoamericanos de diversas procedencias plantea entonces una ruptura con las instituciones oficiales identificadas con el arte, un alejamiento de los ámbitos tradicionales donde se reproducía, comercializaba y consumía el arte. Sus acciones y sus realizaciones convocan a un público masivo y sugieren ciertas desavenencias con las formas y medios de acreditación del mercado del arte (los premios, las becas, los salones). Se trata de nuevas formas que adopta la concepción *arte*, donde las obras pasan a ser de autoría colectiva y se expresan en nuevos contextos (como sindicatos, facultades, calles, cines), buscando un mayor impacto a nivel social. Pueden mencionarse en este sentido una serie de manifestaciones en el contexto latinoamericano del período tendientes a despojar el arte de la exclusividad del llamado «arte culto»: el nuevo teatro latinoamericano de fines de los '50 y comienzos de los '60 —que se destaca por una interrelación entre público, actores y escena, así como por una exposición de cuestiones sociales— o el movimiento muralista latinoamericano, dedicado a representar las preocupaciones de los sectores populares y exaltar los valores nacionalistas, cuyas obras fueron incorporadas en los edificios públicos (cabe citar a Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo en Argentina, a David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco en México o Cândido Portinari en Brasil).

Una realización colectiva que expresa esta nueva concepción del arte y su intencionalidad de intervención política es la experiencia *Tucumán Arde* (Argentina, 1968), descrita por Ana Longoni (2004) de la siguiente manera:

En la secuencia de acciones artístico-políticas que culmina en dicha realización se alteran los lazos habituales entre el arte y la política. Al tensionar su producción artística y su reflexión estética hacia el escenario de la acción política, estos artistas pretenden lograr un espacio propio de intervención en la transformación colectiva de la esfera pública. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y, luego, al orden establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte, legitimados por la institución. Estos eran impugnados y combatidos en tanto implicaban una práctica y un ámbito restrictivos, «elitizados», no públicos. (2004:390)

Las diversas acciones que se llevan a cabo en Rosario, Buenos Aires y Tucumán (campañas de afiches y anuncios en los medios de comunicación, exhibición de material audiovisual y escrito sobre la situación de los cañeros y obreros de los ingenios tucumanos, organización de muestras en sedes de la Confederación General del Trabajo) dan cuenta de las

rupturas que se operan. Por un lado, hay una finalidad manifiesta de denuncia de la represión de huelgas y supresión de los derechos gremiales llevadas adelante por el gobierno de Juan Carlos Onganía (1966–1970) y con ello una estrategia de adhesión a las luchas populares de los '60. Por otro lado, hay un propósito de separación de la obra de arte de los circuitos de exhibición propios de las instituciones oficiales y en consonancia con ello una reformulación de lo que significa la obra de arte en sí, concebida como un proceso y producto político, de carácter público.

### **El arte de los años 60–70 en América Latina: tensiones y diálogos entre regionalismo e internacionalismo**

En la coyuntura de los '60–'70 las disciplinas artísticas estarán cruzadas por los debates en torno al regionalismo/internacionalismo: se adoptan recursos estilísticos de las experiencias de renovación artística de Europa y se busca la construcción de una identidad nacional/regional manifestada en las temáticas indígenas, africanas y de los campesinos, exacerbando los mitos originarios y los principios culturales que explican el devenir histórico (Flores, 2013). Ello puede visualizarse en el caso del experimentalismo plástico de los '60 en América Latina, que retoma tendencias transnacionales como el pop, el op, el constructivismo, el cine-tismo o el arte conceptual, asimilándolos

y adaptándolos a las preocupaciones y urgencias locales. El caso peruano da cuenta de este proceso: la incorporación de nuevos materiales y técnicas (con uso de sopletes, moldes y plantillas) que permiten lograr la apariencia de un acabado industrial es expresión del proceso de industrialización y urbanización llevado a cabo en el marco de políticas desarrollistas y evidencia el ascenso de las clases medias en detrimento de la oligarquía terrateniente. Los afiches de la reforma agraria elaborados por Jesús Ruiz Durand son claro ejemplo de un arte que se nutre de técnicas y procedimientos foráneos y que los reformula en función del contexto político local (Buntinx, 1997).

Los cambios observados en la literatura, la música, el teatro o las artes plásticas tienen su correlato en la producción audiovisual de los '60 y '70 y en ella centraremos la atención: allí se manifiesta un rechazo de temáticas de carácter universalista a favor del tratamiento de aspectos que incumben al ámbito local, la centralidad de personajes o espacios tradicionalmente considerados periféricos y la utilización del arte como instrumento de intervención en la realidad social (Flores, 2013). El llamado nuevo cine latinoamericano —tal como comenzó a conocerse a partir del 1° Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (1967)— defiende la idea de un arte comprometido: toda utilización del lenguaje cinematográfico está puesta



Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, Perú, 1940) Reforma Agraria, 1968–1973. Instalación conformada por 15 afiches y 15 fotografías.

al servicio de la enunciación de un discurso ideológico tendiente a cuestionar la tradición del cine dominante.<sup>2</sup> Esto se evidencia no sólo en el contenido y las formas estéticas adoptadas por los realizadores, sino también en los escritos que a modo de manifiestos fueron difundidos en la época. Es el caso de *Revisao crítica do cinema brasileiro* (Brasil, 1963) —donde Glauber Rocha plantea que,

en contraposición al cine comercial, el cine de autor debe comprenderse como una política revolucionaria destinada a trasgredir la cultura capitalista— o el de *Cine, cultura y descolonización* (Argentina, 1973), donde Fernando Solanas y Octavio Getino proponen un «tercer cine» que se caracteriza por la fusión entre lo estético y lo social, la destrucción de la cultura dominante en pos de la construcción de «lo nacional» y la concepción de obra de arte revolucionaria como hecho integral que abarque la preproducción, producción y posproducción del filme. Pueden mencionarse asimismo otros ensayos que constituyeron pilares para la construcción de una teoría cinematográfica regional: *Por un cine imperfecto* (Cuba, 1970) con Julio García Espinosa entendiendo la obra cinematográfica como una herramienta revolucionaria que anula la noción de filme en tanto producto artístico, en contraposición al perfeccionismo técnico propio del cine clásico-industrial o *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Bolivia, 1980), donde Jorge Sanjinés considera el cine como un instrumento orientado a dar respuestas al pueblo sobre las causas y los culpables de la explotación, oponiéndose a un cine descriptivo, que simplemente muestre los hechos.

<sup>2</sup> Para ampliar la mirada sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, pueden consultarse los trabajos de Zuzana Pick (1978, 1993) y los más recientes de Ignacio Del Valle Dávila (2014, 2015) o los compilados por Mariano Mestman (2016).

Se vislumbra en ellos una particularidad de los manifiestos de *vanguardia*: buscan expresar de manera provocadora lo nuevo, el presente que irrumpe sobre y cuestiona lo instituido (Bürguer, 1987). Los debates llevados adelante en los años 60 y 70 por los cineastas no se remiten únicamente a cuestiones de índole estética, sino que involucran además aspectos referidos a las estrategias de distribución y difusión de los filmes o a la creación de plataformas industriales de producción propias (Flores, 2013).

**Un análisis desde lo regional: la Escuela Documental de Santa Fe de la Universidad Nacional del Litoral**

¿Cómo se evidencia la tendencia del nuevo cine latinoamericano en las realizaciones de la Escuela Documental de Santa Fe que funciona entre 1956 y 1976? Abordar esta producción cinematográfica, en discusión y tensión con las particularidades del llamado nuevo cine latinoamericano, permitirá analizar de qué manera se entretrejen las imbricaciones entre arte y política en los '60-'70 en el ámbito regional.<sup>3</sup> Para ello hemos seleccionado cuatro filmes producidos en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral:

- *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965).
- *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968).
- *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1972).
- *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1974).

Estos filmes son claros exponentes de las dos variantes que, según Silvana Flores (2013), coexisten en la cinematografía latinoamericana a partir de los años 60. Dos de ellos —*El hambre oculta* y *Pescadores*— pueden enmarcarse dentro de la variante testimonial y de denuncia social: dan a conocer una situación considerada alarmante desde el punto de vista social, funcionado como registro o testimonio que desenmascara ante los espectadores esa realidad oculta; los otros dos —*La Memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios*— corresponden a la variante militante y de intervención: analizan críticamente las causas que llevaron a la problemática abordada, denunciando a los culpables y proponiendo posibles soluciones o métodos de lucha desde el compromiso político-ideológico de los realizadores. En uno de sus escritos, Jameson (1997) afirma que los '60 marcan el comienzo del llamado «Tercer Mundo» en tanto los sectores hasta entonces excluidos de

<sup>3</sup> Respecto de las reflexiones, prácticas y realizaciones fílmicas de la Escuela Documental de Santa Fe, contamos con una significativa producción bibliográfica: Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009), Beceyro (2008), Neil y Peralta (2008), Príamo (2008), Birri (1964, 1987, 1996, 2007), Kohen (2005), Vieites y Blaustein (2004), Kriger (2003), Gutiérrez y Benito (1996), Ceccato, Maina y Feuillade (1990).

la arena de negociación política, marginados a nivel socioeconómico y cultural comienzan a hacerse oír. Esta tendencia se visualiza en algunos filmes del nuevo cine latinoamericano, y en particular en los casos de las realizaciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Las películas seleccionadas como corpus se enmarcan dentro de la tendencia del nuevo cine latinoamericano a poner énfasis en temáticas de índole local, con personajes provenientes de los sectores populares, abordando sus problemáticas.

La idea que guía el proyecto formativo en los primeros años de existencia del Instituto de Cinematografía de Santa Fe —entre 1956 y 1962— es poner las técnicas del fotodocumental<sup>4</sup> y del filme al servicio de preocupaciones sociales y políticas, teniendo como referencia la experiencia del *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y su influencia neorrealista. Coincidiendo con la etapa de modernización de la Sociología en Argentina, se entiende al filme como documento de época, que permite registrar el objeto de análisis. Esta concepción del cine como instrumento de intervención social encuentra correspondencia en las prácticas de proyección llevadas adelante, que incluyen la mirada del espectador:

luego de cada proyección se realizan encuestas consultando al público respecto a lo observado (Neil y Peralta, 2007).

Estas acciones y concepciones permiten señalar una característica de los movimientos artísticos de los años 60: buscan quebrar las barreras que tradicionalmente habían separado la instancia enunciativa de la receptora. Esto se observa en las alusiones de los realizadores cinematográficos hacia un receptor-actor que completa el sentido de los filmes y/o los determina en la creación. Con el nuevo cine latinoamericano no sólo se modifican los tópicos abordados y los sujetos que protagonizaban las obras; surge a la par una práctica de arte colectivo, realizado entre artistas de diferentes procedencias o bien en el encuentro entre artistas y espectadores. Es el caso en nuestro país del Grupo Cine Liberación, que apunta a construir un sistema integral de medios y a conformar un frente con otros cineastas a nivel nacional e internacional. Este colectivo propone la idea de filme-acto a partir de los debates originados en las proyecciones:

la relación obra-espectador impulsada por el grupo estableció una dialéctica entre filme y destinatario que implicó concebir el filme como obra-abierta, donde el diálogo con los espectadores, devenidos

<sup>4</sup> Exposiciones secuenciales de fotografías, con epígrafes, concebidas por Fernando Birri y otros docentes y realizadores de la Escuela Documental de Santa Fe, como etapa previa al filme, que permitiría elaborar el guión.

actores, marcaría los perfiles de las acciones liberadoras a emprender. (Bustos, 2006:25)

Surgen en estas décadas nuevas formas de encarar la realización de películas según la coyuntura de cada país latinoamericano: por fuera de las instituciones cinematográficas, en forma clandestina por la persecución política, a través de la proyección en circuitos alternativos (barrios marginales, escuelas, sindicatos) y/o con la utilización de unidades móviles que llevan las películas a lugares alejados (Flores, 2013). A partir de la difusión del cine comercial y con la apertura de nuevas salas, se conforma en la ciudad de Santa Fe un nuevo espacio de socialización. La convocatoria en estos espacios de reunión y encuentro no se reduce a los sectores medios y altos de la sociedad: con el objetivo de alcanzar un público mayor se vuelve común realizar funciones en los barrios, en vecinales o en instituciones educativas, así como encuentros organizados en torno a los cines clubes (Neil y Peralta, 2007).

Como parte del proceso de regionalización del nuevo cine latinoamericano deben destacarse las vinculaciones que el Instituto logra a nivel latinoamericano y mundial. Mediante la figura de «producción vinculada» el filme pasa de ser una herramienta didáctica a concebirse como un servicio público. Diversas intervenciones que se producen en la década del '60 (filmaciones, becas y organización de

espacios vinculados a lo cinematográfico en países vecinos y europeos) hablan de la inserción del Instituto en el circuito latinoamericano y del establecimiento de conexiones a nivel europeo (Neil, Peralta, Príamo y Beceyro, 2007). Este proceso es interrumpido con el golpe de Estado que expulsa a Illia del gobierno nacional y la posterior dictadura de Onganía (1966–1970), momento en que se pone fin a la autonomía universitaria y se efectúan diversas intervenciones al Instituto de Cinematografía. En este contexto se produce un fenómeno de radicalización ideológica y movilización política:

La persistente influencia de la Revolución Cubana de 1959, los sucesos de Córdoba en 1969 y el creciente protagonismo de una juventud repolitizada encarnan en las universidades al establecerse nuevas alianzas entre estudiantes y trabajadores. Condición que hace lugar a una transformación fundamental en la identidad de los intelectuales universitarios cuya actividad académica queda subordinada, en gran medida, a intereses eminentemente políticos. (Neil y Peralta, 2007:54)

Un grupo de estudiantes y profesores discute entonces el proyecto documentalista construido en los orígenes del Instituto bajo la influencia de Fernando Birri y proponen un cambio de perspectiva respecto a lo que merece ser filmado, las maneras de hablar de la realidad y lo que



implica hacer cine. El ideario fundante de la Escuela Documental de Santa Fe es imbuido de ideologías políticas y en particular a partir del gobierno de Cámpora (25 de mayo de 1973–13 de julio de 1973) se produce una marcada peronización del cuerpo universitario, evidente en el contenido de dos de las producciones aquí abordadas, *La Memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios*.

### **Opciones estéticas y estrategias retóricas en el corpus documental**

El análisis de los filmes mencionados intentará dar cuenta de las opciones disponibles y utilizadas por los directores para la representación de determinada situación o acontecimiento. Por ello, en función de la manera en que aparecen combinados ciertos elementos filmicos (entrevistas y comentarios, observación y montaje, contextualización y yuxtaposición de escenas), se diferenciarán las modalidades de representación, examinando en qué

medida unas predominan sobre otras o de qué manera coexisten en tensión. Éstas son: expositiva, de observación, interactiva, reflexiva (Nichols, 1997).<sup>5</sup>

El filme *Pescadores* se desarrolla a partir de una sucesión de imágenes en movimiento que muestran el trabajo y modo de vida de los pescadores de la zona litoraleña. Las imágenes son acompañadas por la letra de dos canciones compuestas e interpretadas por Daniel Viglietti —que hablan sobre la situación y las formas de sobrevivencia de estos trabajadores— reafirmando lo sostenido por las palabras de los actores entrevistados, denunciando la explotación por parte de los acopiadores y exponiendo su propuesta de constituir una cooperativa.<sup>6</sup> Podría pensarse este filme desde una de las particularidades que, según algunos autores, poseen los documentales políticos: éstos se caracterizan por depositar en las entrevistas testimoniales todo el poder de la argumentación (Alonso, 2007:164).<sup>7</sup> Raúl

<sup>5</sup> La categoría modalidades de representación es introducida por Bill Nichols (1997) para hacer referencia a formas básicas de organizar textos en función de ciertas convenciones. Cada modalidad ha tenido un período de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse dentro de las películas y en este sentido los filmes tienen una naturaleza impura, híbrida.

<sup>6</sup> La letra de la canción *Pescador* (1968) dice: «El turco nos paga poco, que el calor, que la ganancia, yo nunca me había fijado, el agua es como una estancia». La letra de la canción *Paranada* (1968) sostiene: «Aquí no hay escuela, y no hay hospital, siete horas de remo para llegar. El acopiador no se va a mojar, él quiere el pescado sin trabajar. Paraná, Paraná, para nada gano, no, el pescao desnudo, sí, y el hombre también. No es tan lindo el río, no, que nos pagan poco, sí, y el gobierno ayuda, no...».

<sup>7</sup> Hay que tener en cuenta que la caracterización del documental político a partir del estatus de «verdad» otorgado a la palabra de los entrevistados empieza a ser cuestionada a partir de →

Beceyro (1997) se refiere en este sentido a un cine populista, en tanto busca hablar el lenguaje del «pueblo» dándole la palabra y lo hace de una manera idealizada, como si ese explotado fuera totalmente consciente de su explotación y como si todo lo que ese explotado dice fuese la verdad:

Lo que pasa es que ese ser explotado, que el populismo piensa ingenuamente que siempre dice la verdad y que, además, comprende el mecanismo de la explotación y sabe quiénes son los explotadores, es posible que a veces mienta y que otras veces no comprenda. En «Tire dié» hay un personaje que puede sospecharse que es un cafishio y que cuenta que mantiene a su familia haciendo anillos con los mangos de los cepillos de dientes. En «Pescadores»...el único responsable de la explotación parece ser un intermediario; al menos ésta es la opinión de los propios pescadores, que no es desmentida por el filme... Esta veneración por lo existente lo que hace es consolidar el statu-quo, dado que repite, en el plano que le compete, los datos de la ideología dominante. (Beceyro, 1997:39-40)

Siguiendo las categorías de Nichols (1997), podemos decir que el filme es

predominantemente *de observación*: hace hincapié en la no intervención de la realizadora, cediendo el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Esta producción se caracteriza por el trato indirecto: los actores se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara, representándose a sí mismos dentro del contexto histórico en que se insertan.

En *El hambre oculta* se presenta una sucesión de imágenes fotográficas y filmadas orientadas a conmocionar a sus espectadores e involucrarlos en la temática de la desnutrición, con una voz en off que enuncia datos estadísticos que dan cuenta del nivel de avance de la problemática a nivel regional, nacional y mundial, explicando los síntomas y la causa estructural que origina tal situación: la desigual distribución de la riqueza. A lo largo de la película hay un contrapunto entre estas imágenes que evidencian el estado de desnutrición y el sonido y las imágenes filmadas de un coro de niños y niñas que representan a nuestro entender los beneficios de una niñez bien alimentada. El filme adopta fundamentalmente la modalidad expositiva según las categorías de Nichols (1997): el texto se dirige directamente a los espectadores a través de

---

documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y todo un conjunto de films producidos a principios del siglo XXI que se enmarcan dentro de lo que se conoce como documental subjetivo o documental en primera persona. Ver al respecto Kriger, 2008, Guarini, 2008 y Piedras, 2014.

la voz en off y las imágenes sirven como ilustración de lo que se narra. A través del montaje, se mantiene la continuidad en la retórica y en la argumentación, creando la impresión de objetividad. El tono contrainformativo y de denuncia se refuerza a partir de la introducción de imágenes de afiches que se declaran en contra del hambre y las palabras finales del relator que enuncia:

Para que un niño no vuelva al hospital, para que viva en condiciones físicas y químicas humanas, para que pueda ser alimentado por sus padres, para que tome leche, para que sonría, debemos exigir que las formas de vida sean iguales para todos, porque todos tienen derecho a alimentarse, a poseer salud y a educarse. Sabiéndolo, sí, sépalo usted, que los que sufren el hambre ya no esperan más, la muerte les impide esperar, y no será el cañón quien mantendrá el orden, será el pan. (*El hambre oculta*, 0:08:55)

Los filmes *La memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios* pueden analizarse desde una caracterización del *cine militante*: la subordinación de la teoría —la estética de la imagen— a la praxis, es decir, al discurso y la acción revolucionaria. En otras palabras, en estas películas parece primar el contenido por sobre la forma por medio de la cual se lo transmite (Schwarzböck, 2007). Dirigiéndose a los espectadores a través de voces e intertítulos, ambos filmes adoptan como

modalidad preponderante la *expositiva*: las imágenes y las entrevistas aportan pruebas a la argumentación. La voz en off que hilvana el relato fílmico en *La memoria de nuestro pueblo* corresponde a la perspectiva de un trabajador fabril en huelga que sufre la explotación y participa junto a sus compañeros de trabajo de una asamblea gremial. Se anexas grabaciones de archivo correspondientes al 16 de junio de 1955, cuando los trabajadores se expresan en defensa del gobierno de Perón y noticias periodísticas que dan cuenta de la huelga y la represión llevadas a cabo. En *Monopolios* se contraponen imágenes filmadas que representan a los «explotados» (niños cargando agua en un barrio pobre, gente revisando basura o haciendo cola en la entrada de un hospital) e ilustraciones en forma de caricatura animada representando al «pueblo» y al «imperialismo capitalista» junto con representaciones de empresas monopolistas, de un trabajador que denuncia los monopolios y argumenta el porqué del paro agrario en la región, del bombardeo de Plaza de Mayo en 1955 y de noticias de diarios que hablan de la proscripción del peronismo. Estos segmentos son superpuestos con intertítulos que contienen frases de Juan D. Perón acerca de la lucha contra el imperialismo, a favor de la soberanía y la emancipación de los trabajadores; fragmentos de discurso que aparecen como las respuestas a los interrogantes planteados por la caricatura

que representa el pueblo. Una pregunta se constituye en el hilo conductor de la argumentación: ¿a qué se debe la pobreza de nuestro pueblo? La película denuncia la asociación del imperialismo capitalista a los golpes de Estado en Latinoamérica y la imposición de modelos culturales y formas de vida norteamericanos (modas, gustos, estereotipos) a través de discos, filmes, revistas, publicidad.

En *La memoria de nuestro pueblo y Monopolios* se hace evidente la construcción de identidades políticas contrapuestas: peronistas/antiperonistas. Ambos filmes contribuyen a legitimar un determinado estado de cosas y empleando palabras, sonidos e imágenes construyen una imagen del «nosotros», por contraposición al «otro». La construcción de un adversario es inherente a la constitución del campo discursivo de lo político<sup>8</sup>: todo discurso político define —y se dirige simultáneamente a— un «otro positivo» y un «otro negativo». El enunciador comparte una creencia (las mismas ideas, valores y objetivos) con el *otro positivo* —en otras palabras, ambos se identifican con un mismo colectivo—, y el *otro negativo* representa exactamente lo opuesto a esa creencia: lo que es verdadero, bueno o sincero para el enunciador será respectivamente falso, malo o de

mala fe para el otro. En las películas mencionadas nos encontramos con la identidad conformada por «nosotros, los peronistas», frente a lo que se considera el oponente, denominado «ellos, los antiperonistas» identificados como la burguesía, la oligarquía, los partidos liberales, los imperialistas, la izquierda cipaya. Por otra parte, el enunciador se relaciona con un tercer destinatario, los llamados *indecisos*: sectores de la ciudadanía que se mantienen por fuera del juego político. A ellos se los apela utilizando entidades que, al igual que el colectivo de identificación, se enuncian en plural y son por tanto divisibles: los obreros peronistas, los trabajadores, los compañeros. Se puede hacer referencia a «algunos» obreros, «muchos» o «pocos» trabajadores, «tales» y «determinados» compañeros: ello permite al relator construir un destinatario susceptible de escuchar y comprender los propios argumentos, pasible de convertirse a la propia causa y hacerse peronista (Verón, 1987).

### **¿Actualización de las estéticas europeas al contexto local?**

Las producciones audiovisuales latinoamericanas de los años 60 y 70 proponen una ruptura con las viejas formas de hacer y pensar el cine: cambian las estructuras

<sup>8</sup> Eliseo Verón (1987) habla de campo discursivo en lugar de discurso haciendo referencia a la existencia de diversos procesos y estrategias de intercambio, así como a las variaciones que se producen a lo largo del tiempo.

narrativas (se rechaza la trama novelesca), los procedimientos rítmicos (se rechaza el devenir coherente y armónico de la historia), la presencia de la cámara (se explicita la figura de actores y actrices a partir de la mirada a la cámara) y los mensajes ideológicos (en una variante se recupera el potencial estético y su independencia respecto a la política partidaria, en otra variante avanza un cine funcional a las causas militantes). Si bien estas realizaciones poseen diferencias provenientes de sus contextos de producción, puede afirmarse que son parte de un nuevo cine de producción nacional, como reacción a la importación masiva de producciones hollywoodenses (Bustos, 2006).

Muchos de estos quiebres en los modos de narrar y filmar encuentran puntos de contacto con transformaciones en los lenguajes y las estéticas de las cinematografías europeas del siglo xx. Puede pensarse, por ejemplo en la economía de recursos técnicos y estilísticos propia del neorrealismo italiano surgido en la post Segunda Guerra Mundial, con exponentes como Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y André Bazin. El análisis puede detenerse también en ciertos aspectos que remiten al legado de Serguei Eisenstein y al cine soviético silente: la concepción del espectador como sujeto activo —capaz de crear conceptos a partir de la asociación de imágenes—, la presencia de protagonistas colectivos y actores no profesionales, o la utilización

didáctica y expresiva de intertítulos. Pero plantear una actualización de las estéticas europeas al contexto local puede resultar problemático en tanto sea entendido en términos de subordinación a influencias extranjeras.

A partir del análisis y contextualización de los filmes seleccionados del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral pueden mencionarse rasgos que evidencian diálogos y relaciones con vanguardias europeas. En *El hambre oculta* y *Pescadores* identificamos ciertos recursos narrativos y estilísticos orientados a revelar una realidad silenciada y preocupante, que alejan estas realizaciones de los presupuestos del cine industrial: Dolly Pussi filma en espacios reales y no en *sets* de filmación, con presencia de protagonistas reales de los hechos y no actores profesionales. En *Monopolios* y *La memoria de nuestro pueblo* se emplean ciertas tácticas que direccionan la interpretación: el carácter fuertemente normativo de las voces off/over (los narradores, los entrevistados), la enunciación de consignas ideológicas por medio de intertítulos (de carácter partidario, con filiación peronista) y la estética propia de los *spots* publicitarios (con empleo de estrategias técnicas persuasivas tales como cámara lenta, acelerados *zooms*, planos de detalle). Quizá el producto de estos diálogos y relaciones, que ponen ante la mirada particularidades y necesidades propias del marco regional y local,

pueda ser conceptualizado como parte de un proceso de *hibridación*, que no es uniforme ni homogéneo: se entrecruzan estructuras y prácticas sociales, en condiciones asimétricas y desiguales relaciones de poder (García Canclini, 2002).

### Referencias bibliográficas

- ALONSO, M. (2007). Los rubios: otra forma, otra mirada. En Sartora, J. y Rival, S. (Comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino* (pp. 157–170). Buenos Aires: Librería.
- AIMARETTI, M; BORDIGONI, L. y CAMPO, J. (2009). La escuela documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896–1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BECEYRO, R. (2008). Catálogo de películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En AA. VV. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- BIRRI, F. (1964). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documento UNL.
- ——— (1987). *Pionero y peregrino*. Buenos Aires: Contrapunto.
- ——— (1996). *Por un nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- ——— (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- BUNTINX, G. (1997). Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana. En Oteiza, E. *Cultura y política en los años '60* (pp. 267–287). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- BÜRQUER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisual de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.

- CECCATO, G; MAINA, M. y FEUILLADE, P. (1990). El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1957 – 1975. En *Cuadernos del INCERC*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- DEL VALLE DÁVILA, I. (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Buenos Aires: Cuarto Propio.
- ——— (2015). *Le Nouveau Cinéma latino-américain (1960–1974)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- FLORES, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2002). Hibridación. En Altamirano, C. (Dir.). *Términos críticos de Sociología de la Cultura* (pp. 123–126). Buenos Aires: Paidós.
- ——— (2004). La cultura extraviada en sus definiciones. En *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (pp. 29–39). Buenos Aires: Gedisa.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1970). Por un cine imperfecto. *Hablemos de cine*, 55/56, 37–42.
- GILMAN, C. (1997). La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. En Oteiza, E. *Cultura y política en los años '60* (pp. 171–186). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- GUARINI, C. (2008). De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina. En Russo, E. (Comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina* (pp. 347–362). Buenos Aires: Paidós.
- GUTIÉRREZ, I.E. y BENITO, L.A. (1996). *El instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Rosario: Amsafe.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- KOHEN, H. (2005). Fernando Birri, el «film-manifiesto», realidad y ficción. En AA. VV. *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II.
- KRIGER, C. (2003). Tire Dié. En Paranaguá, P.A. *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

- ——— (2007). La experiencia del documental subjetivo. En Moore, M.J. y Wolkowicz, P. (Eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33–50). Buenos Aires: Librería.
- LONGONI, A. (1997). La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA. Recuperado de: <http://www.caia.org.ar/docs/Longoni.pdf>
- ——— (2005) Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital, Séptimas jornadas de artes y medios digitales. Córdoba–Argentina.
- MARCUSE, H. (1967). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y sociedad* (pp. 45–78). Buenos Aires: Sur.
- MESTMAN, M. (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2007). 1956–1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORELL GARCÍA, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- PICK, Z. (1978). *Latin American film makers and the third cinema*. Ottawa: Films Studies Program, Carleton University.
- ——— (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- ROCHA, G. (1963). *Revisao crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PRÍAMO, L. (2008). Relato con fotos fijas y *raccontos*. En AA. VV. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.



- SANJINÉS, J. y GRUPO UKAMAU (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- SCHWARZBÖCK, S. (2007). Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base. En Sartora, J. y Rival, S. (Comps.) *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. (pp. 71–84). Buenos Aires: Librería.
- SOLANAS, F. y GETINO, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- VERÓN, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En Verón, E. et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. (pp. 10–26). Buenos Aires: Hachette.
- VIEITES, M.C. y BLAUSTEIN, D. (2004). *Fernando Birri. La primavera del patriarca*. Buenos Aires: Altamira.
- WILLIAMS, R. (2000). Cultura. En *Palabras clave*. (pp. 87–92). Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2001). Introducción. En *Cultura y sociedad* (pp. 12–18). Buenos Aires: Nueva Visión.



## Entre *The players* y *La hora de los hornos*. La estructura del subcampo del cine santafesino y la huelga del '70: arte y política en tiempos convulsionados

Paula Eugenia Ramírez

Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Mantovani” –EPAV  
Instituto Superior Particular Incorporado “Brigadier López” –ISPI  
Instituto Superior Particular Incorporado “Sara Faisal” –ISPI

### Resumen

En el presente artículo realizamos, desde una perspectiva cualitativa, una aproximación a las posibles relaciones entre los realizadores del subcampo del cine santafesino y el proceso general de radicalización política que caracterizó a Argentina en los años 60–70. Partimos del supuesto de que el campo político logró permear los demás campos de la vida social, afectando su autonomía relativa. Para esto hemos hecho un esbozo de las características generales de la estructura del subcampo del cine en la ciudad de Santa Fe. Por otra parte, hemos reconstruido la huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), efectuada entre 1970–1971, ya que la misma funciona como ojo de tormenta para visibilizar diferentes posturas de los realizadores en torno al arte y la política. Atento a estos aspectos, el artículo girará en torno a dos ejes: la estructura del campo, por un lado, y

### Palabras clave:

subcampo, radicalización política, autonomía relativa, posturas estético-ideológicas.

los diferentes posicionamientos, lecturas, producciones y discusiones de los jóvenes realizadores santafesinos en torno al fenómeno de radicalización política, por otro.

Abstract

***The players and La hora de los hornos:*  
structure of the sub-field of the cinema  
in Santa Fe and the strike of the 70's.  
Arts and politics in hectic times**

In this work we intend to discuss –from a qualitative perspective–the possible link between filmmakers of Santa Fe and the general process of political radicalization in the '60s–'70s in Argentina. We assume that the political situation affected all the aspects of social life, also its relative autonomy. First, we outline the general characteristics of the structure of the sub-field of cinema in Santa Fe city. Then, we focus on the strike of teachers and students of the Cinematography Institute of the National University of Litoral (UNL) that occurred in 1970–1971. The strike functions as a starting place to visualize the different positions of the filmmakers around art and politics. In this way this paper proposes a twofold analysis: the structure of the field on the one hand, and the different positions, readings, productions and discussions of young filmmakers around the phenomenon of political radicalization on the other.

**Palabras clave:**

sub-field, political radicalization, relative autonomy, aesthetic-ideological positions.

Resumo

Neste artigo realizamos, a partir de uma perspectiva qualitativa, uma abordagem para as possíveis relações entre cineastas de Santa Fe e o processo geral de radicalização política que caracterizou a Argentina nos anos 60-70. Assumimos que o campo político conseguiu permear outros campos da vida social, afetando a sua autonomia relativa. Para isso, se fez um resumo das características gerais da estrutura do subcampo do cinema na cidade

**Palavras-chave:**

subcampo, radicalização política, autonomia relativa, estéticas e posições ideológicas.

de Santa Fe. Por otro lado, reconstruimos a greve de professores e alunos do Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional del Litoral (UNL), realizado entre 1970–1971, já que ela funciona como o olho da tempestade para visualizar diferentes posições dos cineastas sobre a arte e a política do período. Portanto, o artigo incidirá sobre dois eixos: a estrutura do campo, por um lado, e as posições diferentes, leituras, produções e discussões dos cineastas de Santa Fe em torno do fenômeno da radicalização política.

---

### En contexto

La larga década del '60 se caracterizó, en Argentina, a nivel económico por proyectos desarrollistas<sup>1</sup> y a nivel político–gubernamental por gobiernos «democráticos» con escasa legitimidad por haber sido elegidos con el partido mayoritario proscripto o, directamente, por gobiernos dictatoriales como el de la «Revolución Argentina» (1966–1973), cuyo Estado Burocrático Autoritario (O'Donnell, 1997) intentó buscar la modernización por medio de la represión y la supresión de la política.<sup>2</sup> En este

contexto se vivió en nuestro país un profundo proceso de radicalización política de amplios sectores de la sociedad que ensayaron desde nuevos repertorios de acción colectiva a organizaciones armadas de izquierda.<sup>3</sup> Los representantes de esta Nueva Izquierda buscaban cambios dentro de la estructura social y realizaban una crítica de fondo al imperialismo y al capitalismo. Este proceso complejo obedeció a múltiples factores que podrían buscarse internamente en la proscripción del peronismo y sus relecturas,<sup>4</sup> la reestructuración económica desarrollista, la

<sup>1</sup> Ver Bellini y Korol (2012) y Peralta Ramos (2006).

<sup>2</sup> Para un abordaje profundo de este contexto, así como también el rol paradigmático del peronismo antes y después de 1955, recomendamos ver Sidicaro (2002), Cataruzza (2009) Macor y Tcach (2003, 2013), Terán (2008), Altamirano (2001), Rougier (2012), Torre (2002, 2011) y Murmis y Portantiero (2011).

<sup>3</sup> Sobre el proceso general de radicalización política y la conformación de agrupaciones armadas de izquierda se recomiendan las investigaciones en Historia Reciente de Vezzetti (2002), Calveiro (2013), Ollier (1998), De Riz (2000), Hilb (2002), Hilb y Lutzky (1984).

<sup>4</sup> Ver Altamirano (2001), Sarlo (2001), Cavarozzi (2006), Terán (2008).

represión y censura del gobierno de facto o el encuadramiento junto al Estado de la dirigencia sindical. Por otro lado, a nivel internacional y bajo el paraguas de la Guerra Fría y los cambios por la reestructuración económica de la segunda pos guerra en occidente, así como los intentos de acelerar la modernización y aggiornar el sistema en Oriente y los ecos de la Revolución Cubana, la profundización de los procesos de liberación de los Países del Continente africano, la lucha por la liberación de Argelia, la Guerra de Vietnam, el Mayo Francés, la Primavera de Praga o el surgimiento de organizaciones como el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo,<sup>5</sup> son postales más que evidentes que los países del tercer mundo, los trabajadores y la juventud estaban en marcha.

A nivel cultural, el campo artístico se había reestructurado en torno a un intento de modernización del mismo por medio de la promoción de búsquedas experimentales y de vanguardia, hecho

especialmente visible en las artes plásticas, un subcampo con instituciones hegemónicas fuertemente cristalizadas. Junto al proceso de radicalización política, algunos sectores de vanguardia van a politizarse, generando fenómenos como el «itinerario '68» (Longoni, Mestman, 2008) y «Tucumán Arde»,<sup>6</sup> o grupos de teatro militante como Libre Teatro Libre (LTL), La Podestá u Octubre (Verzero, 2013).

El proyecto de modernizar la Argentina mediante la tecnología y el avance industrial tuvo su equivalencia en la modernización de los procedimientos formales del arte. Y así como los desarrollistas fracasaron al explicar la crisis económica latinoamericana por el subdesarrollo industrial, las vanguardias se frustraron por buscar una renovación formal, esteticista, soluciones que solo surgirán de la transformación radical en el modo de producir cultura emprendida desde las bases por el pueblo. Al descubrirlo los artistas, la crisis del modelo de desarrollo económico fue seguida por la

<sup>5</sup> Sobre los procesos de descolonización y de alineamientos bajo la Guerra Fría de países africanos y asiáticos se recomienda consultar Huguet (2001), Piñero Royo (2000) Buffa (2006) Hobsbawm (1995).

En relación a los cambios económicos al interior del bloque capitalista los capítulos 1, 2 y 3 de Van Der Wee (1986) y Ashford (1989).

Sobre una visión general de la Guerra Fría recomendamos la lectura del cap. VII de Hobsbawm (1995). Para el caso americano, *La década del 60*, de Wyn (1979) en Adams (Comp.). Para el bloque comunista, el cap. 4 y 5 de Martinet (1975).

Sobre la historia de la izquierda en Europa y la aparición de la juventud como actor social y generador de la Nueva Izquierda ver Eley (2003).

<sup>6</sup> Sobre Tucumán Arde hay una profusión de investigaciones y publicaciones, recomendamos Giunta (2001), Longoni y Mestman (2008) y Fantoni (1998).

crisis del modelo experimentalista de renovación estética. (García Canclini, 2005:36)

En el caso concreto del subcampo del cine, el mismo había visto cambios en su estructura con la aparición de realizadores que iniciaron la tendencia del cine de autor, un cine que no apuntaba necesariamente a la búsqueda de éxitos taquilleros sino a desenvolver y resignificar el accionar creativo del director en las producciones cinematográficas. Como en el caso de las demás manifestaciones artísticas, junto al proceso de radicalización política pero también de la aceleración de las tendencias experimentales dentro del campo, se realizaron producciones de vanguardia, algunas ligadas al Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella y otras a realizadores independientes que se sitúan desde un lugar de vanguardia y autónomo: obtienen el dinero para sus filmes de trabajos en publicidad.<sup>7</sup> Pero casi al mismo tiempo en que Alberto Fischerman terminaba su opera prima *The players vs. ángeles caídos* (1968), veía la luz *La hora de los hornos* (1968) de

Solanas y Getino, considerado el filme inaugural del cine militante: así surge el Tercer Cine.<sup>8</sup> Este filme que, además de su contenido ligado a la historia y al mito inaugural de la resistencia peronista, y el uso fragmentario y alternado de imágenes y su ordenamiento en partes a modo de crónicas relatadas por una voz over, asume la novedad de formar parte de nuevos circuitos de difusión, ya que se exhibe de manera clandestina, en barrios, clubes, sindicatos, etc. A partir del '70, y bajo la influencia directa de la experiencia antes mencionada pero desde otra perspectiva política, surge Cine de la Base, cuya obra más significativa será *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer. Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, se posicionan frente al cine comercial pero también como una alternativa al cine de autor en tanto considerarlo una experiencia individualista y burguesa.<sup>9</sup>

Cabe destacar que Silvana Flores (2013) realiza un pormenorizado estudio sobre el cine militante argentino pero desde una perspectiva que los enmarcaría en un fenómeno de carácter continental,

<sup>7</sup> La presente aseveración se basa en la investigación vertida en el capítulo III de La maquina cultural, titulado «La noche de las cámaras despiertas» (Sarlo, 1998). Además sobre dicho texto se produjo en 2002 una película de título idéntico dirigida por Hernán Andrade y Víctor Cruz, en la cual aparecen entrevistas a realizadores que mencionan la manera en que subvencionaban sus filmes.

<sup>8</sup> Sobre el Cine Militante en General y el Tercer Cine en particular ver Mestman (2008), Flores (2013) Lusnich y Piedras (2009) y Russo y De la Puente (2007), Ciucci et al. (2016).

<sup>9</sup> Sobre este tópico en particular se recomienda leer Flores (2013), Russo y De la Puente (2007), España y Manetti (1999).

caracterizado por posicionamientos y tópicos compartidos, aunque con producciones de carácter heterogéneo. Se generaron en este marco redes y circuitos de sociabilidad y solidaridad entre aquellos realizadores que adscribieron al Nuevo Cine Latinoamericano, bautizado de esa manera en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericano llevado adelante en Viña del Mar en 1967. Los mismos realizarían sus producciones desde dos vertientes: por un lado, el testimonio y la denuncia social (del cual *Tire Dié* (1960) de Birri sería precursor) y, por otro, la constituida por el compromiso militante (como *Argentina: mayo de 1969* (1969) de Grupo de Realizadores de Mayo).

### Andamiajes

Analizaremos el caso concreto del subcampo del cine de Santa Fe en los años 60 y 70 atento a que los campos son

espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente de las características de sus ocupantes en parte determinados por ellas... esta misma estructura que se encuentra en la base de las

estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego. (Bourdieu, 1990:135–136)

Sobre la base de una investigación realizada,<sup>10</sup> hemos podido constatar que, dentro del entramado estructural del campo artístico santafesino en el período que nos compete, por lo menos para el caso de la Plástica, el Teatro y el Cine, los mismos se comportan con lógicas estructurales con características propias de cada disciplina, o sea, a modo de subcampos, aun a pesar de la existencia de redes de sociabilidad y espacios y consumos culturales compartidos.

Hemos optado por hacer una aproximación a su estructura considerando también los aportes que realiza Raymond Williams en torno a relaciones dominantes, residuales y emergentes, entre otras cosas porque son aquellas relaciones características de toda cultura, y proporcionan un entramado que permite visibilizar más claramente las diversas interacciones que conforman cada campo. Las relaciones dominantes establecen códigos que marcan los valores, creencias y acciones que son considerados como fundamentales, característicos y naturales de una cultura determinada. Las residuales son aquellas

<sup>10</sup> Se trata de la Tesina de Grado «Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60» presentada y defendida por la autora en septiembre de 2015 como última instancia de la carrera de Licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL).



que permanecen en otro paradigma cultural pero luego de un proceso de selección y resignificación por parte de las relaciones dominantes. Finalmente las relaciones emergentes son aquellas que se posicionan como una propuesta alternativa, que puede o no convertirse en una relación de oposición a las relaciones dominantes, pero que marca una ruptura frente a las mismas y cuyos portadores llevan adelante una lucha por la obtención de capital simbólico y el establecimiento de nuevos códigos de legitimidad y acción.<sup>11</sup>

En estrecha relación con estos conceptos y teniendo en cuenta que el presente artículo se centra en dinámicas propias del campo artístico no hemos perdido de vista elementos relacionados con el fenómeno de reproducción cultural (Williams, 1982). La misma puede realizarse por medio de instituciones a través de la educación o la tradición y, en su devenir, paradójicamente se generan aquellos mecanismos y dinámicas que caracterizan las continuidades y cambios de una cultura dada. Es interesante, entre otras cosas, porque esos mecanismos, sujetos a organismos reproductivos clave con una amplia gama

de variables, marcan diversos grados de autonomía respecto de lo económico y político. Este puede ser el caso del Instituto de Cinematografía de la UNL (a partir de ahora Instituto) ya que, a pesar de ser una institución oficial perteneciente a una Universidad y, por ende, un mecanismo de reproducción cultural, logró mantener ciertos niveles de autonomía por lo menos hasta la huelga del '70, en torno tanto a la libertad de cátedra como a la libertad de expresión de sus estudiantes. Esto se evidencia en la búsqueda experimental y personal de cada estudiante, pese a los problemas presupuestarios, con producciones no pensadas como productos comerciales y con contenidos críticos y de denuncia del sistema social. En resumen, marcan una distancia considerable respecto del campo económico y de los sectores dominantes del político (entendido como campo de poder). No obstante lo dicho, nos preguntarnos: ¿es posible que esas producciones, al estar enmarcadas en una Institución con un gran caudal de capital simbólico y poder legitimante, solo hayan servido para asegurar la reproducción cultural de las relaciones dominantes? O, en

**11** Concretamente, Williams relaciona el surgimiento de relaciones emergentes a la conformación, por ejemplo, de una nueva clase social cuyas prácticas tienden a ser absorbidas o neutralizadas rápidamente por la cultura dominante. En el caso que nos compete es interesante pensar que, a nivel mundial, en el periodo analizado amplios sectores juveniles surgen como un nuevo actor social cuya estructura de sentimientos se nutre de una profunda ruptura generacional. No nos arriesgamos a decir que se trate de una nueva clase, pero si de un nuevo actor social con características claramente diferenciadas, ya sea de los sectores dominantes como de la clase obrera tradicional.

otras palabras: ¿Su poder disruptivo no es absorbido por la misma estructura en donde se desarrolla este tipo de producciones?

Quienes dominan, en el área de la producción cultural pueden ser conscientes de forma bastante desigual de estas conexiones prácticas, en una gama que va desde el control consciente (como el de la prensa, la radio y la televisión), pasando por varios tipos de desplazamientos, hasta una presunta (y por lo tanto dominante) autonomía de los valores estéticos y profesionales. (Williams:190)

Finalmente, debemos mencionar que hemos utilizado algunas herramientas conceptuales provenientes del Análisis Crítico del Discurso, concretamente para abordar el análisis de las fuentes escritas puesto que consideramos que las construcciones discursivas transmutan diferentes relaciones de poder, propias del contexto en que fueron elaboradas, que se evidencian por el uso de determinadas palabras, sus ausencias, sus referencias, sus objetivaciones, reformulaciones, construcciones gramaticales, etcétera.<sup>12</sup>

### **El subcampo del cine en la ciudad de Santa Fe: aproximaciones**

En el caso de la ciudad de Santa Fe,<sup>13</sup> hemos podido constatar que el proceso de modernización cultural comenzado en Argentina tras el derrocamiento de Perón, y profundizado durante el gobierno desarrollista de Frondizi, hizo escala en la ciudad con un intenso y profuso movimiento de corte vanguardista, de la mano de una proliferación sin precedentes de nuevos circuitos de difusión e intercambio, encarnada en instituciones formales y formaciones informales.

Dentro de estas instituciones y de acuerdo con la investigación de Neil y Peralta (2007) y Benito y Gutiérrez (1996), el Instituto de Cinematografía de la UNL es tal vez una de las más paradigmáticas.

Este Instituto nació gracias, entre otras cosas, a las gestiones llevadas adelante por miembros del Cine Club Santa Fe y sobre la base de un curso de cinematografía a cargo de Fernando Birri en 1956:

Los cursos se dictaron en las aulas de la Facultad de Derecho; por la tarde, los teóricos, según el programa desarrollado por

<sup>12</sup> Sobre Análisis Crítico del Discurso se pueden consultar los trabajos de Fairclough (1989), Wodak (1996), Van Dijk (1980-1999). La lingüística y el Análisis Crítico del Discurso «pueden definirse como interesados fundamentalmente en el análisis de las relaciones sociales de dominación, la discriminación, el poder y el control, tal como se manifiestan en el lenguaje, ya sea de modo opaco como transparente» (Wodak, 1996:1)

<sup>13</sup> Sobre la base de un total de 14 entrevistas realizadas a artistas de plástica, teatro y cine que se incorporaban al campo en los años 60, además de nuestro corpus bibliográfico.

Luigi Chiarini en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma (por dos razones: trataba, de ese modo, de transmitir lo que a mi vez había aprendido cuando alumno de aquel Centro; la otra razón consistía en que los nuevos alumnos podían contar, para fijar y rumiar los conceptos vertidos durante el cursillo, con el libro *Il film nei problema dell'arte*, del mismo Chiarini, que se acababa de producir). Podemos agregar, en un esfuerzo por ser coherentes con las razones que acabamos de exponer, que en este momento de la evolución cultural del país, nos preocupa y nos merece mucho mayor respeto una posición de utilidad, que una posición de originalidad. (Birri, 2008:34)

Finalmente fue impulsado y puesto en funcionamiento a través del Instituto Social de la UNL dirigido por la Dra. Ángela Romera Vera.

Con relación al Instituto hemos decidido adoptar la periodización realizada por Neil y Peralta (2007), en tanto da cuenta de diversos fenómenos que caracterizan el devenir de la institución. De esta manera, el período comprendido entre los años 1956–1962 sería el de la conformación del Instituto, su definición institucional, así como el desarrollo de un programa que giraba en torno a la producción de documentales con temática social. Este período estaría caracterizado por el sello personal de su primer director, Fernando Birri, formado dentro de los cánones estéticos e ideológicos del neorrealismo italiano.

En tanto, en el período 1962–1969 la dirección del Instituto recaería en Adelqui Camusso, quien también había estudiado en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Aquí había una cristalización definitiva del Instituto de la mano de la organización de su cuerpo docente, dentro del cual pasaron a formar parte algunos egresados. Siguiendo a los autores mencionados, la línea original del programa de Birri sería reconfigurada por el ingreso de otras perspectivas estéticas y teóricas dentro de la institución. Finalmente, el período comprendido entre 1969–1976 estaría marcado por un parálisis en las producciones del Instituto en el marco de intervenciones:

a cargo de directores de escasa o nula legitimidad interna, que catalizan un proceso de radicalización ideológica y activación política manifiesto de manera contundente a nivel nacional. La institución queda a la intemperie para los poderes externos y pierde protagonismo como espacio de realización de actividades relacionadas con el cine. (Neil y Peralta:13)

En el marco del presente trabajo, es sumamente significativo para nosotros el último período mencionado, ya que engloba el proceso en donde ante el avance de la censura por parte del director interventor Rodríguez Hortt en 1970, se desencadena una huelga por parte de los estudiantes y el cuerpo docente del

Instituto que incluye actos, proyección de filmes, suspensión de las clases, y la organización del Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura en noviembre de dicho año.

Es muy interesante tener en cuenta, con relación al Instituto, que en los '60, tomando como base testimonios orales, así como la investigación vertida en el libro *Fotogramas Santafesinos*, se aprecian posicionamientos enfrentados en torno al concepto de lo que debe ser un filme. Hay un grupo de estudiantes y profesores que adhiere a las posturas del realizador Fernando Birri, el primer director del Instituto, quien, en líneas generales, postula que el cine documental debe ser una herramienta que dé cuenta de la realidad social y que asuma un compromiso con la misma o, en otras palabras, que, como realizador, debe asumir una posición con consecuencias sociales para nada despreciables, ya que

utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas

sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretación de los mismos. (Nichols, 1997:13)

De esta manera, los realizadores cercanos a esta postura afirman que Birri creó *escuela*, otorgándole las características mencionadas, a modo de programa, a las realizaciones del Instituto.<sup>14</sup> Por otro lado, están aquellos realizadores que apuntalan la importancia del rol del sello estético del director del filme, más cercanos a los postulados del cine de autor, del filme como una obra de arte con valor por sí misma, en donde se busca lograr una consistencia entre temática y estilo, acorde a los principios estéticos del campo. Al decir del realizador Patricio Coll, uno de nuestros entrevistados, había dos posicionamientos enfrentados pero no una discusión explícita, pública, en torno a ambos postulados. Para José Luis Príamo, la discusión no pasaba por el contenido, por la temática de los filmes, sino «por la abolición grosera de toda referencia a los problemas formales específicamente cinematográficos de una película» (2007:117). A este respecto, producciones como, por ejemplo, *La hora de los hornos*, eran

<sup>14</sup> Para Neil y Peralta, el Instituto si hizo escuela, pero se encargan de aclarar que no en relación a los postulados de Birri, sino como «el proceso mediante el cual se gesta un pensamiento sobre el cine nacional nacido como reflexión a partir de una práctica, que aglutina a actores de muy diferente origen y disciplinas, y que se dirige, por un lado, a generar soluciones a los problemas del cine nacional y, al mismo tiempo a formalizar instancias de acreditación y profesionalización de la práctica cinematográfica» (Neil y Peralta, 2007:20).

consideradas, siguiendo los recuerdos de Patricio Coll y Jorge Goldenberg,<sup>15</sup> una propaganda panfletaria, con recursos publicitarios de manipulación sin valor estético. Por su parte, Iberia Gutiérrez<sup>16</sup> advierte que estaban los «intelectuales», los que veían todas las películas y leían y discutían teoría, y aquellos, entre quienes se incluye, que eran los «técnicos», los que querían producir y tener las herramientas técnicas para hacerlo, los que eran parte de la *escuela* de Birri. Resulta interesante complejizar esta perspectiva, dotarla de historicidad, ya que, justamente, tanto Coll como Goldenberg, según lo relatado en las entrevistas personales que les realizamos, ingresaron al Instituto atraídos por *Tire Dié* y la perspectiva de realizar filmes de crítica social. De hecho, producida por Campamentos Universitarios de Trabajo, estos realizadores, junto a Hugo Bonomo y Luis Zanger, realizarían en 1966 *Hachero Nomás*, un filme que denuncia la situación de los trabajadores de La Forestal.

Por lo tanto, del presente análisis de la estructura del subcampo del cine, observamos que las tensiones que se generan no se hacen desde «afuera» del Instituto, hecho que refuerza su posición hegemónica. Esto permite que el Instituto fun-

cione a modo de «estructura» en donde elementos dominantes y emergentes llevan adelante una lucha por la imposición de sentido acerca de lo que se debe considerar una práctica cinematográfica. Esto es muy importante, esencialmente si consideramos que muchos de los filmes realizados por fuera del Instituto fueron luego presentados de manera vinculante al mismo como filmes de tesis.

A su vez, y ya instalados en los '70, de la mano de Raúl Beceyro, Luis Príamo, Patricio Coll, Marilyn Contardi y Esteban Courtalón (entre aquellos que hemos podido identificar) se crea el Centro de Realización e Investigación Audiovisual del Litoral, cuyo bautismo de fuego será la realización del largometraje argumental *El entierro del Gato*, filme «que será procesado íntegramente en Santa Fe».<sup>17</sup> Esta novedad comenzaría a introducir cambios en la estructura del subcampo, si bien el Instituto seguirá siendo hegemónico dentro del mismo.

En estrecha relación con el Instituto, debemos hacer referencia a la intensa labor cineclubística de Cine Club Santa Fe y Gente de Cine, a los que luego se suma Núcleo Joven. De hecho, teniendo en cuenta la investigación de dos tesis de grado relevadas para este trabajo,<sup>18</sup> así

<sup>15</sup> En entrevistas personales realizadas por la autora en marzo y agosto de 2015, respectivamente.

<sup>16</sup> Entrevista personal realizada en febrero de 2015.

<sup>17</sup> Nota del diario *El Litoral* del 10/11/1972.

<sup>18</sup> *Historia y caracterización de Cine Club Santa Fe. 51 años de labor ininterrumpida* de Maia →

como el libro *Fotogramas Santafesinos*, Cine Club Santa Fe estuvo directamente relacionado con la promoción y gestión de la creación del Instituto en 1955–1956. Además, en cuanto a los circuitos de difusión, hay una intensa labor en clubes y vecinales de barrios, así como la presencia, en 1962, de 22 salas de cine, con funciones diarias durante la semana y tres funciones los fines de semana, si bien en nuestro período contabilizamos 15, lo que habla de una retracción en los circuitos de difusión.

La promoción de una mirada crítica sobre el cine, en primera instancia con la selección de producciones con un alto valor estético más que comercial, así como de intensos debates tras cada proyección por parte de la labor cineclubística, es excedida con creces, en el caso del Cineclub Santa Fe, por la estrecha relación establecida con las escuelas de diferentes barrios de la ciudad en la promoción de la participación de los niños en las diversas actividades organizadas por la institución pero especialmente con la creación de talleres de debate y producción cinematográfica, ligados justamente a sus áreas Cine Club Infantil y Juvenil. A modo de ejemplo de las intensas actividades llevadas adelante por Cine Club Santa Fe, y teniendo como

referencia 1966, es interesante tener en cuenta la siguiente cita:

A las exhibiciones normales en el Cine Santa Fe y Apolo se agregan las funciones en el Cine Belgrano, la biblioteca Cosmopolita y Centro Español, y las funciones de verano continúan en el Sirio Libanés. Al aire libre en Rincón, Guadalupe, Costanera y Alto Verde y Festival de Verano en Parque de Sur (así como) dos mesas redondas sobre cine argentino actual y una sobre boxeo. (Pérez, 2009:71)

Otro ejemplo puede ser el de Núcleo Joven, especialmente por las actividades realizadas en los barrios pero también por las temáticas de las películas proyectadas. Las mismas les valieron, entre otras cosas, que un grupo de derecha no identificado, pusiera en 1972 una bomba en el cine Ocean, lugar en donde se desarrollaba dicho Cine Club y en donde el día anterior habían proyectado *Morir en Madrid* (Rossif, 1963). Un lugar emblemático que sumaba, además, una sala de exposiciones en donde eran invitados artistas plásticos locales. A este respecto, conforman, de hecho, un tema de investigación en sí mismo, tanto por su labor cultural y social en diversos barrios santafesinos como por las

---

Alaluf, e *Inicios y Auge de Cine Club Santa Fe. El entramado económico, socio político y cultural en los años 1953–1966* de Marilín Pérez, ambas tesis para la Licenciatura de Comunicación Social de la UNER, defendidas en los años 2005 y 2009, respectivamente.

connotaciones políticas que desencadenaba dicho accionar, puesto que muchos de los integrantes de Núcleo Joven, quienes pertenecían al Movimiento de Juventudes, pasaron, por esa vía, directamente a la militancia política.<sup>19</sup> Así como Gente de Cine estaba ligado al Ateneo Universitario, cuyos miembros mantendrían una labor de militancia social relacionada con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, y de donde saldrían numerosos militantes que conformarían el principal núcleo de la organización Montoneros. Teniendo en cuenta que el estudio pormenorizado del accionar de estas organizaciones excede con creces el presente artículo, consideramos que constituye una interesante punta de lanza para futuros trabajos de investigación.

En cuanto a las producciones realizadas en el Instituto, creemos importante mencionar brevemente *Tire Dié*, ya que es considerada el antecedente más importante que daría nacimiento y nutriría una de las vertientes de Nuevo Cine Latinoamericano. Desde un abordaje ligado a la formación de Birri en el Centro Sperimentale de la escuela de neorrealismo italiana, este filme, también llamado «primera encuesta

social filmada», respondió a un trabajo de investigación de los noveles estudiantes, quienes realizaron un relevamiento de diversas problemáticas sociales en la ciudad de Santa Fe. A pesar de enfrentar problemas técnicos, la pobreza extrema de los niños que, aun a riesgo de su propia vida, corrían los trenes y alzaban sus manos pidiendo monedas a los pasajeros, es una postal de una Santa Fe que contradice la imagen de una Argentina rica y pujante que se instaló inicialmente desde el peronismo y se reformuló luego con los procesos desarrollistas. El corpus de filmes con contenido de denuncia social realizado en el Instituto es amplio pero consideramos pertinente mencionar *Los 40 cuartos* (Oliva, 1962) *Pericota* (Toledo, 1969), *El hambre oculta* (Pussi, 1969), *Pescadores* (Pussi, 1969) y *Hachero Nomás* (Goldenberg, Coll, Zanger, Bonomo, 1966), producida esta última por Campamentos Universitarios de Trabajo.

En tanto, ya fuera del período que nos compete, se realizaron al menos tres filmes vinculados al Instituto que se inscriben claramente en los cánones del cine militante: *La memoria de Nuestro Pueblo* (López, 1972),<sup>20</sup> *Monopolios* (Monte, 1974–1975), que

<sup>19</sup> Hacemos esta aseveración basándonos en las entrevistas realizadas y las menciones vertidas en *Las partidas hacia el exilio. Redes sociales, 1974–1983*. Tesina de grado de la carrera Licenciatura en Historia de la FHUC–UNL; de María Virginia Pissarello, dirigida por Luciano Alonso, codirigida por José Larker y defendida en julio de 2006.

<sup>20</sup> Producida por el Grupo de Cine 17 de Octubre y vinculada al Instituto como filme de tesis.

introduce una animación en el filme, un recurso poco explorado en aquel entonces, y *Operativo Brigadier General López* (Pussi, 1974). Lo interesante de estos dos últimos filmes es que, a pesar de estar realizados bajo un gobierno peronista, siguen instando a la acción revolucionaria, hecho que por sí mismo hace evidente su filiación con la línea de Montoneros, si bien sus directores dicen no haber pertenecido orgánicamente a esta organización.

En tanto, no es ocioso mencionar que los realizadores santafesinos Dolly Pussi y Edgardo Pallero fueron organizadores activos del Primer Encuentro Internacional de Cine en Viña del Mar en 1967, como ya mencionamos, según Flores (2011), hecho fundante del Nuevo Cine Latinoamericano. Esto nos permite dimensionar el rol activo de los miembros del subcampo del cine santafesino en el entramado internacional del campo artístico.

### **¿Qué ves cuando me ves?: la huelga del '70**

En 1969, tras la renuncia y alejamiento de Adelqui Camusso, director del Instituto de Cinematografía desde 1963, se nombra como director interino al Dr. Rodríguez Hortt, quien desde el inicio de su gestión, según sus propios testimonios vertidos en diversas notas periodísticas, se postuló frente al equipo docente como la última instancia de

decisión en la aprobación de los filmes de tesis necesarios para terminar la carrera. El cuerpo docente se negó a ello, ya que consideraba que ellos mismos ya realizaban las correcciones específicas necesarias para que un proyecto fuera aprobado. De todas maneras, cuando se presentaron los 14 proyectos de 1970, el interventor aprobó solo el presupuesto correspondiente a 8 de ellos, lo cual originó una contrapropuesta por parte de los docentes en torno a ajustar el presupuesto de forma tal de lograr hacer todos los filmes de tesis. Dicha propuesta fue denegada y se declaró formalmente que al menos 3 de los 14 proyectos presentados respondían a ideologías y elementos ajenos al bienestar de la sociedad y que la Universidad no podía promover ese tipo de producciones.

es función primordial dotarlos (a los alumnos) de un gran caudal técnico, pero también de profundos y arraigados principios de nacionalidad, dignidad moral y respeto por las libertades ajenas... sabemos que su indomable fogosidad los lleva muchas veces a asumir posiciones que hieren o irritan los sentimientos de una sociedad que va ser destinataria última de su obra. Es nuestro deber adecuar esos impulsos, para que, canalizados debidamente, puedan constituirse en aportes útiles...es por ello que la apología de la violencia exaltada en sí misma, propuesta como método, no puede manifestarse



impunemente bajo el rótulo de «libertad de expresión».<sup>21</sup>

En esta como en otras declaraciones públicas del interventor Rodríguez Hortt, se establece que no hay ningún tipo de censura sino respuestas por parte de las autoridades al montaje de provocaciones que invitan a respuestas contundentes que luego son denunciadas como ataques a la libertad de expresión. Por parte del cuerpo docente, según relatan en un comunicado, propusieron, como solución al problema, que los proyectos considerados inviables se hicieran pero que solo hubiera una exhibición interna de los mismos, a lo que el director se negó rotundamente. En este marco se inició una huelga de estudiantes a la que pronto se sumaron los docentes y que adquirió desde sus comienzos un notorio carácter público si tenemos en cuenta la cantidad de notas periodísticas sobre la misma que aparecieron en los medios locales y nacionales, ya sea abordando el problema desde la perspectiva de la Universidad o la de los huelguistas.

Los huelguistas votaron un plan de lucha que consistió en la suspensión de las actividades, la realización de actos con proyección de filmes y debates y la publicidad del conflicto en los medios. Para esto, en octubre de 1970, la Comisión de Lucha de los estudiantes del Instituto convocó a una mesa redonda en El Galpón<sup>22</sup> «en la que están presentes diversas instituciones culturales y educativas locales, como el Cine Club Santa Fe, Radio LT 10, los diarios *El Litoral* y *Nuevo Diario*, el Instituto del Profesorado Básico de la UNL, entre otros» (Neil y Peralta, 2007:57). En este contexto, el 16 de octubre de 1970 apareció una nota en *El Litoral* informando que el director del Instituto había dispuesto la suspensión de las actividades por medio de un comunicado emitido dos días antes. La razón que aducía Hortt era que el día 13 los estudiantes se habían constituido en asamblea, suspendiendo las clases, a pesar de que la Dirección les había comunicado que no se podían alterar las actividades académicas

no obstante la advertencia el grupo de alumnos irrumpió en la sala de proyecciones

<sup>21</sup> Cita textual de una declaración de Rodríguez Hortt en una nota publicada en el diario *El Litoral* el 03/08/1970.

<sup>22</sup> El Galpón fue una galería de arte paradigmática en la ciudad de Santa Fe, una formación informal que funcionó desde 1964 a 1974 y no solo expuso obras plásticas de vanguardia locales y nacionales, sino que en sus salas se daban conferencias, se representaban obras de teatro no convencionales y algunas directamente militantes y se proyectaban filmes junto al Cine Club Santa Fe. Todos nuestros entrevistados lo mencionan como el lugar por excelencia en donde se reunían los jóvenes artistas santafesinos.

apoderándose de una llave que pertenecía a una puerta que da a los fondos de la misma para llevar a cabo sus propósitos (esto) responde a un plan preestablecido de alteración del orden con el fin de crear un clima poco propicio para el desarrollo de actividades en el ámbito del instituto y constituyen evidentes actos de provocación, tendientes a rebasar la autoridad de quienes la invisten, para impulsarlos a tomar medidas disciplinarias que luego serán calificadas como injustas, arbitrarias o autoritarias.<sup>23</sup>

En las declaraciones efectuadas a los medios periodísticos por parte de las autoridades del Instituto se denunciaba de manera reiterada la alteración del orden, el estado de anarquía, la promoción de una conducta inmoral, la negación al diálogo, la necesidad de no permitir pretensiones disociadoras surgidas del seno de la Universidad, en resumen, ellos representaban el orden necesario frente al caos, un orden anclado en la defensa de un posicionamiento por parte de la Universidad de coartar cualquier elemento disolvente o contestatario surgido en su seno. Es importante no perder de vista que Rodríguez Hortt dio una conferencia de prensa junto al Dr. Eduardo Álvarez, rector de la Universidad, o sea que la

postura del director no respondía a una decisión personal sino que estaba anclada en un visible respaldo institucional.

Por otro lado, y esto es esencialmente lo que nos interesa, la huelga de docentes y estudiantes marca claramente una actitud que defiende la autonomía creativa ante cualquier tipo de intervención que no responda a factores técnicos, formales o estéticos: una autonomía defendida por los profesores, amparada en la libertad de cátedra, en tanto su rol específico de establecer los lineamientos necesarios para la prosecución de un filme de tesis sin que medie restricción alguna al tema seleccionado y de parte de los estudiantes en torno a la defensa de su libertad de expresión. Es de destacar que el conflicto se profundiza con el correr de los meses, especialmente a raíz de la suspensión de actividades ya mencionada y también porque el 23 de diciembre de 1970 se expide una resolución de Rectorado en donde se establece la realización de sumarios a los docentes del Instituto.<sup>24</sup> Es interesante observar que, en el marco de la argumentación de la resolución, aparte de la mención de los informes sobre el conflicto presentados por la dirección del Instituto y de una nota de los docentes, se hace hincapié en el problema de la

<sup>23</sup> Cita textual de declaraciones del Dr. Rodríguez Hortt aparecidas en una nota del diario *El Litoral* publicada el 16/10/1970.

<sup>24</sup> Este proceso es «resuelto a favor de los profesores durante la gestión rectoral del Lic. Esteban Homet, en 1973, son sobreesidos de los cargos» (Neil y Peralta, 2007:64).

pública divulgación del conflicto» «teniendo en cuenta que los hechos denunciados han tenido trascendencia fuera del ámbito de la Universidad como consecuencia de conferencias de prensa realizadas ante representantes de órganos periodísticos, por lo que se hace necesario deslindar las responsabilidades que a cada profesor le pueda corresponder.<sup>25</sup>

A nuestro entender, y a modo de hipótesis, esta preocupación por parte de las autoridades universitarias deja entrever que la aparición del conflicto en los medios públicos, su visibilidad, condicionó el accionar de la Universidad, cuyos representantes pretendían dirimirlo puertas adentro, sin testigos, posiblemente reforzando las medidas de censura y represión.

No es ocioso destacar que ya en octubre, tras la suspensión de las actividades por parte de las autoridades, los huelguistas informaron en una conferencia de prensa<sup>26</sup> que continuarían sus ocupaciones fuera del Instituto en locales cedidos por la Asociación del Personal Universitario del Litoral (APUL) respondiendo a la «provocación» de Rodríguez

Hortt, «intensificando su lucha». Este hecho, el apoyo de diversos sindicatos, la realización de una de sus conferencias de prensa en el Sindicato de Artes Gráficas y la posterior sesión del Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura llevado adelante en la Unión Ferroviaria, marcan claramente un proceso de solidaridad obrera frente al conflicto.<sup>27</sup>

Así, y atento a las declaraciones públicas de la Comisión de Lucha, se hizo explícito un discurso que empezó a tener connotaciones claramente políticas, que hacía hincapié en la censura pero la trascendía y la trasladaba al contexto general. Este pasaje puede verse en los cambios a nivel discursivo operados en dos comunicados emitidos por la Comisión de Lucha. Uno en el diario *Nuevo Diario*, en donde se denunció la publicación de un comunicado de un grupo de derecha denominado CANOP que amenazaba, entre otras cosas, con la voladura del Instituto. La Comisión de Lucha denunció el hecho y deslizó que el fin perseguido era desviar la atención del verdadero conflicto que atravesaba el Instituto en torno a la censura; o sea, ante un hecho tan grave, se seguía hablando solo de la

<sup>25</sup> Resolución de Rectorado N° 730, Expediente N° 186422 del 23 de diciembre de 1970.

<sup>26</sup> Comunicado de prensa publicado en *El Litoral* el 17/10/1970.

<sup>27</sup> De hecho, en *Nuevo Diario* aparece una solicitada de diversos gremios que apoyan la reapertura del instituto: Artes Gráficas, Empleados Públicos, Unión Obrera Metalúrgica, Sindicatos Mosaicistas, Sindicato de Trabajadores Viales, Obreros de la Industria de la Madera, SOMU, Sindicato Luz y Fuerza, Sindicato de Panadero, Sindicato de la Carne, Sindicato Molineros y Asociación Personal de la UNL.

coyuntura que estaban atravesando, sin mencionar problemas políticos o sociales ajenos al mismo. Si hacían mención, en un comunicado emitido por los docentes, a que la política de censura encarnada por Rodríguez Hortt se condecía con la Ley de Censura Cinematográfica y la Ley Universitaria, y si bien asumían que esto atentaba no solo contra la autonomía creativa sino contra los intentos de los realizadores de filmar determinados procesos sociales, se continuaban posicionando exclusivamente dentro del campo artístico en tanto realizadores cinematográficos.

Pero, en una nota en *El Litoral* aparecida unas semanas después se hacía patente un giro discursivo en su declaración; se salían del marco de un conflicto con una institución hegemónica dentro del subcampo del cine santafesino propiamente dicho para abarcar fenómenos propios del proceso de radicalización del campo político. «Destacan los estudiantes que la situación del Instituto de Santa Fe excede los marcos en que se ha generado y forma parte de la situación de opresión y dependencia del sistema que detenta el poder sobre nuestro pueblo.» De esta manera,

la censura «responde a la crítica como monopolio del sistema y refleja el nuevo miedo de la dictadura oligárquico–imperialista y de todas las clases explotadoras a las luchas populares en los terrenos del proletariado, el campesinado, el estudiantado, el arte».<sup>28</sup>

Así, desde los primeros comunicados de los huelguistas, en donde se relata el proceso de censura sufrido y la necesidad de preservar la autonomía profesional del cuerpo docente y la libertad de expresión de los estudiantes, se pasa a relacionar lo acontecido con el sistema dictatorial, al que se cataloga de oligárquico–imperialista, dos palabras clave dentro del contexto de radicalización política, especialmente relacionadas con construcciones discursivas de la izquierda peronista, esencialmente en torno a lo oligárquico ya que este grupo social era considerado como el enemigo por antonomasia del pueblo (peronista) hecho agravado por su dependencia ideológica y económica del imperialismo.<sup>29</sup> En el enunciado se construye un tercero discursivo (el sistema dictatorial oligárquico–imperialista) sobre la base de declaraciones de tipo beligerante, muy propias del discurso

<sup>28</sup> Declaraciones aparecidas en una nota del diario *El Litoral* del 26/10/1970.

<sup>29</sup> Sobre este tipo de construcciones discursivas y también sobre formas de entender la política desde una lógica beligerante sugerimos la lectura de Altamirano (2001) Sarlo (2001) y Terán (2006), especialmente en análisis centrados en aspectos culturales de estos posicionamientos y Ollier (1998) y Hilb y Lutzky (1984) para el análisis concreto de construcciones identitarias políticas y ligadas a organizaciones armadas de izquierda.

político de los 60–70 y en donde la agenticidad del enunciador se deja traslucir al inscribirse en un proceso de luchas populares a las cuales el tercero discursivo teme y por ende censura. Además, por el tipo de vocabulario y expresiones asumimos que el destinatario final es el pueblo. Debemos mencionar, con el fin de matizar las apreciaciones que estamos vertiendo, que en el colectivo de docentes y estudiantes que llevó adelante el plan de lucha había posicionamientos estéticos y políticos heterogéneos, tensiones que se hacen patentes en el Encuentro Nacional de Cine contra la Censura, y en donde, si bien advertimos estos giros discursivos, una incorporación de palabras y de problemáticas propias del campo político, no hay un abandono específico del campo, como se trasluce en el balance del encuentro publicado en *El Litoral*.<sup>30</sup>

Se discutió un amplio temario que incluyó los problemas de la realidad nacional y la Universidad, el papel que corresponde a los intelectuales en esta coyuntura histórica, la represión en todos los niveles y particularmente en el plano de la cultura cinematográfica y la organización de un ente que agrupe a estudiantes y realizadores independientes para desarrollar sus propias propuestas cinematográficas e ir ampliando paulatinamente los canales de distribución y exhibición.

Si, por un lado, hablaron de la realidad nacional y su rol como intelectuales con relación a la misma, también pensaron formas de producción y distribución dentro del campo artístico, lo que en cierto sentido implicaría redefinir las relaciones al interior del campo. En resumen, son patentes las tensiones entre ambos campos, ciertas lógicas del político empiezan a incorporarse al artístico, pero sirven como sustrato a posicionamientos que siguen manifestándose como parte de la especificidad de la realización cinematográfica. De todas formas, consideramos necesario mencionar un documento que encontramos en una publicación online, en donde un realizador ligado a la resistencia peronista (que no es identificado) hace un relato sobre los motivos de la filmación de la película *La memoria de Nuestro Pueblo* en el cual establece diferencias, tanto con los sectores de izquierda del instituto que empiezan a pensar en «la cámara como un fusil» como de aquellos que buscan libertad creadora, si bien no hemos podido cotejarlo con otras fuentes, de ser así nos encontraríamos claramente con un posicionamiento en donde las reglas específicas del campo se han roto y sus realizadores se asumen como militantes que hacen cine y no como realizadores militantes.

<sup>30</sup> Dicho balance fue publicado en su edición del 29/11/1970.

Entendimos que no debíamos defender la «libertad de expresión» en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio maccartista y policíaco del entonces director del Instituto y de la política universitaria gorila, tampoco íbamos a avalar el criterio liberal de la defensa de la libertad de expresión en abstracto, por cuanto la intelectualidad pseudo-izquierdizada del Instituto y el bloque de filmes propuestos (incluidos los tres censurados u observados) negaban la práctica histórica y la experiencia política de la clase revolucionaria en nuestra patria: la clase obrera peronista.<sup>31</sup>

Ahora bien, si tenemos en cuenta las narraciones de los sucesos tanto en entrevistas como bibliografía y las fuentes periodísticas, por lo menos hasta octubre del '70, los distintos posicionamientos estético-ideológicos manifiestos al interior del Instituto, no se habían hecho patentes,<sup>32</sup> de hecho, evidentemente esta especie de enfrentamiento abierto, explícito pero no discutido<sup>33</sup> paso a un segundo plano ante la necesidad de dar una respuesta conjunta a la censura. Pero

será en el marco del Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura (a partir de ahora lo llamaremos Encuentro) convocado por la Comisión de Lucha en el cual se evidenciaron dichos posicionamientos, marcando un perfil que define a aquellos creadores que consideraban necesario incorporar el discurso político a las realizaciones, denunciando el sistema de opresión imperante y buscando una reacción por parte de los espectadores, usando sus producciones como catalizadoras de hechos revolucionarios y aquellos que podían o no incorporar temas y discursos políticos en sus obras pero que, esencialmente, buscaban independencia y autonomía creativa en sus realizaciones, lo que implicaba muchas veces búsquedas estéticas de corte vanguardista y mensajes que no necesariamente tenían una lectura directa. En general los primeros adscribían al proyecto original de Birri en torno a la producción de documentales de contenido político-social y los segundos a búsquedas estéticas desligadas de cualquier posicionamiento ortodoxo.

El Encuentro formó parte de las distintas estrategias del plan de lucha y se

31 ¿Por qué filmamos la memoria de nuestro pueblo? En: <http://www.ruinasdigitales.com/peronismoysocialismo/peronismoysocialismoporquefilmamoslamemo2/>

32 Nos referimos concretamente a aquellos que se identificaban con el objetivo fundante del Instituto con Birri a la cabeza y relacionado con la producción de documentales con contenido de denuncia social y aquellos que propugnaban un cine en donde la libertad creativa fuera el eje del proceso de producción.

33 Entrevista personal a Patricio Coll realizada por la autora en marzo de 2015.

realizó los días 20, 21 y 22 de noviembre en el local de la Unión Ferroviaria. El tema convocante era la censura y uno de los objetivos era establecer un frente o coordinadora nacional de estudiantes de cine. Al mismo asistieron «periodistas especializados, representantes de agrupaciones estudiantiles y estudiantes de las diferentes facultades así como alumnos y profesores de las escuelas de cine de La Plata y Córdoba y realizadores independientes de todo el país».<sup>34</sup> De los relatos de los entrevistados y de nuestra bibliografía surge el hecho de que asistieron miembros de gran cantidad de agrupaciones políticas, aunque en concreto solo podemos asegurar que había sectores cercanos a la izquierda peronista, al PC, y miembros del PRT y el FATRAC. Según los relatos muchos expositores empezaban hablando de la censura pero pronto su discurso giraba en torno a los problemas del país, la denuncia a la dictadura, la lucha por la liberación, convirtiendo el acto en una tribuna en donde el discurso político propiamente dicho desbordaba un problema coyuntural del campo y la

lucha por la libertad de expresión y la autonomía creativa se transformaba en una lucha revolucionaria.<sup>35</sup>

Este Encuentro terminó con un gran escándalo a raíz de la exhibición de un conjunto de cortos presentados por realizadores de Buenos Aires, quienes consideraron que si el Encuentro era contra la censura del cine, la mejor forma de dar su apoyo no era con palabras sino con filmes.<sup>36</sup> En concreto, la batahola se desató cuando se exhibieron los cortos de Fischerman y Scheuer. El primero de ellos, en blanco y negro y sin sonido, comienza con un hombre que se desnuda y que intenta hablar y le tapan la boca, quiere comunicarse con las manos y se las atan, y así sucesivamente con cada parte de su cuerpo, hasta que intenta expresarse con la nariz y le ponen un broche que le provoca la muerte. Este filme, en donde evidentemente se denuncia la censura, genera la primera silbatina de la noche, por «derrotista». Pero el corto de Scheuer daría paso directamente a corridas, golpes, silbatinas e insultos, que terminarían con la huida de los realizadores porteños

<sup>34</sup> Nota sobre balance del Encuentro aparecida en *El Litoral* el 29/11/1970.

<sup>35</sup> No pretendemos asegurar que esa era la posición de todos los docentes y estudiantes ligados al Instituto, pero es un posicionamiento importante que se traduce en relatos y bibliografía y esencial para nuestro objetivo de trabajo.

<sup>36</sup> Sobre el conflicto propiamente dicho y desde una perspectiva que comienza haciendo hincapié en el proceso de producción de los cortos se recomienda leer el capítulo III de *La máquina cultural*, titulado «La noche de las cámaras despiertas» (Sarlo, 1998), sobre dicho texto se produjo en 2002 una película de título idéntico dirigida por Hernán Andrade y Víctor Cruz.

para evitar ser agredidos físicamente. Este filme tiene tres tomas, la primera muestra a una mujer leyendo, la segunda nos revela que lo que lee (y le provoca reacciones de asco) es un libro con fotos pornográficas y, finalmente, en la tercera toma, la mujer cierra el libro y en su tapa puede verse a Omar Sharif disfrazado del Che Guevara. La idea del director era mostrar que todo podía ser mercantilizable, prostituible por el sistema, en este caso, a través de las producciones hollywoodenses, que comienzan a fetichizar la imagen del Che Guevara.

Evidentemente, nos encontramos ante una clara noción sobre lo que era considerado cine político, con *La hora de los hornos* como paradigma, en donde la manipulación y fragmentación de imágenes y la introducción directa del mensaje político por medio del recurso a entrevistas o una voz en over guiando la interpretación que debe dar el espectador al filme, no admitía que los temas políticos fueran abordados desde una perspectiva irónica, vanguardista o ambigua. En este sentido percibimos una clara actitud política cuya radicalización llega al punto de subordinar totalmente la forma y los recursos estéticos al tema, buscando un máximo efecto sobre el espectador para instarlo a la acción revolucionaria. Aquello creado fuera de estos parámetros

era percibido como una producción de carácter pequeño burgués que termina haciéndole el juego al sistema.<sup>37</sup>

Conforme a los relatos, tras el corto de Scheuer y el inicio de las agresiones, cuando algunos asistentes al Encuentro estaban rodeando a Fischerman determinados a golpearlo, intervino un reconocido referente nacional del PRT, Daniel Open, quien aseguró que las intenciones del compañero habían sido buenas, por más que estuviera equivocado, a lo que el aludido respondió que él se basó en la frase del Che «Patria o muerte, venceremos» y que en su filme al protagonista le había tocado morir. Más allá de la ironía, en ese encuentro Fischerman termina su proceso de incorporación al PRT/FATRAC, o sea que no era ajeno al proceso general de radicalización política, por más que su corto y sus filmes fueran rechazados por los cineastas militantes.

A su vez, relata Goldenberg que cuando un grupo de asistentes al Encuentro estaba a punto de golpearlo, fueron detenidos por un dirigente del PC que lo reconoció como un compañero de sus filas. Con estos ejemplos queremos remarcar el grado de politización que tenían en general los realizadores, independientemente de que adscribieran al «*cine militante*» y como el hecho de no tomar «el cine como un arma» por más que estuvieran vinculados

<sup>37</sup> Sobre este tópico en particular se recomienda leer Flores (2013) y Russo y De la Puente (2007).



al ideario revolucionario podía generar este tipo de enfrentamientos.

Finalmente, tras diez meses de huelga, con actividades suspendidas y docentes cesanteados, en abril de 1971 Rodríguez Hortt presenta su renuncia y es sucedido por diversos directores interinos con gestiones de corta duración que indican el grado de rechazo del cuerpo docente y estudiantil a estos nombramientos. El proceso de sumarios administrativos continúa abierto hasta por lo menos 1973, y se ofrece a los alumnos una instancia regularizadora para no perder el año anterior. Vale mencionar que, luego del conflicto y sobre la base del relevamiento de las disposiciones de Rectorado hemos podido constatar el alejamiento de algunos docentes del Instituto: la baja de Hugo Gola el 16 de junio de 1971, la renuncia de Juan Oliva al cargo de Bibliotecario el 21 de mayo, la renuncia de Esteban Courtalón el 4 de agosto del '71 (aceptada pero declarando improcedentes los términos en que fue presentada), el pedido de licencia de Dolly Pussi, la no renovación del contrato de Marilyn Contardi.

### **El cine en los tiempos de la política: conclusiones**

De acuerdo con lo expuesto, asumimos que el subcampo del cine presenta una estructura en donde hay una alta institucionalización de sus prácticas, hecho debido, esencialmente, a la necesidad de costosos recursos materiales que

dificultaban intentos de producción independientes.

En este sentido el Instituto de Cinematografía de la UNL se había erigido como la institución hegemónica dentro de las prácticas de formación y producción del subcampo del cine. Esta institución pionera, con un marcado perfil orientado originalmente a la producción de documentales de contenido de denuncia social, tras la incorporación de un considerable número de egresados a su cuerpo docente y su definitiva cristalización mediando el primer lustro de los '60, va a ser cuestionada, desde el interior mismo de su estructura, por nuevos realizadores que van a poner el jaque el perfil originario, bajo la premisa de la libertad creativa y el rigor estético. En este sentido, observamos que las tensiones que se generan no se hacen desde «afuera» de dicha institución, hecho que refuerza su posición hegemónica, pero que a su vez funciona a modo de «estructura» en donde elementos dominantes y emergentes llevan adelante una lucha por la imposición de sentido acerca de lo que debe considerar una práctica cinematográfica.

Considerando las aseveraciones precedentes, debemos resaltar que, a comienzos de los '70, se logró conformar una productora independiente del Instituto que buscaba la profesionalización de los realizadores que la conformaban y la posibilidad de lograr la producción de sus propios filmes. Este cambio en la

estructura del campo sería truncado por el exilio de sus miembros y el cierre del Instituto en 1975.

Es de destacar que, ya sea en el ámbito del Instituto o de las producciones independientes, una de las características específicas del subcampo del cine santafesino es que se trata de filmes que no son pensados para formar parte de los circuitos comerciales cinematográficos dominantes, o sea, presentan una autonomía prácticamente absoluta respecto del mercado de productos artísticos.

Dentro de los circuitos de difusión cinematográficas, más allá de que, en general, no formaban parte de sus objetivos, los cines comerciales estaban vedados a los realizadores santafesinos. Pero es de destacar el desarrollo y cristalización de tres cineclubes cuya labor de promoción de filmes alternativos a los mercantiles, con talleres de discusión y producción y la promoción de realizaciones locales cumplieron el papel de un lugar de encuentro entre jóvenes realizadores que buscaban un cine marcado por la creatividad y no por imperativos económicos de un mercado altamente dinámico. Instituciones que superaban los propios circuitos del campo al realizar proyecciones, debates y mesas redondas en diversos barrios de nuestra ciudad, lo que implicaba que sus promotores no se veían como meros gestores culturales, sino que asumían sus prácticas como una militancia cultural que trascendiera al

público tradicional del cine club y lograra llevar el arte al barrio.

Con relación al caso analizado, podemos mencionar que nació como una acción reactiva ante un intento de censura por parte de la dirección del Instituto, que generó un movimiento de resistencia entre docentes y estudiantes centrado esencialmente en torno a la defensa de la libertad de cátedra y la libertad de expresión. La censura fue vista y denunciada como parte de políticas nacionales de tinte represivo dentro de los espacios universitarios en general y de las producciones cinematográficas en particular. Si bien se mantuvieron en general dentro de la estructura del subcampo del cine, debemos destacar que hubo cierto giro discursivo en donde comenzaron a percibir su conflicto como parte de los procesos de radicalización política vividos por el resto de la sociedad, posicionándose a sí mismos como parte del pueblo oprimido.

En ese sentido, es necesario aclarar que había posturas estético políticas diferentes que de hecho eclosionaron en el Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura, en donde se pusieron de manifiesto, *grosso modo*, dos líneas claramente diferenciadas: aquellos que defendían la libertad creativa, más allá del tipo de tema abordado en las realizaciones y que en cierto sentido condenaban las obras con contenido político expreso, no porque no cumplieran con dichos mensajes sino porque estos aten-

taban contra la especificidad de la obra de arte. Por otra parte, estaban los grupos directamente ligados a organizaciones de izquierda,<sup>38</sup> en un arco que iba desde el marxismo hasta el peronismo pero en donde los peronistas de izquierda ligados al Grupo Cine Liberación eran los más visibles.<sup>39</sup> Estos realizadores consideraban que debían producir películas que sirvieran para concientizar al pueblo (peronista) y lo ayudaran a asumir una postura revolucionaria. En este sentido, no admitían mensajes ambiguos o poco claros sino un cine militante que

conmoviera e instara a la acción. Ninguno de dichos grupos era ajeno al proceso de radicalización política, sino que cada uno realizaba diferentes lecturas sobre el rol que le competía o no al arte en relación a dicho contexto. Es tarea de un futuro trabajo analizar las diferentes estrategias estéticas que usaron los jóvenes realizadores santafesinos para desnudar o transparentar hechos sociales, la cuales pueden ir desde el uso de metáforas al mensaje directo, incluyendo el discurso político generalmente por medio de recursos polifónicos de voz en over.

#### Fuentes orales

· Entrevistas personales realizadas por la autora:

<b>Patricio Coll</b>	Realizador cinematográfico y guionista	Domicilio particular, marzo de 2015
<b>Rolando López</b>	Realizador cinematográfico	ISCAA, agosto de 2015
<b>Iberia Gutiérrez</b>	Profesora de Artes Visuales y realizadora cinematográfica	Domicilio particular, febrero de 2015
<b>Jorge Goldenberg<sup>40</sup></b>	Realizador, actor, escritor y guionista cinematográfico	Videoconferencia, agosto de 2015

**38** Hemos podido identificar grupos ligados al Peronismo de Izquierda, al PRT/FATRA, al PC. El realizador Rolando López dice poseer todos los volantes repartidos en esas jornadas, los cuales permitirían identificar a todos los grupos, pero nos negó el acceso a dichos documentos ya que desea utilizarlos para una publicación personal. Aparte de eso no hemos logrado acceder a otra documentación que logre ampliar o no el abanico de organizaciones descriptas.

**39** Grupo de Cine 17 de Octubre.

**40** Este realizador no es oriundo de Santa Fe sino de Buenos Aires, pero realizó sus estudios en →

· Entrevistas del Archivo Oral de la Universidad Nacional del Litoral:

---

<b>Marilyn Contardi</b>	Realizadora, poeta, traductora	Entrevista realizada por Daniel Gastaldello y Fabiana Alonso el 24/10/2012
<b>Raúl Beceyro</b>	Realizador, crítico, ensayista y fotógrafo	Entrevista realizada por Daniel Gastaldello y Fabiana Alonso el 09/04/2013

---

### Referencias bibliográficas

- ALALUF, M. (2005). Historia y caracterización de Cine Club Santa Fe, 51 años de labor ininterrumpida. Obra inédita, presentada para promocionar su carrera de licenciada en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Entre Ríos.
- ALTAMIRANO, C. (2001). *Bajo el signo de las masas (1943–1973)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ——— (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas.
- ASHFORD, D. (1989). La institucionalización de los Estados de Bienestar. En AA. VV. *La aparición de los Estados de Bienestar*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- BELLINI, C.; KOROL, J.C. (1997). políticas ortodoxas e intentos de transformación 1955–1966. En *Historia Económica de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BENITO, L. y GUTIÉRREZ, I. (1996). *El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Amsafe Ediciones,
- BIRRI, F. (2008). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Prólogos de Miriam Moriconi, Alfredo Ariel Carrió de la Vandera, Fernando Birri. 2da. ed. Rosario: Prohistoria.

---

el Instituto de Cinematografía de la UNL promediando los '60 y se mantuvo en estrecho contacto hasta la actualidad, con un grupo de realizadores santafesinos. Además su testimonio fue relevante en tanto partícipe del Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura realizado en 1970 en Santa Fe en el marco de una huelga general de docentes y estudiantes del Instituto.

- BOURDIEU, P. (1984) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- ——— (1999). *Intelectuales, política y poder*. Prólogo y traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- ——— (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- CALVEIRO, P. (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 60*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CIUCCI, J.M. et al. (2016). *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*. Paraná: Fundación La Hendija.
- DE LA PUENTE, M. (s/f). Cine militante: Estética y política en el cine militante actual en *Question*, Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/358/290> (consulta: 11/12/2014).
- DE RIZ, L. (2000). *La política en suspenso: 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós.
- ELEY, G. (2003). *Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona: Crítica.
- ESPAÑA, C. y MANETTI, R. (1999). El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En Burucúa, J.E. (Dir.). *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FAIRCLOUGH, N. (1994). *Language and power*. Traducción de Elsa Ghio de Beltzer para el Proyecto de Investigación CAID+D 96. London: Logman.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- FLORES, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Prólogo de Ana Laura Lusnich. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. Recuperado de: <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-grupo-teatro-06.htm> (consulta 12/12/2015).
- GERCHUNOFF, P. y ANTÚNEZ, D. (2002). De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo. En Torre, J.C. (Dir.). *Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIUNTA, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- HILB, C. (2002). La responsabilidad como legado. En Tcach, C. (Comp.). *La política en consignas. Memoria de los setenta*. Rosario: Homo Sapiens.
- HILB, C. y LUTZKY, D. (1984). *La nueva izquierda argentina: 1960-1980 (Política y violencia)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ, R. (2005). Existencia resistencial del cine Latinoamericano. En *El Estado y el Cine Argentino*. Biblioteca de Cine Argentino y Latinoamericano, Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.
- LUSNICH, A.L. y PIEDRAS, P. (Eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2007). 1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- O'DONNELL, G. (1997). *Tensiones en el estado burocrático-autoritario y la cuestión de la democracia*, en Contrapuntos. Buenos Aires: Paidós.
- PERALTA RAMOS, M. (2007). *La economía política Argentina: poder y clases sociales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, B. (1998). Capítulo 3: La noche de las cámaras despiertas. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- ——— (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- TERÁN, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- VAN DIJK, T. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno Editores.

- VERZERO, L. (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- WILLIAMS, R. (1982). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- ——— (1997). *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2003). *La Larga Revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2009). *Marxismo y literatura*. Traducción de Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- WODACK, R.; MEYER, M. (2001). *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.





## Cine sin patrón: *Impreso en Chilavert*

Pablo Mariano Russo

Facultad de Humanidades y Ciencias-FHUC  
Universidad Nacional del Litoral-UNL/  
Universidad Nacional de Entre Ríos-UNER

### Resumen

Las fábricas y empresas recuperadas atrajeron la curiosidad de periodistas locales y extranjeros, investigadores y cineastas que apuntaron sus cámaras al interior de los conflictos, creando representaciones, discursos y memorias sobre estos procesos históricos. Los audiovisuales que se ocupan de esta temática tienen, indefectiblemente, a los trabajadores y sus problemáticas como protagonistas. ¿De qué manera son representados en estos audiovisuales los trabajadores y trabajadoras que buscaron nuevas formas de producción y nuevas maneras de relacionarse a partir de la apropiación de las fábricas bajo autogestión? Indagamos aquí en *Impreso en Chilavert*, una de las experiencias más interesantes, por su apuesta estética y narrativa, por sus aciertos y fracasos, por sus búsquedas formales e informales, académicas y políticas, en relación a las piezas audiovisuales producidas sobre la temática.

### Palabras clave:

fábricas recuperadas,  
trabajadores, representación,  
audiovisual.

## Abstract

### **Cinema Without a Boss: *Printed in Chilavert***

Factories and recovered enterprises attracted the curiosity of local journalists and foreign researchers and filmmakers who pointed their cameras to the conflicts, creating representations, discourses and memories of these historical processes. Therefore, audiovisuals which deal with this topic have those workers and their problematic as protagonists. How are those workers that, after the appropriation of the factories under self-management, find new ways of production and new ways of relating to each other portrayed in this audiovisual? In *Printed in Chilavert* we analyze one of the most interesting experiences; its aesthetic and narrative, its successes and failures, its formal and informal searches, its academic and political searches. All these are discussed in relation to other audiovisuals produced about this topic.

#### **Keywords:**

recovered factories, workers, representation, audiovisual.

## Resumo

### **Cinema sem chefe: *Impreso en Chilavert***

As fábricas e empresas recuperadas atraíram a curiosidade de jornalistas locais e estrangeiros, pesquisadores e cineastas que apontaram suas câmaras ao interior dos conflitos, criando representações, discursos e memórias sobre estes processos históricos. Os audiovisuais que se ocupam desta temática têm, indefectivelmente, os trabalhadores e suas problemáticas como protagonistas. De que maneiras são representados nestes audiovisuais os trabalhadores e trabalhadoras que procuraram novas formas de produção e novas maneiras de se relacionar a partir da apropriação das fábricas baixo autogestão? Indagamos aqui em *Impreso en Chilavert*, uma das experiências mais interessantes, por sua aposta estética e narrativa, por suas acertos e falhanços, por suas buscas formais e informais, acadêmicas e políticas, em relação às peças audiovisuais produzidas sobre a temática.

#### **Palavras-chave:**

Fábricas recuperadas, trabalhadores, representação, audiovisual.

## Introducción

La crisis neoliberal que hizo eclosión en nuestro país durante el cambio de milenio tuvo como una de sus particularidades la difusión, ampliación y profundización de varias estrategias de lucha y resistencia por parte de las clases populares. Entre las más destacadas podemos citar a los piquetes, las asambleas populares, y las fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores.

Las fábricas y empresas recuperadas atrajeron la curiosidad de periodistas locales y extranjeros, investigadores y cineastas que apuntaron sus cámaras al interior de los conflictos, creando representaciones, discursos y memorias sobre estos procesos históricos. Los audiovisuales que se ocupan de esta temática, indefectiblemente tienen a los trabajadores y sus problemáticas como protagonistas. ¿De qué manera son representados en estos los trabajadores y trabajadoras que buscaron nuevas formas de producción y nuevas maneras de relacionarse a partir de la apropiación de las fábricas bajo autogestión? ¿Qué estrategias discursivas se utilizan para poner de manifiesto el conflicto que significa el pase de la gestión capitalista a la gestión colectiva y las luchas por el sostenimiento de las unidades productivas?

Abordaremos, en las siguientes páginas, uno de los casos más destacados de estas producciones audiovisuales, por sus características experimentales y transdisciplinarias: *Impreso en Chilavert*, realizado entre mayo de 2005 y mayo

de 2006 por miembros del Colectivo Urbanautas, Grupoembate y la Escuela de cine CIEVYC, en Chilavert Artes Gráficas.

## ¿Qué es una empresa o fábrica recuperada?

El fenómeno de las fábricas ocupadas por sus trabajadores no es nuevo (en nuestro país y en el mundo), si bien es durante la crisis de los años 2001–2002 que surgen la mayoría de los casos en donde la ocupación implica una puesta en producción bajo control obrero, que ya habían tenido sus antecedentes a fines de los años ochenta y principios de los años noventa. Como veremos a continuación, estos casos han mermado pero no se han detenido durante la posterior recuperación económica.

Una posible definición de empresa recuperada se da en el Informe del tercer relevamiento de empresas recuperadas por sus trabajadores que considera como tal a «una empresa de gestión colectiva de los trabajadores con origen en una empresa anterior de gestión privada». El informe agrega que: «La formación de un sujeto de gestión colectiva es el principal y común denominador, en tránsito entre una unidad empresarial bajo gestión capitalista tradicional a una empresa de autogestión» (9:2010). Quedan excluidas de esta definición aquellas empresas que protagonizaron conflictos agudos con tomas prolongadas de fábricas, ya que no pretenden hacerse cargo de la producción

sino que se trata de una herramienta de lucha en reivindicaciones concretas (aumentos, reincorporaciones, etc.).

El número de empresas que responden a este criterio de definición es difícil de conocer con exactitud, ya que se trata de un proceso en desarrollo que implica altas y bajas en una lista en permanente elaboración, que por supuesto no está únicamente determinada por condiciones macroeconómicas sino también por procesos internos de las fábricas y empresas, y también por las políticas públicas de los estados (municipales, provinciales, nacional) para con este sector de la economía. Los datos del relevamiento realizado por el Programa Facultad Abierta (de Filosofía y Letras de la UBA) que dirige Andrés Ruggeri, arrojan como resultado, en marzo de 2010, una estimación de 205 empresas que ocupaban un total de 9362 trabajadores (2010:10). Más del 55 % de estas empresas se encontraba en el área de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires, mientras que si contemplamos también al resto de la provincia de Buenos Aires, superaban el 70 % de las ERT (Empresas Recuperadas por sus Trabajadores), con casi el 63 % del total de trabajadores de este tipo de fábricas y empresas. Las empresas metalúrgicas son las de mayor cantidad dentro de la división por rubros (23,41 %), seguidas por las alimenticias (12,68 %) y las gráficas (7,8 %). Más atrás vienen textiles, construcción, carne y salud.

Sobre el perfil de los trabajadores de estos establecimientos productivos, el informe señala que existe una amplia mayoría de varones dentro de los cuales hay un número importante de trabajadores próximos a jubilarse, jubilados o en edad de hacerlo. Las mujeres suelen ser superior que los varones en tipos de empresas relacionadas a la producción textil, salud y educación, pero no representan más de un sexto de puestos de trabajos, con un porcentaje mayor de trabajadoras jóvenes (2010:69).

Otro dato importante del tercer relevamiento antes citado es la consideración del año de inicio de la gestión obrera en estas ERT: un 14,6 % es anterior al año 2001, mientras que casi un 62 % corresponde a los años 2001–2004 (el 50 % entre 2002–2004). Es interesante observar que si bien el fenómeno es fuerte en este último período citado, no ha cesado en los años posteriores: el 10,7 % de los casos corresponden a los años 2005–2007, y el 10,2 % a los años posteriores al 2007 (Gráfico 3, 18:2010). En cuanto a los casos más recientes, el informe señala que las quiebras y ocupaciones no se relacionan directamente con un contexto crítico (salvo si se piensa en la crisis financiera global), y sí con procesos internos de las empresas. En los casos posteriores a 2005, el proceso de vaciamiento fue la razón mayormente señalada como la causa del inicio de la recuperación. Además, la ocupación sobresale como el método

más frecuente entre los utilizados en el conflicto con la patronal, a veces combinado con el acampe (generalmente en la puerta de la planta) y las movilizaciones. El conflicto alrededor de la empresa recuperada «rara vez sale del espacio físico de la empresa o sus cercanías, continuando de esta manera el patrón común de las luchas obreras, vinculadas al espacio laboral» (2010:24).

Esteban Magnani considera como rasgos fundamentales de las empresas recuperadas los siguientes ítems: 1) Control de hecho de los obreros sobre la fábrica. 2) Que dentro de la empresa o fábrica todos los trabajadores tienen los mismos derechos a la hora de tomar decisiones. 3) La búsqueda de un marco jurídico para el funcionamiento. 4) Que este control obrero es producto de un conflicto laboral debido a la deserción empresarial parcial o total. Y que en la mayoría de los casos esto implica una lucha contra la patronal, los sindicatos, el Estado o una combinación de los mismos, aunque también se han dado casos en los que se llegó a un acuerdo y otros en los que gobierno y sindicatos colaboraron con los trabajadores (2003:31). En el año 2003, en pleno proceso de surgimiento de nuevas recuperaciones, Magnani, sostenía que:

El aumento reciente en el número de ocupaciones de fábricas pudo darse gracias a un contexto que legitimaba este tipo de comportamientos a nivel social, político

y económico. El período que de alguna manera estimuló la capacidad de lucha y la creatividad de la clase obrera va de la mano de la profundización de la crisis que se inicia en 1998. (2003:25)

Este investigador afirma que la lucha comienza en el deseo de mantener lo que se poseía y en el miedo a quedar en la situación más terrible que puedan imaginar: desocupados. Según el autor, este miedo es un motor extremadamente poderoso que no debe ser subestimado. La conciencia de clase llega después, por la práctica cotidiana de una fábrica bajo control obrero.

Las problemáticas principales de las fábricas recuperadas son diversas. En primer lugar, hay que señalar el marco legal que garantice el proceso de recuperación de su puesta en marcha. La cooperativa de trabajo es la figura escogida por el 95,3 % de las empresas encuestadas en el relevamiento del Programa Facultad Abierta (2010:34). Se trata de una tendencia ya definida desde al año 2004, si bien en el año 2002 existió una polémica acerca de si el camino debía ser la cooperativa o la «estatización bajo control obrero», según señala el informe. Otros ejes que atraviesan estos procesos tienen que ver con: la relación con el Estado (pendular); la cuestión sindical, la organización y la solidaridad; los cambios en la subjetividad de los trabajadores; el problema con los contratados; las cuestiones familiares; y la

complejidad de la «novela institucional». Sobre este punto, Juan Pablo Hudson expresa la necesidad de escarbar más allá de los discursos de superficie, dejar atrás las imágenes hegemónicas que se construyen en torno a las empresas recuperadas y que incluso los propios obreros aún suelen anteponer en sus representaciones públicas.

¿De qué manera son representados en los audiovisuales a los trabajadores y trabajadoras que buscaron nuevas formas de producción y nuevas maneras de relacionarse, a partir de la apropiación de las fábricas bajo autogestión? ¿Qué estrategias discursivas se utilizan para poner de manifiesto el conflicto que significa el pase de la gestión capitalista a la gestión colectiva y las luchas por el sostenimiento de las unidades productivas? ¿Cómo se representan los conflictos internos y los cambios posteriores una vez superada la etapa de recuperación? ¿Qué pasa con los trabajadores involucrado en estos procesos? ¿De qué manera se fueron representando las distintas instancias por las que atravesaron los obreros de estas fábricas y empresas? ¿Qué es lo que llama

más la atención de la cámara: la acción fundante de la recuperación, la movilización, el enfrentamiento directo, la posterior adaptación a un mercado capitalista? Si afirmamos que la recuperación de empresas es un proceso ambivalente, conflictivo, en constante modificación: ¿Qué pasa con las representaciones audiovisuales sobre estos procesos?

### ***Impreso en Chilavert***

Del conjunto de productos audiovisuales que toman la temática de las fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores,<sup>1</sup> *Impreso en Chilavert* es, sin dudas, uno de los documentales más experimentales que se han realizado hasta el momento. «Experiencia filmada» es el subtítulo con el que se dio a conocer este trabajo, llevado adelante por una docena de estudiantes de Sociología y Cine que se acercaron hasta Chilavert Artes Gráficas con el objetivo de concretar un trabajo transdisciplinario. *Impreso en Chilavert* –Experiencia filmada es la construcción de preguntas, a través del recorrido del ojo que cada uno pudo

<sup>1</sup> De este conjunto de producciones audiovisuales se pueden distinguir, por un lado, las películas militantes sobre fábricas recuperadas: documentales como la trilogía de Brukman, de Kino nuestra lucha; el compilado sobre el Bauen del grupo Alavío; o Sasetru obrera, del grupo Ojo Obrero, entre otras. Por otro lado, audiovisuales de tenor social y político pero que podemos considerar cine de autor: documentales como Grissinopolis (Darío Doria, 2004), Corazón de fábrica (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2008), o la ficción Industria argentina, la fábrica es para los que trabajan (Ricardo Díaz Iacoponi, 2010). Además, hay que tener en cuenta los trabajos extranjeros sobre el asunto: La Toma, de Naomi Klein, las producción francesa Nosotros elBaeun, y otras realizadas en torno a Zanón, como Mate y arcilla.

hacer», anunciaban en 2006 desde el Colectivo Urbanautas, el Grupo Embate y la Cooperativa Chilavert.

Estamos aquí ante un grupo realizador que se define a partir de la investigación y la pertenencia académica, a diferencia de los típicos grupos de cine político militante o los documentalistas profesionales que se interesaron por el fenómeno. «Desde lo fragmentario de nuestras disciplinas salimos al encuentro con el otro. A conocernos, a buscarnos. En este camino, afloraron preguntas que delinearon algunas trayectorias comunes», dijeron los realizadores durante una presentación en la ciudad de Santa Fe. El modo de trabajo fue colectivo, la filmación se hizo entre todos, incluidos los trabajadores del taller que también tomaron las cámaras y entrevistaron a sus compañeros, a pedido de los estudiantes que luego se encargaron del montaje y mostraron el proceso de producción a través de la utilización de dos cámaras, en la que la segunda filmaba a la primera (el registro fue en MDV y en High-8 Color).

### **El texto**

Desde el comienzo, en *Impreso en Chilavert* se da cuenta de la construcción filmica, lo que podría enmarcar a este documental dentro de la modalidad reflexiva descrita por Bill Nichols en *La representación de la realidad*: las propias condiciones de producción del documental son puestas en cuestión y las conven-

ciones de la representación son evidentes con el fin de proponer una reflexión sobre el mismo dispositivo y sus leyes. «La atención del espectador está puesta más en la representación que en lo representado», dice Nichols sobre esta modalidad, que obviamente admite todos los mestizajes e hibridaciones, y de la cual incluso se desprende la modalidad performativa —que también le cabe a este trabajo—, donde los elementos expresivos no están supeditados a una estructura rígida, y en la cual se prefiere la sugerencia a la explicación. Si bien el uso de la primera persona es aquí reemplazado por el grupo o colectivo de trabajo, *Impreso en Chilavert* puede entenderse como una producción reflexiva-performativa. Veamos por qué.

En el inicio se ve a un hombre entrando (a la fábrica). Luego se ve la filmación de las condiciones de producción de esa misma imagen: la retoma, las indicaciones de cómo y por dónde entrar, es decir: la construcción de la realidad de ese hombre entrando a la fábrica, acto cotidiano y por lo tanto verosímil, del que se da cuenta como un artificio. Vemos y oímos que alguien le explica a otro como filmar, qué botón apretar. Se muestra el ensayo de la entrada (la filmación de ese ensayo), luego la entrada y la filmación de la filmación de esa entrada. Se nos muestra también el diálogo del trabajador que entra, preguntando cómo debe actuar al entrar, si debe prender la luz y seguir caminando. Finalmente, vemos la toma conseguida.



La enunciación también utiliza las placas sobre imagen fija para transmitir información de anclaje: «Chilavert Artes Gráficas es una imprenta recuperada por sus trabajadores en el año 2002. En aquel año, 8 personas ocuparon la fábrica para evitar su cierre y la pérdida de sus puestos de trabajo». Luego otra: «Actualmente, unas 16 personas realizan tareas en la cooperativa. El trabajo se lleva adelante en un solo turno y en un único taller. Además de la producción gráfica, funciona un centro cultural que produce diversas actividades artísticas».

A continuación, tenemos imágenes de la producción, se ven las máquinas y se escuchan los sonidos que producen. Con esta introducción, volvemos a la realización del audiovisual: una persona habla del trabajo del film sin guión: «en realidad lo que nosotros hicimos fue, mientras se investigaba, hacer el documental», anticipa sobre la forma de trabajo. Los títulos con placas se van intercalando a la discusión sobre

el modo de producir: «durante el año 2005, a 3 años del inicio del proceso de recuperación de la imprenta Chilavert». Otra persona se refiere al documental y la forma de trabajo que intenta romper con la situación sujeto–objeto. Cartel: «Colectivo Urbanautas, Grupoembate, Escuela de cine CIEVYC Coproducen esta experiencia filmada». Hasta aquí, en estos tres minutos de presentación, queda claro que el producto audiovisual propone una puesta en discusión de sus condiciones de elaboración, que se mantendrá hasta el final, con la proyección del «*work in progress*» a los trabajadores de Chilavert y la discusión posterior.

«No queríamos que fuera un documental sobre Chilavert, sino un documental de Chilavert», dice uno, mate en mano (no hay identificación de los personajes que aparecen en pantalla, salvo cuando alguno interpela a otro por su nombre, aunque se da la lista de todos los participantes). «Ese también fue un gran esfuerzo para nosotros, a veces más a veces



menos, el espacio para que ellos participaran siempre estuvo abierto y siempre se los arengó a participar». Esta reflexión, que aparece en los primeros minutos entre los carteles enunciativos, evidentemente fue realizada después de varias semanas (o meses) de trabajo, en una reunión a modo de balance entre los investigadores—realizadores. Nuevamente, otro cartel anuncia la lista de los trabajadores y trabajadoras de Chilavert, quienes realizaron entrevistas y cámara, los entrevistados, y la realización de cámaras y montaje.

Siguen imágenes en las que se discute sobre el planteo del documental, la bajada de línea, los disparadores, las rispideces de Chilavert y «las nuestras, en tanto forma que tenemos de relacionarnos con el otro». «Todos nos vamos a poner en conflicto», dice uno en la reunión. Recién entonces, a los 5 minutos, aparece el título en pantalla (*Impreso en Chilavert*).

Esta es la dinámica que se verá durante los 77 minutos de película, en la que —como modo de trabajo— constantemente se intenta una lectura y puesta en discusión de las imágenes obtenidas. El relato, construido luego en la edición, va introduciendo en el lugar, la gente que se saluda dentro de la fábrica, mateando, conversando. A partir de fotografías se presenta a los personajes y se comienza a hablar de la historia de la empresa, que se remonta al año 1933. Un trabajador, con su testimonio, rescata esta historia, muestra un reloj antiguo colgado de una pared

y cuenta una anécdota según la cual no le devolvió el reloj al hijo del que lo compró porque era también un recuerdo suyo de 50 años de explotación. Las fotografías sirven como disparadores de la charla con los trabajadores. Se los muestra fichando y en su cotidianeidad laboral.

Los realizadores utilizan también los elementos de la fábrica como herramientas para la filmación: con un carrito se hace un *travelling* y —al estilo Dziga Vertov en *El hombre de la cámara*— se muestran las imágenes obtenidas, mientras que con la segunda cámara se descubre cómo estas fueron realizadas. En la filmación se ve a un trabajador caminando por la zona de máquinas, controlando, ajustando, aceitando (hay primeros planos y planos detalles del rostro, las manos, las máquinas y sus botones). Luego, se ve a ese mismo trabajador controlando el cuadro de la cámara, evidenciando la puesta en escena.

En otra secuencia vemos un almuerzo en el que se discute sobre un ciclo de cine de los miércoles en la fábrica. Se habla de lo que se estuvo filmando hasta el momento y se debate sobre el documental (surge otra vez la premisa de que sea un documental DE Chilavert y no SOBRE Chilavert). Es uno de los momentos en los que el grupo realizador intenta estrechar vínculos entre cineastas y trabajadores, y esa misma situación es la que está filmada. Se proyectan las imágenes que vimos pocos minutos antes y se ve a todo el grupo (realizadores y

trabajadores) mirando y opinando, muy informalmente, sobre lo hecho hasta el momento. Uno de ellos, de nombre Martín, dice entonces: «me parece que dejan demasiado a lo que suceda, ustedes como sociólogos o cineastas tienen que avanzar más, tener una postura. Porque está bien la postura de hacer algo de conjunto, pero con alguien que no te conocés, se diluye. Si ustedes tienen una iniciativa un poco más fuerte uno se va amoldando a eso».

A esto le sigue una escena de debate del grupo documentalista. Profundizan en la discusión sobre cómo debería ser el documental: los realizadores no querían hacer entrevistas, pero los trabajadores pidieron que se hagan, y concuerdan en que esa también es una forma de intervenir en la construcción del discurso audiovisual. Se preguntan «desde dónde» contar, y piensan el eje del trabajo: «estamos todos trabajando acá», como un eje más amplio que cuando están en las máquinas.

Los trabajadores explican por qué ahora no fichan («cada uno sabe lo que tiene que hacer», dice uno de ellos), y que «antes» (es decir, con la patronal) no los hubiesen dejado hacer lo que están haciendo (a quienes filman), porque no se dejaba entrar a nadie de afuera. Entonces, vemos a un trabajador filmando y entrevistando a otro: «acá estamos, con la gente de cine que quiere insistentemente que participemos del video... ¿de qué cuadro sos Daniel?», dispara el que tiene la cámara.

Le sigue la imagen que él filma (el juego entre las dos cámaras es constante), en la que se ve al otro trabajador, con una máquina de fondo, explicando cómo era el trabajo cuando estaban los patrones.

Entre el grupo realizador y de trabajadores hay una pasante, una joven, que —según se muestra en la película— intenta insertarse en la cotidianidad de la fábrica pero se encuentra con una resistencia por parte del grupo de trabajadores constituidos: «Idealicé mucho el espacio, lo interesante es como es desde adentro; afuera somos todos combativos», sostiene ella. Luego la vemos realizando entrevistas a otro trabajador. El relato comprende además el testimonio de expectativas por parte de algunos de los que participan: una chica frente a cámara habla sobre lo que espera del documental, de la figura heroica e idealizada que se construye para afuera, pero para adentro no. Se trata de una entrevista dentro del mismo grupo realizador, del grupo a una de sus integrantes. Una de las preguntas disparadoras es «¿Qué pensás que se recuperó en Chilavert?». La entrevistada hace una reflexión sociológica (y nombra a las fuentes de trabajo, los hombres, la dignidad, la capacidad de trabajo en conjunto, la capacidad de luchar, de creer en algo que uno piensa que es justo, etc.). Surge entonces la inquietud: en todos los documentales se ven siempre las luchas pero no se meten en las cuestiones personales de los trabajadores: qué cambió

en Chilavert en cuanto a lo social, a los compañeros, a la familia... «Acá festejamos los cumpleaños, por ejemplo, antes no se hacía. Recibimos visitas, los invitamos a comer con mucho gusto, y es una estrategia de lucha también, se mezcla la política con el deseo de quedar bien con la gente», contesta un trabajador.

Los realizadores siempre se ven en cámara, el grupo, sus dispositivos de sonido e imagen, pero también se muestra a un hombre trabajando, concretando el proceso productivo de Chilavert. Aunque, a esta altura, el protagonismo de los trabajadores que recuperaron la fábrica es, cuanto menos, discutido: las filmaciones sobre las discusiones de la realización y su proceso, las modificaciones o no del guión y el camino colectivo están siempre presentes. En esas asambleas del grupo de investigación también se habla de la costumbre de Chilavert de que los filmen. De la moda de las fábricas recuperadas. De los que hablan fuera de cámara con un discurso diferente pero luego cuesta integrarlos a la filmación porque cambian frente a la cámara. Se problematiza el cómo abordarlos, y se dice que lo más complicado de abordar son los miedos y alegrías de cada uno. «Es fácil construir un Chilavert homogéneo, héroe colectivo, con un par de entrevistas, pero nosotros elegimos otro camino», dice un integrante del grupo.

A esta escena le siguen imágenes del recorrido de un trabajador por las ex oficinas de los jefes, que ahora se usan para

hacer las asambleas de la cooperativa. En una conversación alrededor de una mesa, los trabajadores hablan sobre el momento de inflexión de decidir que la fábrica se toma y que los «dueños» no se lleven las máquinas. Rememoran ese proceso, la decisión de quedarse con las máquinas. Son testimonios informales durante un almuerzo filmado en los que se reconstruye el momento de la toma a través de los recuerdos de los protagonistas. «El director se fue sin saludarnos ni nada», dice uno. Es una evocación con alegría.

Imágenes de máquinas y trabajo, del proceso de producción, sirven como separador con otra entrevista de un trabajador a otro más antiguo (Fermín), que habla de las épocas de los paros y del sindicato que «no funcionaba». Detrás suyo, una foto de Eva Perón y un cartel que dice «Ocupar, resistir, producir». Esta también es a dos cámaras intercaladas (la del obrero que filma y la que filma al obrero que filma). Otro testimonio de un trabajador es sobre su sueldo anterior y sobre su trabajo. «¿Es muy interesante esto?», pregunta en una pausa; «y sí, porque es raro escuchar hablar a un trabajador de fábrica recuperada de algo que no sea la toma», contesta el que filma. Pero también se habla de la toma, la previa.

Lo de las máquinas y sus detalles no es pura imagen, sino que éstas vienen acompañadas con sus correspondientes sonidos. Una nueva discusión del grupo documentalista aborda los ejes del

trabajo, retoman los apuntes de lo que pensaban hacer, de lo que van haciendo y aquello que no se pudo filmar. «¿Qué sentís que aprendiste en Chilavert hasta hoy?» es una de las preguntas disparadoras internas del grupo. Otra entrevista a un trabajador comienza con: «¿Qué cambió entre ustedes a partir de que se recuperó?». El hombre habla de que ya eran compañeros, pero que ahora se festejan los cumpleaños y viene la familia. «El compromiso con el trabajo no cambió, antes las decisiones no la tomábamos nosotros, ahora sí», sostiene.

«¿Qué falta recuperar en Chilavert?» es otro de los interrogantes. Las respuestas hablan de la reglamentación de la Ley de Expropiación, para que sea favorable a ellos y no al Estado o al juzgado. «¿Aporta a una sociedad diferente?»; «Puede ser que sí, puede ser que no, es un proceso, no es por generación espontánea, hay que profundizar la reflexión que se dio en un primer momento», contesta una trabajadora que se sumó al espacio una vez recuperado. En este momento de la película se da cuenta de la diferencia entre los trabajadores de Chilavert y la pasante, que colabora con el documental y que quisiera ser «una más» de la cooperativa.

A los 50 minutos, aproximadamente, desde la enunciación, una placa señala: «Durante el mes de mayo de 2006, balance de la experiencia entre los trabajadores de Chilavert y el grupo de filmación». Lo que sigue es una proyección filmada, más

organizada, con convocatoria de afiche que la anuncia en la fábrica. Hay sillas dispuestas, micrófono para la presentación... es un evento en el que el grupo realizador presenta «un documental de una hora sin final», porque, explican, el final se va a montar con la charla posterior que se concrete luego de esa proyección. «Que se concluya acá y entre todos», proponen. La proyección es en la pantalla de un televisor. Hay comentarios, risas, aplausos, y se escucha alguien que dice «¿Qué pasó? ¿Ya está?». Alguno se va, entre los que quedan se arma ronda y debate. Aparentemente cuesta que se queden. El grupo realizador intenta obtener una devolución de lo visualizado, preguntando qué falta, qué habría que cambiar, qué les pareció, si se sienten identificados... En la charla uno de los trabajadores vuelve a marcar una posición de exterioridad respecto a «la mirada que tienen ustedes que están filmando esto». También surge el tema de las diferencias entre viejos y nuevos trabajadores y hay un debate entre ellos: «¿Qué lugar ocupamos los nuevos?» se preguntan. En la devolución de opiniones, uno de los trabajadores más efusivos les dice «interrumpieron la siesta del periodista que tenemos dentro, y del actor. No somos capaces de esta iniciativa de entrevistarnos a nosotros mismos, por eso la inquietud que trajeron cayó bien». En definitiva, hasta en los halagos aparece un «nosotros» y un «ellos», una diferenciación entre la cooperativa y el grupo realizador.

El obrero habla de la indiferencia con la que los recibieron al principio y de la perseverancia del grupo. Una documentalista explica la intención de recuperar experiencias, respecto a la estrategia representacional, que se hacían en los sesenta y setenta, «por eso la idea de trabajar con ustedes la idea del documental». Otro de los trabajadores dice que con esto hacen como una terapia de grupo, que reflexionan a partir de alguien de afuera, a través de lo que hacen (los documentalistas), y logran unir más al grupo. Un documentalista se pregunta si servirá o no, «por eso la instancia actual, que si no están de acuerdo lo puedan decir». También se expresan sobre cómo apoyar un proceso con el que tienen simpatía política, y a la vez cómo apoyar la discusión sin que sea una palmada en la espalda nada más. No adular sin lectura política sobre lo que pasa dentro del grupo. Nuevamente surge el tema de los pasantes, que no son incorporados a la asamblea. Se genera la discusión de que son jóvenes y chicas (mujeres). Y se debate sobre los grupos (que son dos) y sus problemas para relacionarse. «El camino se hace al andar. A medida que vas creciendo, se te dan responsabilidades», sostiene uno de los trabajadores. Luego de un plano general de la discusión, que parece seguir y apagarse a la vez, surgen los créditos en pantalla (en cada parte trabajaron varios), y luego quienes integran Chilavert Artes Gráficas. Lugar y fecha: Pompeya, Buenos Aires, mayo 2005 – mayo 2006.

### **El contexto**

«La filmación no fue difícil, pero sí no ir con un objetivo claro en cuanto al guión, pues la idea era construirlo junto con ellos», dijo el grupo de jóvenes sociólogos y cineastas en una de las presentaciones de la película en el interior del país. En cuanto a la intervención en la fábrica, los realizadores indicaron haberse sorprendido en el balance final en el que los trabajadores reconocieron las intenciones de «tomar parte» de los estudiantes y los límites que les marcaron.

El DVD que se reprodujo y circuló por circuitos de exhibición alternativas a las salas comerciales incluye también unos extras que delimitan un contexto, al menos desde lo académico, sobre los preconceptos con los que el grupo de investigación se acercó a Chilavert. Uno de estos extras consiste en «Frasas convergentes» a partir de una cita de Gilles Deleuze:

no ideas justas sino justamente ideas, porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas. Mientras que justamente ideas, implica un devenir presente como un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas.

Luego, también se presentan «Seis tesis sobre una experiencia filmada», de las cuales rescatamos aquí la primera:

nosotr@s no quisimos mantenernos en el típico rol de investigador que se posiciona por fuera, por el contrario, deseamos construir y experimentar la experiencia de investigación de una manera distinta.

Como sabemos, toda construcción supone una forma, supone una estética que le es propia, sabemos también que nadie construye desde el vacío. En todo proceso de construcción se hace uso de otras experiencias internalizadas que necesariamente producen conflicto entre lo que construimos y lo que queremos construir.

Por eso necesitamos ver, reflexionar (y que otr@s lo hagan) sobre el proceso de producción. Como producimos es también como nos producimos.

### **Cierre**

*Impreso en Chilavert* constituye una de las experiencias más interesantes, por su apuesta estética y narrativa, por sus

búsquedas formales e informales, académicas y políticas, en relación a las piezas audiovisuales producidas sobre empresas y fábricas recuperadas. El «juego» que admitió el grupo enunciador del audiovisual consintió una permeabilidad a ciertas problemáticas que son poco comunes en las películas sobre esta temática. Sin constituir un éxito ni un fracaso, siendo difícil de clasificar como cine militante o como cine documental de autor, *Impreso en Chilavert* marca un meandro diferente entre las representaciones de los trabajadores en los audiovisuales argentinos. Expresa, a su vez, las dificultades del trabajo en conjunto, del querer filmar desde adentro, de buscar una unidad de acción entre un «nosotros» y un «otros» que no se concreta en la práctica. Y, sobre todo, abre una discusión performativa en relación a los procesos de producción sobre los *modos* de representarnos en las imágenes.

### Referencias bibliográficas

- BAUNI N. y FAJN G. (2009). Las regulaciones de trabajo en las empresas recuperadas. Orientaciones y expectativas. En *Gestión obrera en el cono sur: del fragmento a la acción colectiva*. Montevideo: Nordan Comunidad, Universidad de la República.
- COSTA ÁLVAREZ (2009). Empresas recuperadas. ¿Democratización versus mercado? En *Gestión obrera en el cono sur: del fragmento a la acción colectiva*. Montevideo: Nordan Comunidad, Universidad de la República.
- Fernández Álvarez M.I. (agosto de 2006). Transformaciones en el mundo del trabajo y procesos de ocupación/recuperación de fábricas. *Realidad Económica*, (197).

Instituto Argentino para el Desarrollo Económico, Buenos Aires.

- HELLER P. (2002). Fábricas ocupadas y gestión obrera: Los trabajadores frente al derrumbe capitalista. *Razón y Revolución*, (10).
- HUDSON J.P. (2009). *Procesos de Recuperaciones de Empresas por sus Trabajadores: El Desafío de la Autogestión*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- ——— (2011). *Acá no, acá no me manda nadie. Empresas recuperadas por obreros 2000-2010*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- LAVACA (Ed.) (2007). *Sin Patrón. Fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores*. Buenos Aires: Lavaca Editora.
- MAGNANI, E. (2003). *El cambio silencioso. Empresas recuperadas en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- NICHOLS, B. (1997). *Introduction to documentary, La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- PENNA, F. (2006). ¿Cómo nos producimos? En *Análisis Digital*. Recuperado de: <http://www.analisisdigital.com.ar/noticias.php?ed=716&di=1&no=41043>
- PROGRAMA FACULTAD ABIERTA (Ed.) (2010). *Las empresas recuperadas en la Argentina. Informe del tercer relevamiento de empresas recuperadas por sus trabajadores*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativa Chilavert.

### Filmografía

- *Impreso en Chilavert*, documental, 76 minutos, color. Realizado entre mayo de 2005 y mayo de 2006 por miembros del Colectivo Urbanautas, Grupoembate y la Escuela de cine CIEVYC.





## Reseña producción cultural: Documental SILVIA. Argentina, 2015. Dirección: Paula Kuschnir.

Silvia Dejon

Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios  
del Litoral-CESIL-UNL  
Universidad Nacional de Rafaela-UNRaf

«No puede volver a dormir tranquilo  
aquel que una vez abrió los ojos.»

SILVIA, con mayúsculas, es un documental que sale a la luz en el año 2015.<sup>1</sup> Relata la vida de Silvia Suppo, exmilitante asesinada el 29 de marzo de 2010 en su negocio de la calle Sargento Cabral al

1200 de la localidad de Rafaela, provincia de Santa Fe.

Silvia Suppo fue una de las testigos clave<sup>2</sup> en el juicio llevado adelante en la provincia de Santa Fe contra el ex juez federal Víctor Hermes Brusa<sup>3</sup> por crímenes de lesa humanidad acaecidos en la última dictadura argentina, condenado

<sup>1</sup> Esta producción audiovisual está disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=1h8WjUJyaN4&feature=share>

<sup>2</sup> En 1977, Silvia Suppo fue secuestrada y violada bajo la última dictadura cívico – militar argentina. Su secuestro fue en la ciudad de Rafaela y trasladada a la ciudad de Santa Fe, donde como consecuencia de la violación quedó embarazada y los represores le practican un aborto para “subsanan el error” según le dijeron.

<sup>3</sup> El juicio fue caratulado: Juicio Oral contra Brusa, Ramos, Facino y Cía. El mismo, concluyó con la condena al ex juez Víctor Hermes Brusa. Sus victimarios, la ex carcelera policial María Eva Aebi, el ex jefe de Drogas peligrosas Héctor Colombini, el ex Jefe de la GIR Juan Perizotti, el ex Jefe de la comisaría cuarta Mario Facino y el policía Eduardo Ramos, fueron procesados por delitos de lesa humanidad →

finalmente a 21 años de cárcel por su actuación y complicidad con la represión ilegal.

SILVIA tiene la especificidad de estar realizado en conjunto por un colectivo de producción audiovisual (Wayruro) y por integrantes del «Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo» con el apoyo del INCAA.

Wayruro es una agrupación de comunicación popular, investigación y desarrollo del noroeste argentino, que trabaja en diversos ámbitos; movimientos populares, campesinado, derechos humanos, salud, historia y etnodesarrollo. Se encuentra abierto a distintas formas de cooperación nacional e internacional, trabajan de manera interdisciplinaria desde el año 1994, con Licenciados en Comunicación, Investigadores Sociales, Ingenieros Agrónomos e Historiadores, entre otros profesionales. En el ámbito de

la comunicación, realiza videos, revistas, cartillas y documentos de trabajo.

«Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo» es la organización que está integrada por un conjunto de personas y organizaciones que comenzaron a aglutinarse a partir de dicho acontecimiento en la ciudad de Rafaela. En ella, hijos, familiares y amigos de la víctima se movilizaron e instaron a participar a distintas marchas y reclamos tanto a integrantes de diversas organizaciones vinculadas a la defensa de los derechos humanos como a la sociedad rafaélina en su conjunto. A partir de un reclamo centrado en la forma de tratamiento de la justicia se generó la colectivización de una tragedia que en su inicio fue particular.

Es en este sentido que se puede postular a este artefacto cultural como un

---

en 2010 y Silvia Suppo fue una de las principales testigos en su contra y tenía pendiente como querellante el juicio a los acusadores de su novio "el Alemán" Reinaldo Hattemer. La importancia de este juicio radica en que fue el primer juicio por delitos de lesa humanidad realizado en la ciudad de Santa Fe en el que se condenó a un ex juez federal. Silvia Suppo declara en octubre del año 2009 y a menos de cuatro meses de la condena - diciembre de 2009 - fue asesinada en su local, cuando estaba pendiente su declaración como víctima en otra de las causas donde se juzgaría a partícipes en la desaparición de su compañero Reinaldo Hattemer. *"El 22 de diciembre de ese año (2009) se leyó la sentencia de la causa n° 03/08 que terminó con las condenas de Víctor Hermes Brusa, Héctor Romeo Colombini, Juan Calixto Perizzotti, María Eva Aebi y Mario José Facino. Las penas fueron entre 19 y 23 años y no solo fue una causa importante por ser la primera de ese tipo que se realizaba en la capital santafesina, sino que Brusa es un ex juez federal. En el juicio y gracias al testimonio de Silvia Suppo, entre otros, se probó que siendo juez presenció sesiones de tortura, tomó declaraciones en centros clandestinos de detención y obligó a los detenidos a firmar testimonios obtenidos bajo tortura."* Para más información al respecto consultar en: <http://infojusnoticias.gov.ar/nacionales/a-cuatro-anos-del-asesinato-de-silvia-suppo-testigo-de-lesa-humanidad-3610.html> Fecha de consulta: 27/02/2016.

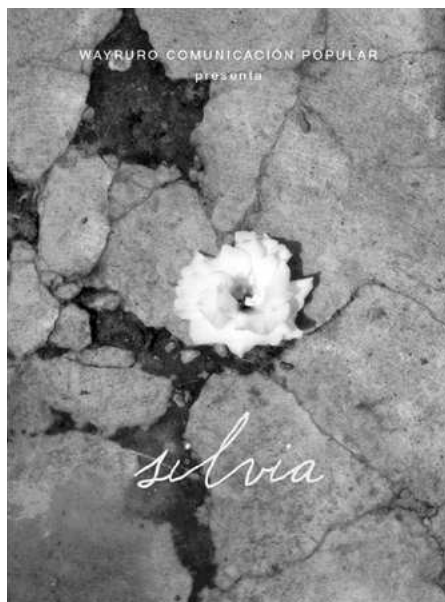
producto de la acción colectiva de la organización, en pos de la construcción de una herramienta para tratar de visibilizar el caso, buscando el logro de una condena social, como efecto de la disputa por la significación del crimen en el reclamo por la interpretación del asesinato de Silvia Suppo como un crimen político. Esta disputa por la dotación de sentido es lo que refiere Delgado (2007:63) cuando expresa: «Melucci sostiene que movimientos sociales y la acción colectiva son procesos por medio de los cuales los actores producen significado que ponen en tela de juicio y desafían los códigos dominantes de la vida cotidiana». Se entiende por artefacto cultural a una construcción significativa plausible de ser leída. Desde este movimiento social se ha producido otro tipo de intervenciones, como murales en la localidad, que también corresponden a redes de significación y despliegan interrogaciones a las mismas.

Cabe aclarar que la lucha por la dotación del sentido del crimen como político se sustentaba en su participación en los juicios, pero a su vez por lo que a ella le faltaba de declarar, ya que según una entrevistada en los juicios en el marco de las causas de lesa humanidad de Santa Fe llamados a partir de 2010, Silvia tenía pendiente declarar como víctima y no solo como testigo, que era como la misma había declarado en 2009. Esto también implicaba desplazar la significación de que sea tratado como un dato de «inse-

guridad» en la localidad, impidiendo que se tomara a los jóvenes, supuestamente implicados, como chivos expiatorios.

A este agrupamiento se lo puede categorizar como un *movimiento social* (ver Alonso 2014:60–61), en la medida en que actuó como un agente movilizador que se constituyó en el desafío, la demanda y el reclamo a las agencias estatales —en el cuestionamiento de cómo era juzgado el hecho—, compartió un lazo simbólico —la verdad y justicia por el asesinato de una persona—, una estructura básica de representación —como agente colectivo que se denominó EVJSS— y un sentido —el aglutinante de marcos compartidos de que el crimen de Silvia Suppo era un crimen político.

Si se vuelve la mirada sobre el documental, se podría pensar en esta producción audiovisual como una mixtura entre un caleidoscopio y una lente, donde, a partir de lo general, que es la declaración de Silvia Suppo en el juicio y su posterior asesinato, se van abriendo otras miradas que a su vez hacen foco en un andar en la vida. El filme sondea en su dimensión de mujer, madre y amiga, en su carácter político y en su sensibilidad, ahondando en una caracterización que no abunda en singularidades utópicas ni heroicamente triviales sino que recupera las memorias de una cotidianeidad de la calidez humana aun puesta en situaciones de violencia extrema como el secuestro en un centro clandestino de detención.



La trama filmica juega con diferentes miradas: por un lado, la de algunos medios periodísticos al otro día de ocurrido el asesinato, luego una escena de la declaratoria de Silvia Suppo en el juicio antes citado, para llegar a un grupo de escenas con una imagen bucólica, de una localidad, tranquila, amable, pujante; una mirada casi romántica de cualquier ciudad pequeña argentina —imagen que avanzado el documental se pone en jaque por integrantes del espacio entrevistados.

Luego de este deambular por escenas generales se centra en un espacio íntimo, una llamada familiar, en una cocina familiar, la hija de la protagonista

llamando a sus tíos para una posterior visita. Salta luego a la escena presagiada por la llamada, que tiene la potencialidad de interpelar empáticamente a quienes ven el documental, en tanto es un recibimiento en una localidad de unos tíos a un sobrino con su sobrina. A partir de allí se relata una historia familiar de un tronco común, las memorias de familiares, amistades y afectos, rememorando la vida de una mujer que fue niña, adolescente y adulta.

Continúa la narración con otro momento marcado por su historia de militante desde la perspectiva de su hermano —exiliado en Brasil luego de escaparse de su secuestro en 1977—, su compañera de celda en el centro clandestino de detención en la Comisaría 4° de la ciudad de Santa Fe —la cual fue centro clandestino de detención en la última dictadura militar argentina— y otros compañeros de militancia. Es destacable una de las escenas donde la evocan compañeras que compartieron el secuestro en el centro clandestino de detención La Casita en las afueras de Santo Tomé. En esta escena se muestra un grupo de cinco mujeres que fueron, al igual que Silvia, testigos de la causa en la que ella declaró.

A su vez, en los diferentes tiempos del documental se ponen en diversos planos relatos de la vida de Silvia Suppo, los que la rememoran abriendo puertas para conocer a la persona. Si se atiende a la etimología de la palabra persona,

esta proviene del latín *persona*, máscara utilizada por un personaje teatral. El latín lo tomó del etrusco, *phersu* y este del griego *πρόσωπον* (*prósopon* = máscara), entonces es posible definirla como las diferentes máscaras que se utilizan para las diversas escenas de la vida. Al aludir a esta etimología se puede establecer un parangón con la construcción del filme donde se pivotea en retratos que muestran las diferentes máscaras que Silvia Suppo usaba, que van desde una participación en una agrupación de militancia —JP—, alguien que pasa por un circuito represivo que comienza en una comisaría local y termina a 95 km en un centro clandestino de detención en las afueras de la capital santafesina, hasta un intermedio donde asume la máscara de una compañera que sostuvo a una par dentro de un centro clandestino de detención.

Una de las potencias del documental en todo el recorrido es mostrar la insistencia en la lucha, en las memorias de su militancia. Pues se marca un arco en la persistencia de la protagonista a partir de tres momentos en su vida que cierra en el sentido del crimen. Un inicio en la

militancia, por lo que fue secuestrada en el año 1977, un segundo momento en el que se evoca su militancia en la etapa democrática, y un tercero en el acto militante de ser testigo en los juicios, escenas del cual marcan como mojones el filme.

La otra potencia es como, al mismo tiempo, en su construcción argumental pone en evidencia las discursividades que se intersectan en una puesta en discusión sobre el sentido del crimen político y su testimonio en los juicios antes citados, testimonio ubicado en el marco de un grupo de mujeres que estuvieron detenidas en la Guardia de Infantería Reforzada de Santa Fe.

Por último, esta producción fílmica recupera una síntesis de memorias sobre la protagonista en tanto marca su ausencia y enlaza narrativas entre lo privado y lo público, entre datos informativos y anecdóticos emotivos, lo que, parafraseando a Jelin, sería «ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al “espacio de la experiencia” en el presente» (2002:13), y es desde esta presentificación de las múltiples Silvia(s) que habitaron a esta SILVIA de que habla el filme.

#### Referencias bibliográficas

- ALONSO, L. (2014). El estudio de las luchas pro derechos humanos en Argentina: problemas de enfoque en torno a la categoría de movimiento social. En Flier, P. (Comp.). *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico metodológicas para los abordajes en Historia*

*Reciente*. Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

· DELGADO, J.D. (2007). Perspectivas clásicas y contemporáneas en el estudio de los movimientos sociales: análisis multidimensional del giro hacia la relacionalidad. *Revista Colombiana de Sociología*, (28), 47 –71.

· JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

## El pasado en imágenes. Reconstruir la memoria a partir de la lectura de producciones fílmicas del Grupo Cine de la Base<sup>1</sup>

Liliana Zimmermann

Facultad de Humanidades y Ciencias–FHUC  
Universidad Nacional del Litoral–UNL

### **Cinematografía e historias del PRT–ERP**

Con motivo de la presentación del libro *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT–ERP*, una compilación de artículos académicos a cargo del Grupo Revbelando Imágenes, de los autores Pablo Russo, Sebastián Russo y Juan Manuel Ciucci, el viernes 16 de setiembre de 2017, en la sala de Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, se realizó el encuentro: *Revisitando el pasado en imágenes: cinematografías e historia del PRT–ERP*.

El encuentro fue organizado por la Cátedra Sociología de la Cultura y el Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC). Asistieron al mismo dos de sus autores, Pablo Russo y Juan Manuel Ciucci, miembros del CIECEHC, entre ellos, las profesoras Lidia Acuña y Mariné Nicola, docentes de diferentes carreras y estudiantes de la carrera de Historia.

Respecto de los compiladores del material, Ciucci estudió en Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras

<sup>1</sup> Presentación en FHUC, UNL, a cargo de la profesora Mariné Nicola del libro «Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT–ERP», que tiene por compiladores a Pablo Russo, Juan Manuel Ciucci y Sebastián Russo, del Grupo Revbelando Imágenes.

de la UBA, donde se especializó en cine latinoamericano; Sebastian Russo es licenciado en Sociología (UBA), especializado en Sociología de la Cultura, docente e investigador, escritor de numerosos libros y artículos; Pablo Russo es licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) con orientación en periodismo. Todos ellos son miembros fundadores del Grupo Revbelendo Imágenes, a partir del cual han publicado y editado numerosos artículos y libros.

El evento se inició con la presentación del libro a cargo de la profesora Mariné Nicola, quien comentó la trayectoria de sus autores y señaló la relevancia del texto en cuanto al aporte significativo para los estudios del cine documental local. A continuación, Pablo Russo se refirió al material del libro, a las temáticas presentadas y a los objetivos que motivaron su escritura y publicación. Luego, Juan Manuel Ciucci comentó la procedencia académica y la trayectoria de escrituras y producciones de los autores, sus publicaciones, ediciones escritas y radiales y los motivos que los convocaron en esta oportunidad para compilar artículos en torno a este tema.

En el encuentro se proyectó un fragmento del corto *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, un documental sobre el conflicto del INSUD, último filme de Gleyzer, de 1974, donde relatan una huelga obrera, las charlas entre los trabajadores, sus dudas y las problemáticas

personales pero sobre todo se hace hincapié en la razón que justifica la huelga que consiste en una mejora salarial y de las condiciones de trabajo, dado que los trabajadores y sus familiares estaban contaminados con plomo, enfermedad llamada saturnismo, que degrada lentamente al paciente. Lo loable del documental es que se trata de un testimonio directo donde los trabajadores hablan entre sí y no a los espectadores que participamos de la asamblea y luego de la olla popular, en tanto una voz en off y algunos planos de la cámara ubican y contextualizan los relatos personales de los obreros. También es palpable la alegoría de la muerte presente en los comentarios de los protagonistas, la alusión a obreros fallecidos y las imágenes del cementerio.

Posteriormente, en el encuentro tuvo lugar una entrevista y breve debate entre los autores y el público presente, donde se destacaron sus inicios, sus motivaciones de trabajo, y se señaló el valor de la selección de la música en la producción proyectada y en otras, así como el uso del humor político para reírse del enemigo.

En su libro, los autores analizan la producción cinematográfica del Grupo de la Base y otras películas que trataron temáticas diversas relacionadas con la historia del Partido Revolucionario de los Trabajadores y el Ejército Revolucionario del Pueblo, la experiencia política y el pensamiento más relevantes de la militancia de izquierda en Argentina. Si bien el



partido dejó de existir en 1978, en la década del '90, a partir de la agrupación HIJOS, se reivindicaron sus luchas y objetivos.

El libro propone una mirada autogestiva a partir del trabajo investigativo desde espacios no institucionalizados, para generar alternativas al conocimiento hegemónico de la academia. El texto recupera la labor de la revista digital *Tierra en Trance*, dedicada al cine latinoamericano, de la edición de tres libros en torno a la obra de directores de cine latinoamericanos fundamentales, y de la realización de ciclos de cine, seminarios y un programa radial.

En su investigación los autores aportan ideas y reflexiones para historiar y debatir la experiencia política del grupo de militantes de los partidos políticos mencionados y brindar herramientas necesarias para un cine militante, recuperando ideas y reflexiones estéticas y políticas que resultan ineludibles para la discusión cultural actual. Focalizan el análisis en la relación del partido con su aporte cinematográfico, sin agotarlo.

### **La organización/estructura del libro**

La edición estuvo a cargo de la Fundación La Hendija, de la ciudad de Paraná, con diseño de tapa de Carlos Pagés. El libro cuenta con una estética original con fotografías en blanco y negro en algunas páginas del interior. En la tapa se repone una fotografía donde un militar intenta

detener a un camarógrafo quien se defiende apartando su cámara. Los tonos amarrados y borrosos de la fotografía se continúan en ambas tapas, dispuesta verticalmente al igual que el título del libro.

En su disposición, el material presentado contiene artículos de autores de distinta procedencia académica y profesional, entrevistas a directores y productores de cine, documentos y comentarios de textos fílmicos. Sus autores se refieren en una introducción inicial a los objetivos de su investigación y las temáticas trabajadas: las producciones fílmicas del Cine de la Base, sus realizadores principales como Raymundo Gleyzer y la reivindicación y actualización del material en 2001, con nuevas producciones documentales.

La presentación de los artículos del libro se organiza en dos partes: la primera se titula «Los setenta: Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base», donde se detalla y analiza la producción y la trayectoria del grupo mencionado, la revisión histórica audiovisual del accionar del partido a partir de un conjunto heterogéneo de autores periodistas, investigadores, académicos, realizadores y docentes. Le siguen Documentos que incluyen textos y entrevistas y luego Textos Fílmicos con comentarios a cargo de los compiladores del libro y de Jessica Visotsky.

La segunda parte es «Revisiones históricas: construcción de una memoria revolucionaria», donde se presenta el trabajo central de Juan Pablo Cremona sobre la

recuperación de la historia del partido de izquierda hacia los noventa, a partir de la lectura y análisis de documentales audiovisuales. En Documentos se destaca la trascendencia de los filmes *Raymundo* y *Seré millones*; en Textos Fílmicos que analizan y retoman películas de la época como *Gaviotas Blindadas*, *El azúcar y la sangre*, entre otras. Al final se presenta el apartado Entrevistas con la transcripción de entrevistas realizadas por los compiladores a realizadores y colaboradores: Aldo Getino, Omar Neri y Mónica Simoncini. Un epílogo cierra el trabajo señalando la trayectoria histórica del grupo y el aporte significativo del libro en la reivindicación de la herencia y la memoria.

### **El cine político de los '70 y su reivindicación en los '90**

La historia de los años '70, con relación al pensamiento y la militancia de la izquierda en Argentina, se identifica en los relatos cinematográficos aportados por el Partido Revolucionario de los Trabajadores–Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT–ERP), movimiento acallado con la llegada de la dictadura. Sus principales representantes murieron en la dictadura militar o se exiliaron y sus herederos permanecieron en silencio sin reivindicación pública.

En su artículo «Cine de la Base: difundir las luchas hasta las últimas consecuencias», De la Puente afirma que el grupo tuvo relevancia en América Latina, por

la calidad de sus realizaciones y por el trabajo de difusión clandestina popular. Se constituye en un ejemplo de Tercer Cine, o cine de descolonización cultural. Su surgimiento a partir de la producción del filme *Los Traidores* ubica a Raymundo Gleyzer a la cabeza de este grupo de realizadores y directores ligado al PRT, que convierten en hecho político la difusión de sus materiales.

Desde su silencio a partir de 1978, recién a mediados de la década del '90, con la aparición de la agrupación HIJOS, se llevó a cabo una reconstrucción histórica y se tomó como ejemplo para enfrentar aquel nuevo presente de 2001. Nuevos realizadores quisieron compartir la realidad en imágenes resuelta en cortes de calles, resistencias y marchas. La ciudadanía participaba de espacios de cine–debate, ávida de información relevante para interpretar la que le brindaban los medios masivos de comunicación de esa época. Se revivió la cinematografía del Grupo de la Base y del PRT a partir de discursos audiovisuales y publicaciones bibliográficas, de la recuperación de materiales de la época, del registro de testimonios de equipos de trabajo como el Grupo Mascaró Cine Americano y de los realizadores Ardito y Molina con la película *Raymundo*.

Entendiendo las imágenes como huellas de la memoria, Juan Pablo Cremon- te, en «Recuperar el pasado desde el archivo: las lecturas de los documentales

audiovisuales de la trayectoria de PRT-ERP», asegura que el modo en que funcionan los documentales audiovisuales en la construcción de la memoria social, constituidos en escenarios o actores de estas polémicas, influye de modo sensible en la manera en que se interpreta el pasado, donde conviven el testimonio y los textos recuperados. Por su valor documental, las imágenes de archivo gestionan indicios, marcas y recorridos de lectura hacia cuestiones de relevancia donde se debe considerar también la dimensión tecnológica de este tipo de producción de sentido, desplegada en múltiples articulaciones de organización, de prácticas y de estilos. La producción documental de PRT-ERP asume una postura de coherencia y dignidad emulada a la del grupo de los '70 que la produjo, dirigió y difundió con base en motivos obvios, compartidos entre los realizadores y el público.

#### Referencias bibliográficas

- Russo, P.; Ciucci, J.; Russo, S. (Comps.) (2016). *Un cine para el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*. Paraná: Fundación La Hendija.
- Gleyzer, R. (1974). Filme *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4MaxNmjJauk>



**Reseña del libro *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955–1973*, de Fernando Ramírez Llorens (2016).**

Buenos Aires: Libraria, 248 pp. ISBN 978–987–3754–12–8

Cecilia Carril

Facultad de Humanidades y Ciencias–FHUC  
Universidad Nacional del Litoral–UNL

*Noches de sano esparcimiento...* es una propuesta original y sumamente creativa. En Argentina la censura, especialmente en el campo cinematográfico, ha sido abordada en referencia casi exclusiva a la experiencia dictatorial iniciada en marzo de 1976, pero sigue siendo un aspecto que demanda mayor centralidad en los análisis referidos al período de democracias tuteladas y dictaduras militares iniciado en 1955.

El libro de Fernando Ramírez Llorens, basado en el trabajo de Tesis doctoral (UBA, 2015) y publicado en coedición con la Biblioteca ENERC/INCAA a partir del 1° Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino, refleja un arduo y exhaustivo trabajo de análisis

documental e interpretaciones teóricas, adentrándonos en el entramado de relaciones entablado entre actores estatales, católicos y empresariales en el campo cinematográfico argentino entre 1955 y 1973, específicamente en los posicionamientos asumidos y las estrategias adoptadas en torno a la censura.

Su análisis evita caer en una historia hecha por grandes hombres, situando sus acciones y proyectos en el marco de procesos socioculturales más amplios. *Noches de sano esparcimiento...* posibilita pensar la historia sociocultural de nuestro pasado reciente en términos de transición, brindando elementos para identificar continuidades y rupturas en la larga y mediana duración. La obra permite

entablar un profundo y enriquecedor diálogo —necesario, por otra parte— con los estudios de cine realizados en base a la filmografía local producida por fuera del centro de poder nacional, ofreciendo un sólido marco teórico-metodológico para el estudio de las políticas estatales provinciales y para indagar la producción y circulación de films desde la problematización de la temática de la censura, sus prácticas y las formas en que era considerada por la sociedad.

Un caso paradigmático en la historia del cine santafesino es el filme *Los cuarenta cuartos*, un medimetraje documental realizado en 1962 por Juan Fernando Oliva (egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral), que presenta las dificultades de acceso a la vivienda para trabajadores de escasos recursos y las condiciones de vida en un conventillo céntrico de la ciudad de Santa Fe (Argentina) en los primeros años de la década del '60. Enviado a la Dirección Nacional de Cultura para ser exhibido en la Muestra Anual del Cortometraje, fue secuestrado y prohibido por Decreto 791 del Poder Ejecutivo Nacional del gobierno de facto del presidente José María Guido, con fecha 30 de enero de 1963. El marco interpretativo construido por Ramírez Llorens y su concepción de la censura como espacio de negociación y conflicto basado en la lucha por la legitimación de determinados usos sociales del cine, nos posibilita comprender y

explicar hechos como este desde una mirada compleja que cruza una perspectiva histórica con las peculiaridades de un análisis cultural.

El autor propone un recorrido básicamente cronológico, caracterizando las formas que adoptan las prácticas de producción, exhibición y distribución de la industria cinematográfica argentina e identificando los cambios en las relaciones de fuerza en el campo cinematográfico, sin desconocer las transformaciones en el campo cultural y religioso ni sus vinculaciones con procesos socioeconómicos y políticos del período. Desde un análisis en profundidad, basado en la teoría bourdesiana, se abordan las estrategias adoptadas por cada uno de los agentes colectivos, dando cuenta de la diversidad de posiciones existentes en su interior y de los cambios en su capacidad de inserción en las estructuras estatales.

Atravesando el corpus de reflexiones sobre la censura —jurídicas y periodísticas— producidas en el período, el Ramírez Llorens reconstruye los diversos posicionamientos asumidos en torno a los usos del cine, adentrándonos en el debate sobre la legitimidad de la censura y dando cuenta de la multiplicidad de mecanismos de censura existentes, algunos más institucionalizados y otros improvisados en las circunstancias. Y aquí hay que destacar uno de los mayores logros del autor, el de matizar ciertas afirmaciones referidas al funcionamiento

del campo cultural del período y a la relación cultura–política de acuerdo a la especificidad del campo cinematográfico. Dos afirmaciones resultan centrales en este planteo: la censura no era exclusivamente estatal y no se ejerció solo a través de la coerción. En este sentido, resulta pertinente discutir, como lo hace muy claramente el autor, las políticas de prohibición y las políticas de promoción como dos caras de la misma moneda y pensar la función prescriptiva del censor y la función orientativa del crítico de cine en términos de continuidad ideológica.

Los primeros cinco capítulos del libro están dedicados a caracterizar el accionar del Estado, la Iglesia y los empresarios cinematográficos, sus proyectos divergentes y las concepciones en que se basan (de orden, morales y comerciales). Leídos en conjunto, proporcionan una explicación muy clara de las tensiones y luchas que supuso el proceso de construcción de consenso en torno al uso social del cine como «*sano esparcimiento*», es decir, como un entretenimiento moralmente aceptable, que colabore con la legitimidad del orden y sea a la vez económicamente sustentable. Los últimos dos capítulos del libro refieren a la crisis de este acuerdo entre 1966 y 1973, entendida como un cambio de fuerzas al interior del campo cinematográfico, cuando se impone la perspectiva católica en la configuración de la censura y el Estado se apropia de la censura en un proceso

de profesionalización y burocratización. En cada uno de los capítulos se evidencia un serio trabajo de construcción de datos a partir de la problematización de categorías analíticas muy empleadas en los más diversos estudios, como modernidad y tradición, logrando definir otras que resultan sumamente operativas para la temática abordada, por ejemplo censura consultiva, inclusión marginal o vigilancia social.

El capítulo 1 se centra en los cambios en materia de política cinematográfica que se producen a partir de 1957 con el Decreto Ley 62/57, producto de la influencia de un sector de cinéfilos y cineastas renovadores nucleados en cineclubes locales y fortalecidos a partir de las universidades y el Fondo Nacional de las Artes. El capítulo 2 indaga en la intervención en el cine impulsada por grupos católicos, conceptualizándola como paternalismo autoritario, orientado a establecer las cinematografías menos conflictivas para la moral católica. El capítulo 3 analiza la confluencia de intereses entre los grupos católicos y el poder político–militar y explica de qué manera se articulan los objetivos moral y comercial en el concepto de «*sano esparcimiento*», sin dejar de lado las estrategias de resistencia al control de la exhibición. En el capítulo 4 se precisa en qué sentido puede hablarse de experiencias cinematográficas independientes en el contexto abordado y cómo circulan de manera disociada del circuito comercial,

abordando el complejo juego de intereses que median las relaciones entre exhibidores y productores frente a las políticas de protección y fomento. En el capítulo 5 se hace referencia a la respuesta del gobierno militar que asume en 1955 frente a la producción cinematográfica realizada por fuera de las estructuras estatales e industriales, aludiendo además a las negociaciones que el Estado entabla con los empresarios para evitar el boicot de esas expresiones cinematográficas.

El capítulo 6 explica los límites que en los hechos encuentra la experiencia represiva de control de la exhibición, señalado los condicionamientos impuestos por la participación de empresas de capitales extranjeros. Finalmente, analizando los informes de espionaje de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) —abierta al público desde el año 2003, custodiada y gestionada por la Comisión Provincial de la Memoria—, el autor realiza en el capítulo 7 un estudio de carácter exploratorio que da cuenta de la articulación funcional entre el control nacional de la producción—exhibición y el control local de la comunidad.

Ramírez Llorens concluye que, independientemente de los cambios en

el régimen político y la alternancia de gobiernos civiles y dictaduras cívico-militares, puede constatarse la existencia de una matriz social autoritaria. Así, deja en claro que entre 1955 y 1973 la censura no se ejerce de manera monolítica, ni es implementada de forma exclusivamente jerarquizada o autoritaria. Se sostiene más bien sobre una red de relaciones sociales y en este sentido, una afirmación del autor resulta esclarecedora: la censura no es algo que le «ocurrió a la sociedad», es algo que la sociedad misma produjo y reprodujo. *Noches de sano esparcimiento...* invita a pensar periodizaciones que contemplen la especificidad del objeto estudiado y sus particularidades en diversos espacios. Convoca a discutir en torno a las políticas estatales de producción y distribución cinematográfica, así como su relación con las políticas privadas de comercialización. Incita en definitiva a repensar cierto sentido común y ciertos estereotipos construidos en torno a la censura y sus mecanismos de imposición. Bienvenido es el debate abierto por el enriquecedor análisis de Ramírez Llorens y a él intentamos contribuir con esta reseña. Como parte de la sociedad, queda en nosotros involucrarnos.



## **Construcción del pasado en el presente: reflexiones acerca de figuraciones estéticas**

**argentinas.** Reseña del libro de Escobar, L.; Giordano, J. y Pittaluga, R. (Coords.) (2015). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: María Muratore Ediciones. 195 pp.

Carina Toibero

Facultad de Humanidades y Ciencias–FHUC  
Universidad Nacional del Litoral–UNL

*Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente* se presenta dentro de la Colección Fronteras, pensada y realizada desde Santa Fe en una apuesta a la difusión de conocimientos del espacio regional. Se trata de una compilación colectiva de Luis A. Escobar (UNL), Juan P. Giordano (UNL) y Roberto Pittaluga (UBA), que invita al lector a hacer su propio recorrido tematizando el problema de la perspectiva en la ardua tarea de la reflexión histórica. Reflexión que interpela a los sujetos en tanto cuestiona el modo en que estos forjan sus representaciones y sus posiciones, siempre atravesadas por índices de historicidad. El texto se plantea con el objetivo de consolidar una propuesta para generar memorias justas y un trabajo crítico del

pasado. La organización del material en apartados y la disposición interna de cada uno está muy bien lograda, facilita una lectura amena y la escritura nunca deja de ser interesante para el lector.

En este trabajo de revisión adquieren relevancia los modos de significar y, específicamente, de significar el pasado. El cómo las intervenciones artísticas lo construyen en el presente será tópico de análisis a lo largo de todo el libro. Textos, relatos, representaciones de una cultura inscriben y hacen legibles las tensiones y los conflictos que articulan la historia reciente. Por esto, se sostiene que su recuperación implica un trabajo de apropiación y reformulación de los modos de otorgarle sentido a las experiencias.

El libro se divide en ocho artículos que recuperan diferentes figuraciones estéticas que han elaborado el pasado reciente argentino a partir de la articulación de categorías clave como historia, memoria, pasado, presente, política, ficción, verdad y testimonio. Dado que la política vertebraba las interpretaciones sobre dicho pasado, se vuelve relevante analizar los límites y posibilidades de representar, historizar y rememorar acontecimientos traumáticos. En este mismo sentido, se puede afirmar que la riqueza de esta compilación reside en que cada uno de los autores conceptualiza las mencionadas categorías de acuerdo al marco teórico seleccionado para el análisis del material que propone.

A partir del interrogante: «¿desde qué posiciones de sujeto se elabora el pasado?», podemos estructurar la composición textual. En el libro se recuperan tres diferentes figuraciones estéticas: la teatral, la literaria y la cinematográfica. Luego de una detallada Presentación en mano de los coordinadores, el trabajo inicial «La memoria dislocada en *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa» se remonta a la práctica teatral en tiempos de resistencia y exhibe una memoria borrosa, imprecisa, confusa. Germán Roberto Gil recapitula la influencia del Movimiento Teatro Abierto en el año 1981 y su difícil batalla contra los vestigios del «monstruoso disciplinamiento social impuesto por la dictadura militar» (Gil, 2015:17) que postula experien-

cias de silenciamiento —e incluso, de anulación— de la memoria.

El eje de mayor desarrollo conjuga saber, memoria, poder y ficción: el de los textos literarios. Seis artículos consecutivos exponen diferentes escritos, el primero de ellos es «Libro de Navíos y Borrascas de Daniel Moyano. El testimonio del exilio en la ficción», en el cual «el testimonio personal aparece a través de la ficción» (Delgado, 2015:26) y las relaciones entre historia y memoria se tensionan. En este artículo, Julián Delgado reinaugura el cuestionamiento sobre las posibilidades de lo testimonial dentro de lo literario, en el marco de una doble propuesta de lectura: (a) la experiencia *testimonial* del exilio como un supuesto rasgo identitario del narrador, y (b) la escritura ficcional como un espacio de salvación para el sujeto exiliado, dando origen a una *escritura de exilio* (Bocchino, 2006), atendiendo a «la especificidad de un testimonio que no puede ser pensado por fuera de la ficción» (2015:35).

En «La memoria histórica en el pasado, de Alan Pauls», Carolina Vittor propone repensar el silenciamiento de la memoria en la novela *El pasado* de este autor. Sugiere focalizar en el elemento desplazado, elidido, en la ausencia de contenido sobre dictadura en un intento de construir un espacio despojado de memoria. La censura del pasado opera con una lógica contradictoria, es la presentificación constante de esa ausencia.

La aparente falta de referencias históricas es en realidad la puesta en escena de una ausencia monumental, un espectro que recorre y hechiza el presente, pero al que todavía no se puede (o no se sabe cómo) nombrar ni tratar después de la inmensidad de la derrota de las utopías de los sesenta y setenta: la Historia. (Vittor, 2015:73)

El hecho de aplazar el encuentro con el pasado se constituye en un *modus operandi* necesario para sobrevivir con la carga de los recuerdos. Un artículo que propone un interjuego entre el peso de la memoria y su impacto en la construcción de la identidad.

El cuarto apartado es denominado «Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de hijos de militantes de los años 70». Santiago Allende y Gustavo Quiroga apuestan, teórica y políticamente, a estudiar el pasado reciente a través de la literatura. Para esto, se sustentan en aportes de Raymond Williams y Walter Benjamin y se embarcan en la ambiciosa tarea de (intentar) responder si «¿puede una narración individual (...) restaurar una dimensión colectiva y, en este sentido, ocupar un lugar como fuente o documento sobre aquel tramo dramático de la historia argentina?» (Amado, 2009:143). En un atrayente recorrido de lectura, esbozan sus hipótesis sobre la base no de *la realidad* sino de la *otra realidad*, la fundada en la escritura; en relación a

los textos *Los topos* de Félix Bruzzone y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. El artículo hace frente a la negativa acerca de la posibilidad de construir identidades y memoria sobre las ruinas de la dictadura y opone desenlaces posibles.

«Infancia, memoria y ficción: la construcción literaria en torno a la clandestinidad y la desaparición, en *La casa de los conejos* y *El mar y la serpiente*» refiere a los libros de Laura Alcoba y Paula Bombara, respectivamente. Se trata de un artículo diferente, que apela a dos escrituras fragmentarias que narran vacíos de sujetos en una trama que mezcla juegos, infantiles y militancia al mismo tiempo que pretende reconstruir con palabras un trauma. Este es el de la desaparición forzada, elemento retomado fragmentariamente en ambos relatos y que entra en estrecha relación con el ocultamiento de lo que sucede en un espacio físico. Sin embargo, la fachada no solo es de un lugar, es de la propia vida de las dos niñas que viven en la clandestinidad. La estrategia de la narración infantil de un pausado traumático es tópico de este trabajo de Luciana Rosende y del que se mencionará a continuación.

La reescritura de la violencia política de los setenta desde la óptica de una revisión crítica del pasado es tema de «La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina», de Mariela Peller. Las narraciones de tres hijas de militantes desaparecidos son objeto de

análisis en este artículo, específicamente refiriendo a *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy. Aquí, la infancia se entreteteje entre lo lúdico y lo adulto, la responsabilidad del saber qué es lo que realmente pasa y los intentos de negarlo, de tapanlo con un juego, lo que evidencia el «modo en que la escritura se ha conformado para las adultas en un espacio de elaboración del duelo y de producción de nuevos sentidos» (2015:129).

¿Qué posibilidades de representación tiene este pasado reciente? ¿Cuáles son los límites de su reconstrucción? ¿Cómo no recaer en los *lugares comunes* de la militancia setentista? ¿De qué modos está legitimado recordar un pasado reciente traumático? Estos cuestionamientos conducen a la última figuración estética analizada en el libro: la cinematográfica. En «Los rubios: pasado reciente, generaciones y representación», de Carolina Liberczuk los relatos no tienen pretensión de homogeneidad, sino de exposición de las fracturas de una memoria fisurada por silencios y el paso del tiempo. La exploración de los mecanismos de representación es explicitada en el penúltimo apartado y remite al lector a la imposibilidad de elaborar una única versión, una única historia reciente argentina. La película *Los*

*rubios* (2003) de Albertina Carri es una apuesta estética a cuestionar los modos de rememoración del pasado.

En el último artículo: «La experiencia militante setentista en el cine sobre Trelew», Roberto Pittaluga analiza las figuras de la militancia política que cuatro producciones fílmicas construyen en torno a «la masacre de Trelew» (1972). En sus aportes se resignifican las relaciones entre cine, política, militancia y memoria sobre hechos traumáticos de la experiencia argentina reciente. El autor explicita y desarrolla la variedad de modos de subjetivación política de los '70 y los conflictos entre ellos.

A lo largo del libro reseñado se percibe una mirada integradora de los artículos, así como elementos que dan indicios sobre los autores como actores de compromiso intelectual con la temática investigada. La historia argentina tiene una deuda pendiente con la memoria del pasado traumático reciente. El modo en que los hechos silenciados durante años y su mediatizada reconstrucción tuvieron lugar, constituye parte de esta memoria. Este ejemplar de narrativa cautivante y análisis de casos concretos, con gran contenido teórico y relevancia histórica, se presenta como un valioso material para un público no especializado que permite revisar el impacto de determinados modos de construir pasado en este presente.

### Referencias bibliográficas

- AMADO, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- BOCCHINO, A. (2006). Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor. *Orbis Tertius*, (12), 9.
- DELGADO, J. (2015). La memoria dislocada en *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa. En Escobar, L.; Giordano, J. y Pittaluga, R. (Coords.). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- GIL, G. (2015). La memoria dislocada en *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa. En Escobar, L.; Giordano, J. y Pittaluga, R. (Coords.). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- VITTOR, C. (2015). La memoria dislocada en *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa. En Escobar, L.; Giordano, J. y Pittaluga, R. (Coords.). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.



## Sobre los autores

### Paula Ramírez

es egresada de la Escuela Provincial de Artes Visuales «Juan Mantovani» como profesora en Artes Visuales, y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC-UNL) como licenciada en Historia. Tuvo una corta trayectoria como artista plástica a través de muestras y una labor muralística, para luego dedicarse a la docencia y desarrollar su carrera universitaria. Ejerce como docente en instituciones de diversos niveles educativos. Participó en Proyectos de Extensión de la FHUC-UNL, como expositora en diversos congresos y simposios, ilustró la revista *Rojo y Negro* N° 2, y participó como escritora e ilustradora de una edición de la publicación *Voces y Miradas* (2006) de la FHUC-UNL.

### Carina Toibero

es profesora de Letras y estudiante avanzada de licenciatura en Letras (FHUC-UNL). Docente de nivel medio y superior. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Itinerarios Educativos* (FHUC-UNL). Becaria en el Programa de Desarrollo Editorial de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL).

### Carlos A. Belmonte Grey

Es doctor (2015) en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad Sorbona y en Historia Social por la Universidad Jaume I. Ha trabajado como profesor investigador en las

universidades de Sorbona-Nueva, Aviñón, Évry y Universidad de Guadalajara (México). Ha impartido los cursos de Civilización e Historia del Cine Latinoamericano, además de Análisis de la imagen, uso del cine para la historia y metodología de investigación. Su investigación se focaliza en la relación cine e historia, en las identidades nacionales y culturales, y en la cultura vernácula.

### Carolina Bravi

es arquitecta y licenciada en Artes Visuales. Doctora en Ciencias Sociales. Docente investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UNL) y de la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de FHUC-UNL. Integrante del Grupo Responsable del Proyecto de Investigación CAI+D 2011: «Las imágenes audiovisuales santafesinas y su aporte a la historia sociocultural» (FHUC-UNL). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre temáticas relacionadas con la significación de las imágenes en el cine y la fotografía, los estudios visuales, la historia del arte, el diseño y la arquitectura.

### Alejandra Cecilia Carril

es Profesora en Historia (FHUC, UNL), Diplomada en Ciencias Sociales con mención en

“Educación, imágenes y medios” (FLACSO) y Doctoranda en Ciencias Sociales (UNER). Es Profesora Ayudante de Cátedra en “Sociología de la Cultura” (FHUC, UNL) y trabaja actualmente en Institutos de Educación Superior y Escuelas de Enseñanza Media de Adultos de la ciudad de Santa Fe. Es miembro del CAI+D 2016 “Historia, memorias y representaciones del pasado reciente: gubernamentalidades, violencia política y derechos humanos” (FHUC, UNL), integra el Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC, FHUC, UNL) y el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHuCSO Litoral, UNL). Ha realizado presentaciones en congresos y jornadas, así como publicaciones en revistas académicas con temáticas vinculadas a imágenes, cine documental, educación e historia.

#### Pablo Russo

es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Coautor del libro *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino* (Tierra del Sur, 2007). Autor del libro *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida* (Tierra del Sur, 2010). Miembro del grupo de acción y reflexión Rev(b)elando Imágenes y del consejo directivo de la revista de cine latinoamericano Tierra en Trance ([www.tierraentrance.miradas.net](http://www.tierraentrance.miradas.net)). Editor de los libros *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro* (Tierra del Sur, 2008); *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios* (Tierra del Sur, 2010); *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (Nulú Bonsai, 2013) y *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP* (Fundación La Hendija, 2016). Docente del Taller de Producción II (Audiovisual), y del Seminario de Producción Documental de la

Licenciatura en Periodismo de la Universidad Nacional del Litoral. Docente de Gestión de lo Cultural e Introducción a Lenguajes II, y de Periodismo Cultural en la Tecnicatura en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Periodista de El Diario de Paraná, coordinador general de la Radio Comunitaria Barriletes 89.3 de Paraná, y editor de la revista web [www.170escalones.com](http://www.170escalones.com)

#### Liliana Zimmermann

es Profesora en Letras (Universidad Católica de Santa Fe) y Magister en Didácticas Específicas (Universidad Nacional del Litoral). Se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, en los cargos de profesora Ordinaria JTP, dedicación Exclusiva en las asignaturas *Lingüística Textual*, *Gramática del Español* y *Pragmática* de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras, desde 1993. Forma parte del Comité académico de la especialización a distancia *Licenciatura en Enseñanza de la lengua y la literatura*, en la cual dicta el seminario *Teorías Lingüísticas I*. Ha publicado artículos científicos en libros y revistas de la UNL, y participado como investigadora en diversos proyectos de investigación. Actualmente se desempeña como parte del grupo responsable en el Proyecto CAI+D 2011 “Decolonialismo y construcción genérica de la memoria: configuraciones de la narrativa argentina contemporánea en perspectiva latinoamericana”, dirigido por la Prof. Ana Copes y del Proyecto Caid 2017, titulado “Variación Lingüística: Estudio microparamétrico de las gramáticas del español actual de Santa Fe y Paraná”, que dirige la prof. Cadina Palachi. Ha participado como expositora en diversos congresos, jornadas y eventos de su especialidad. Es miembro del consejo de redacción de la Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio. Se



encuentra cursando el Doctorado en Humanidades en la Universidad Nacional del Litoral.

### Carlos Puerto Vallejo

Redactor, Diseñador Gráfico y Licenciado en Crítica de Artes con orientación en artes multimediales. Especializado en Teoría del Diseño Comunicacional en la UBA, con estudios de Maestría en Diseño Comunicacional de la misma facultad. Investigador del área de Crítica de Artes de la UNA. Ha publicado artículos en revistas académicas, y en otras publicaciones de difusión sobre cine, cultura y medios. Ha participado como ponente, entre otros, en el décimo Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (2012) y en el 2° Congreso internacional de las artes (2017).

### Marina Benzi

es Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Egresada del Profesorado en Plástica para nivel primario. Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani”. Santa Fe. Realizó el Postítulo “Especialización Superior en Didácticas Específicas para la Educación Artística, con orientación en Danzas, Teatro, Artes Visuales y Música”. Aprobado por Dictamen N° 01/06 de la Comisión Evaluadora ad hoc, Santa Fe. Actualmente está cursando el Doctorado en Humanidades. Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña como Ayudante de Cátedra de la asignatura “Socioantropología de la alimentación”, de la Carrera Licenciatura en Nutrición, de la Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas, de la UNL. Santa Fe

### Silvia Dejon

es Profesora en Historia (UNL), Profesora Adjunta de las cátedras Problemáticas Contemporáneas y de Historia Económica y Social General en la Universidad Nacional

de Rafaela. Ha participado en proyectos de investigación en torno a estudios relativos a la historia reciente en Santa Fe. Sus trabajos como becaria de investigación versaron sobre el movimiento estudiantil universitario santafesino. Actualmente sus trabajos investigativos están orientados a movilización social, memoria y derechos humanos en el escenario santafesino.

### Cecilia Vallina

es periodista y licenciada en Comunicación Social por Universidad Nacional de Rosario. Posgrado en Gestión cultural y comunicación, Flacso, Buenos Aires. Fue becaria del Instituto Oficial de Radio y Televisión Española de Madrid y realizó una residencia para periodistas extranjeros en el Diario El País de España. Dirigió el seminario “El relato testimonial, entre la verdad y la representación”, dedicado a investigar desde una perspectiva crítica las obras que se han construido teniendo a la memoria como uno de sus principales referentes conceptuales. Es editora de *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2009. Prologó “Joaquín Chiavazza y Blas Persia, fotógrafos. Los años de La Tribuna 1950-1964”, 2011, Rosario, Editorial Municipal de Rosario. Publicó “El traductor de la época”, en “TV Morfosis: Convergencia y escenarios para una televisión interactiva”, en Tintable, México 2013. Fue la coordinadora general de *Los días del juicio* y de *Proyecciones de la memoria*, dos ciclos documentales que narran el desarrollo y el contexto de los primeros juicios de lesa humanidad que se tramitaron en los Tribunales Federales de Rosario y Santa Fe entre 2009 y 2010. Fue productora general de *La arquitectura del crimen*, un documental que explora las marcas de la represión política en la ex sede de la Jefatura de Policía de Rosario.

Trabajó en la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad que funciona desde septiembre de 2015 en el Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones de Rosario, Santa Fe. Participó en el *Diccionario de la Memoria Colectiva*, proyecto dirigido por el historiador Ricard Vinyes de la Universidad de Barcelona, de próxima aparición. Actualmente es Subsecretaria de Producciones e Industrias Culturales del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, donde coordina el programa Señal Santa Fe dedicado a la producción de contenidos culturales audiovisuales. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre memoria, imagen y temporalidad.

#### Evelyne Coutel

es Profesora titular de la Escuela Normal Superior de Lyon, donde es miembro del IHRIM (Instituto de Historia de las Representaciones y de las Ideas en las Modernidades). Doctora por la Universidad Paris IV-París Sorbona. En su tesis doctoral ha estudiado la recepción de Greta Garbo en la cultura cinematográfica española de la primera mitad del siglo XX, basándose principalmente en las revistas especializadas de aquel periodo. Sus temas de investigación se ubican dentro de la historia cultural del cine. Incluyen sobre todo el estudio de los modelos femeninos difundidos a través de la cultura cinematográfica y abarcan también problemáticas como el concepto de autor cinematográfico o las relaciones entre el cine y las demás artes.

#### Lucas Martinelli

es tesista doctoral en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es docente en la materia "Análisis de películas y crítica cinematográfica"

en la carrera de Artes (UBA) y profesor de la materia "Imágenes del género" en la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la Universidad de Tres de Febrero. Compilador del libro: "Fragmentos de lo *queer*: Arte en América Latina e Iberoamérica" (2016).

#### Yamila Jullier

es estudiante avanzada del Profesorado de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC-UNL). Ha participado como expositora en diversos congresos y jornadas regionales y nacionales con trabajos relacionados a la temática del cine, la imagen y su reproducción. Actualmente se desempeña como Representante Estudiantil en el marco del Departamento de Historia, FHUC-UNL.

#### Assen Kokalov

es profesor titular (Associate Professor) de literatura y lengua española en Purdue University Northwest y especialista en el estudio de literatura y cine latinoamericanos, teoría queer y de género. Regularmente dicta clases de idioma, literatura y cultura latinoamericana y estudios de géneros a nivel de pregrado y posgrado. Se recibió como doctor de literatura y lengua española de Arizona State University (Fénix, Estados Unidos). Ha publicado dos libros: *Pólvora, sangre y sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina* (2014) y *La novelística de Luis Benítez: aproximaciones críticas a la historiografía, la mitología y la masculinidad patriarcal* (2015). También es el autor de una serie de artículos que aparecen en prestigiosas revistas académicas como *Chasqui*, *Letras Hispanas*, *Revista de estudios hispánicos* y *Hispanic Journal*, entre otras.

## Convocatoria de artículos

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* convoca al envío de artículos inéditos a publicarse en su número nº 13, edición especial, dedicado a visibilizar la producción científico-académica de los investigadores y equipos de investigación que forman parte del Núcleo Disciplinario *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura* —AUGM— Asociación Universidades Grupo Montevideo. En el grupo convergen investigadores de las siguientes universidades de América Latina:

- Universidad Nacional de Córdoba (UNC–Argentina);
- Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo–Argentina);
- Universidad Nacional del Litoral (UNL–Argentina);
- Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP–Argentina);
- Universidad Nacional del Nordeste (UNE–Argentina);
- Universidad Nacional de Rosario (UNR–Argentina);
- Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG–Brasil);
- Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC–Brasil);
- Universidad Federal de Santa María (UFSM–Brasil);
- Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP–Brasil);
- Universidad de Chile (UCHILE–Chile);
- Universidad de Playa Ancha (UPLA–Chile);
- Universidad Nacional de Asunción (UNA–Paraguay).

### **Características de las colaboraciones**

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones»

en la página de la Biblioteca Virtual de UNL y enviarse a los correos electrónicos de la revista:

*marinenicola@yahoo.com.ar;*  
*mnicola@fhuc.unl.edu.ar;*  
*revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;*

hasta el día 30 de abril de 2018. Cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>.

### **Secciones**

**1. Artículos:** Para nuestro próximo número deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «Imaginario, estética y culturas» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación al menos dos de ellas.

**2. Reseñas y comentarios:** Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole, como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

### **Requisitos para las colaboraciones**

1. Los artículos que se envíen para ser publicados deberán ser acordes a las secciones y/o líneas temáticas de la convocatoria correspondiente; asimismo, deberán ser inéditos y en idioma español. La versión digital de los trabajos enviados serán documentos en formato .doc, .rtf o similar (no pdf).

2. Cada artículo deberá contener una portada con: Título, Autor, Unidad académica a la que pertenece, investigación y sede de trabajo, si corresponde. Datos del autor: nombre, título e institución otorgante, dirección, teléfono y correo electrónico junto con un cv breve (no más de 200 palabras).

3. El texto comienza con Título; Autor; Pertenencia institucional; Resumen/Abstrac (en español y en inglés, hasta 150 palabras) Palabras clave / Key words (5 como máximo).

4. Los textos, en lo posible, tendrán interlineado simple, letra Times New Roman, cuerpo 12, y márgenes razonables.

5. Los «Artículos» tendrán una extensión máxima de 6000 palabras, incluyendo texto e imágenes, si es necesario. Los trabajos destinados a «Comentarios» deberán tener una extensión máxima de hasta 3000 palabras y las «Reseñas» deberán tener una extensión máxima de hasta 2000 palabras.

6. Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

7. Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

8. La revista *Culturas* no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

Se sugiere consultar el «Instructivo de estilo» y «Reglamento de publicaciones» de Ediciones UNL en la siguiente dirección electrónica: [www.unl.edu.ar/editorial/](http://www.unl.edu.ar/editorial/)

### **Nota aclaratoria**

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a

una primera revisión de la Dirección de la revista y del Comité de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores externos, considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional del Litoral para editar, re–editar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única condición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:

*marinenicola@yahoo.com.ar;*

*mnicola@fhuc.unl.edu.ar;*

*revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar.*



Eje temático: **Identidades, historia, arte y representaciones en las pantallas**

**Reflexiones sobre la credibilidad en los discursos de lo real.**

Entre el género y las representaciones. [Carolina A. Bravi](#)

**Documental e imagen digital.** Transformaciones de la indicialidad en los nuevos medios. [Carlos Andrés Puerto Vallejo](#)

**La apropiación del material de archivo y sus implicaciones desde la perspectiva del género** en el documental *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013). [Évelyne Coutel](#)

**La diva en los musicales y el espacio del prostíbulo** entre el cine de los estudios y la visualidad contemporánea en Estados Unidos. [Lucas Martinelli](#)

**Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea:** *Batido de troló* (2012) de Naty Menstrual y *La gira* (2012) de Martín Villagarcía. [Assen Kokalov](#)

**La mirada etnográfica** de Alcides Greca en *El último malón*. [Marina Benzi](#)

**El archivo audiovisual como dispositivo de memoria.** [Cecilia Vallina](#)

**El uso de la imagen y los aportes de Walter Benjamin en los espacios culturales santafesinos:** el caso del dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» en el El Molino, Fábrica Cultural. [Yamila del Corazón de Jesús Jullier](#)

**El relato histórico en *Juarez*** (Dieterle, 1939). [Carlos A. Belmonte Grey](#)

**La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe:** diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. [Alejandra Cecilia Carril](#)

**Entre *The players* y *La hora de los hornos*.** La estructura del subcampo del cine santafesino y la huelga del '70: arte y política en tiempos convulsionados. [Paula Eugenia Ramírez](#)

**Cine sin patrón:** *Impreso en Chilavert*. [Pablo Mariano Russo](#)

*Imagen de tapa:* «Entresueños, noticias e inundación» de Emanuel Giuliani

Técnica: Mixta-collage; Número: 1015; Dimensiones: 40 x 60 cm; Sede: MAC-Casa Central