

**Nº
39**

**REVISTA
COMUNICACIÓN
Y MEDIOS**

Año 28, Segundo Semestre del 2019 • Santiago



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI



**DOCUMENTAL
Y FICCIÓN EN EL CINE
LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO:
FRONTERAS
Y TRÁNSITOS**

SECCIONES

MISCELÁNEA

MONOGRÁFICO

DISCUSIÓN

RESEÑAS



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

REVISTA
**Comunicación
y Medios**

Nº
39

Año 28 / 2019
Segundo Semestre
Santiago, Chile.

Revista Comunicación y Medios No 39

Universidad de Chile

Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar

Instituto de la Comunicación e Imagen

Directora: Doctora Loreto Rebolledo González

Editor General: Doctor Javier Mateos-Pérez Editor

Asistente: Magíster Cristian Cabello

Editoras invitadas monográfico N°39:

Catalina Donoso, Universidad de Chile, Chile

Valeria de los Ríos, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile

Diseño gráfico: Felipe Román O.

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato, quienes, preferentemente, poseen doctorados. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo con los autores del artículo, la Revista Comunicación y Medios cerciora un arbitraje a través del sistema "doble ciego".

Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez, la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo.

Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad, o la filosofía política de los autores.

Consejo Editorial:

Doctora Ingrid Bachmann

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Doctora Nancy Berthier

Université Paris-Sorbonne, Francia

Doctor Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

Doctora Mar Chicharro

Universidad de Burgos, España

Doctor Felip Gascon i Martín

Universidad de Playa Ancha, Chile

Doctora Gabriela Gómez

Universidad de Guadalajara, México

Doctora Charo Lacalle Zalduendo

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Doctora Anna Maria Lorusso

Università di Bologna, Italia

Doctor Armand Mattelart

Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia

Doctora Nancy Morris

Temple University, Estados Unidos

Doctora María Antonia Paz

Universidad Complutense de Madrid, España

Doctor Carlos Scolari

Universitat Pompeu Fabra, España

Doctor Fernando Ramos

Universidad de Leipzig, Alemania

Doctora Simone Maria Rocha

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Agradecemos la colaboración de evaluadoras y evaluadores del N° 39:

Doctora Violeta Alarcón, Universidad Complutense de Madrid, España
Doctora Julie Amiot-Guillouet, Universidad de Cergy-Pontoise, Francia
Doctora Vania Barraza, Universidad de Memphis, Estados Unidos
Doctora Lina Barrero, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Doctora Adriana Bocchino, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Doctor Wolfgang Bongers, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Doctora Claudia Bossay, Universidad de Chile, Chile
Doctora Concepción Cascajosa, Universidad Carlos III de Madrid, España
Doctora Ana María Castillo, Universidad de Chile, Chile
Doctoranda Claudia Castillo, Universidad de Chile, Chile
Doctora Constanza Ceresa, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
Doctora Claudia Darrigrandi, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
Doctor Ignacio del Valle, Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Brasil
Doctor Rafael del Villar, Universidad de Chile, Chile
Doctor Rubén Dittus, Universidad Central de Chile, Chile
Doctorado Samuel Fernández, Universidad Pablo de Olavide, España
Doctora Angélica Franken, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
Doctora Fátima Gil, Universidad de Burgos, España
Doctor Gabriel Giorgi, Universidad de Nueva York, Estados Unidos
Doctora Begoña Gómez-Nieto, Universidad Internacional de La Rioja, España
Doctora Marián Alonso González, Universidad de Sevilla, España
Doctora Julia Kratje, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Doctora Paola Lagos, Universidad de Chile, Chile
Doctora Laura Lattanzi, Universidad de Chile, Chile
Doctoranda Nelsy Cristina López, Universidad de Los Andes, Colombia
Doctora Ana Laura Lusnich, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Doctor Raúl Magallón Rosa, Universidad Carlos III de Madrid, España
Doctoranda Catalina Mendoza, Universidad de Chile, Chile
Doctora Laura Milano, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Doctor Ángel Miquel, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
Doctora Cristina Moyano, Universidad de Santiago de Chile, Chile
Doctorado Abel Muñoz-Hénoni, European Graduate School, Suiza
Doctora Rielle Navitsky, Universidad de Georgia, Estados Unidos
Doctorado Gloria Ochoa, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.
Doctor José Miguel Ortega, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Doctor Javier Osorio, Universidad Alberto Hurtado, Chile
Doctor Carlos Ossandón, Universidad de Chile, Chile
Doctora Marcela Parada, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Doctora María Antonia Paz, Universidad Complutense de Madrid, España
Doctor Fernando Pérez, Universidad Alberto Hurtado, Chile
Doctor Pablo Piedras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Doctora Walescka Pino-Ojeda, Universidad de Auckland, Australia
Doctoranda Carla Rivera, Universidad de Santiago de Chile, Chile
Doctora Araceli Rodríguez-Mateos, Universidad Rey Juan Carlos, España
Doctor Xosé Ramón Rodríguez-Polo, Universidad Rey Juan Carlos, España
Doctora Alberto Romero, Universidad Rey Juan Carlos
Doctor Jorge Sala, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Doctor Claudio Salinas, Universidad de Chile, Chile
Doctor Maximiliano Salinas, Universidad de Santiago de Chile, Chile
Doctora Paulina Salinas, Universidad Católica del Norte, Chile
Doctor Miguel Ángel Sánchez-Jiménez, Universidad de Cádiz, España
Máster Francisca Skoknic, Universidad Diego Portales
Doctor Antonio Traverso, Universidad de Curtin, Australia
Doctora Macarena Urzúa, Universidad Finis Terrae, Chile
Doctor Luis Valenzuela, Universidad Andrés Bello, Chile
Doctora Constanza Vergara, Universidad Alberto Hurtado, Chile
Doctora Ximena Vergara, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Doctor Jaime Villarreal, Universidad Autónoma de Puebla, México
Doctora Mónica Villarroel, Cineteca Nacional, Chile
Doctorado Mariano Zelcer, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

- 8 **Editorial**
- 9 **Editorial Monográfico Nº39**

ARTÍCULOS

MISCELÁNEA

- 14 **Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer**

Big Little Lies: a contemporary TV series about the representation of feminine subjectivity and violence against women.

Irene Cambra-Badii / Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña, Barcelona, España.

María Paula Paragis / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Paula Mastandrea / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Delfina Martínez / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

- 26 **Sátira política en las elecciones de 1935 y de 2016. Estudio comparativo de representaciones sociales femeninas en *Topaze* y *The Clinic***

Political satire in the elections of 1935 and 2016. Comparative study of female social representations in Topaze and The Clinic.

Fabiana Carola Rodríguez-Pastene / Universidad de Playa Ancha, Valparaíso / Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile.

Carolina González / Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Francisco Messenet / Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

- 40 **Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina**

Marginals, victims and feminist whores. Continuities and ruptures in the mediatization of the sex trade in Argentina

Carolina Justo von Lurzer / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

- 52 **Un cine de creencias. La presencia de la religión yoruba en la filmografía cubana**

A cinema of beliefs. The presence of Yoruba religion in Cuban filmography

Anet González Valdés / Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.

64 **El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica**

The concept of absent popular culture and its application to the Chilean case from a historical perspective

Chiara Sáez / Universidad de Chile, Santiago, Chile.

MONOGRÁFICO

80 **Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de Un tigre de papel***

Essay aspects of documentary falsity. Study of A paper tiger

Isleny Cruz / Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.

98 **Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras**

Variations of realism in contemporary Chilean cinema. The movies of Alejandro Fernandez Almendras.

Carolina Urrutia / Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

110 **Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans***

This Sex Which is Not 100011001: Chilean/Digital/Trans Visibility

Carl Fischer / Fordham University, Nueva York, Estados Unidos.

124 **Estética y ética del fragmento en Cuatreros (2016) de Albertina Carri**

Aesthetics and ethics of the fragment in Cuatreros (2016) by Albertina Carri

María Belén Contreras / Universidad de Chile, Santiago, Chile.

136 **Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano**

Subjective Turn and Staging of the Self in the Ecuadorian Documentary

Christian León / Universidad de Buenos Aires, Argentina.

148 **Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura**

Mapping music documentary in post-dictatorship Chile

Martín Farías / Universidad de Edimburgo, Edimburgo, Escocia.

160

La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual*

History in Chilean Fiction Films: Strategies for an Audiovisual Common Sense Production

Claudio Salinas / Universidad de Chile, Chile.

Hans Stange / Universidad de Chile, Chile.

Eduardo Santa Cruz / Universidad de Chile, Chile.

Carolina Kulhman / Universidad de Chile, Chile.

174

Ficción y transformaciones de la memoria histórica en NO de Pablo Larraín*

Fiction and transformations of historical memory in NO by Pablo Larraín

Rocío Silva Moreno / Universidad de Chile, Santiago, Chile.

186

Diary of a documentary in the making: filming the local imaginaries of post-dictatorship Argentina*

Diario del making of de un documental: imaginarios locales de la posdictadura argentina

Philippa Page / Newcastle University, United Kingdom.

Cecilia Sosa / University of London, London, United Kingdom.

DISCUSIÓN

200

Desde la creación: Textos de Camila José Donoso, Fernando Lavandero y Tiziana Panizza

RESEÑAS

210

Cineastas Emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI

Gloria Estévez-Baeza / Universidad de Chile / Universidad del Desarrollo, Santiago, Chile.

212

Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz

Fernando Pérez Villalón / Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.

214

Diccionario Narrativa Transmedia: una obra indispensable para la investigación sobre las teorías de la narrativa

Miguel Chamorro Maldonado / Universidad Viña del Mar, Chile.

Editorial Monográfico N°39

La revista *Comunicación y Medios*, editada por el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, en sus 38 años de vida se ha ido consolidando como un referente entre las publicaciones académicas sobre comunicación, especialmente luego de que fuera indexada en SCIELO, lo que se evidencia en la gran cantidad de artículos que recibe para ser publicados.

Una de las fortalezas de la revista, y tal vez en ello radica su convocatoria, es que en ella dialogan los temas más clásicos de la comunicación, como aquellos referidos a medios escritos, cine y televisión - junto a otros de mayor actualidad- que se hacen cargo de la irrupción de las nuevas tecnologías y sus efectos, por ejemplo, en el uso de redes sociales. Especialmente importante es el abordaje de temáticas emergentes que dan cuenta de procesos de cambio social y cultural, como la espacialidad, el género o los imaginarios catastróficos, donde la aproximación interdisciplinaria es un requisito esencial para poder acercarse a problemáticas como los nuevos modos de habitar, la violencia sexual o la delincuencia.

En el número 39 la revista *Comunicación y Medios* en su Monográfico "Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo" se hace cargo del debate siempre vigente sobre las borrosas fronteras entre ambos tipos de creación audiovisual, las cuales representarían un particular y fructífero modo de abordar realidades como la latinoamericana, donde los contextos políticos y económicos altamente inestables inducen a crear a partir de la realidad pero sin renunciar a lo ficcional, lo que da un margen para la mirada crítica.

Los artículos que forman parte de este Monográfico, de una u otra manera muestran continuidad con la modo en que *Comunicación y Medios* se ha hecho cargo de los temas actuales y del pasado reciente. Así en la discusión sobre ficción y documental desfilan análisis sobre lo trans en el cine digital chileno, sobre la memoria de la post dictadura argentina y también están presentes miradas a obras de creadores donde se aborda tanto el modo de "documentalizar" como los contenidos políticos y económicos presentes en ellas.

Las entrevistas a realizadores son un aporte interesante de este número y los artículos sobre género y violencia muestran la reiteración de formas de



violencia simbólica hacia las mujeres que se reproducen a través del tiempo, ya sea desde la sátira política en medios escritos o en series televisivas actuales.

Para el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile la revista *Comunicación y Medios* sintetiza la importancia de la investigación sobre los medios y los nuevos escenarios mediáticos así como el valor de la creación y el análisis de ésta desde perspectivas interdisciplinarias que den cuenta del pasado y presente.

Comunicación y Medios, en tanto publicación de una universidad pública, ha dado un especial énfasis a lo latinoamericano lo que la ha caracterizado a lo largo de sus casi cuatro décadas de existencia, así como su apertura temática. Sin embargo, es importante ampliar la internacionalización de modo de potenciar nuevas indexaciones y abordar temáticas que van mas allá del ámbito regional.

Loreto Rebolledo

Directora del Instituto de la Comunicación e Imagen Universidad de Chile

Editorial Monográfico "Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo: fronteras y tránsitos"

Editoras invitadas:

Catalina Donoso P.

Universidad de Chile, Chile.

Valeria de los Ríos E.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

La distinción entre documental y ficción ha sido desde los inicios del cine un debate abierto. Las primeras producciones consideradas documentales elaboraron puestas en escena que determinaban o circunscribían la realidad que se registraba. El caso de *Nanouk el esquimal* de Robert Flaherty es bien conocido como ejemplo de esta incidencia en los personajes y sus acciones, no como una manipulación del mundo representado, sino como la necesidad inherente del documental de organizarse como un tipo de relato.

Las reflexiones teóricas desarrolladas alrededor de estos intercambios han dado forma a la noción de hibridez, que propone un territorio de encuentro entre ambos modos narrativos. Nuestro interés al convocar este dossier era fundamentalmente actualizar esta discusión, reconociendo sus raíces en un fenómeno tan antiguo como el cine mismo, interrogando las prácticas actuales del cine latinoamericano y sus modos de poner en debate las fronteras entre ficción y documental, revelando también la potencia política de estos cruces que permiten imaginar otros modos de representar o de imaginar mundos posibles. Leemos estas "potencias de la invención" (Lazzarato) como tácticas micropolíticas para resistir en contextos políticos, sociales y económicos adversos como los contemporáneos.

Así, nos interesaba poner en circulación conceptos que pensarán más difusamente dichos tránsitos. Para ello fue útil la noción de indeterminación desarrollada por Emilio Bernini, con la que instala una reflexión en torno a lo postdocumental para

entender una modalidad fílmica que se asienta en el real histórico pero no se piensa como diferente de la ficción (p.298). Otros aportes a esta reflexión provienen desde la misma práctica artística, como el caso de la documentalista portuguesa Salomé Lamas, la realizadora chilena Camila José Donoso y del cineasta y docente argentino Sergio Wolf. Lamas define sus procedimientos como "paraficciones", en las que "hay una rareza acerca de la reunión de la ficción y no ficción, que son como líneas paralelas, pero que finalmente se encuentran". Donoso ha difundido el concepto de "transficción" para explicar su cine, tensionando las predefiniciones de lo documental y lo ficcional, para proponer una relación productiva entre los sujetos y comunidades con las que trabaja y el equipo de realización. Wolf afirma que en el documental se configura aquello que denomina una "escena": "Esa escena me obligaba a inventar, y no hay nada más desafiante que tener que inventar en un documental, género que se presume atado o ahogado por lo real y concreto" (p.11).

A causa de nuestro interés por reconocer estas reflexiones desde el lugar de la creación es que decidimos abrir un espacio dentro del dossier a escritos que surgieran de las y los realizadores. Allí se encuentran los aportes de Camila José Donoso, Tiziana Panizza y Fernando Lavanderos.

Los artículos que componen este dossier se enfrentan a este problema de diversos modos. Si bien existen múltiples cruces entre los textos, es posible reconocer tres líneas predominantes en las que agruparlos.

En la reflexión más específica sobre los límites del documental y la ficción encontramos "Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans*" de Carl Fischer, quien analiza tres films chilenos que define como transficciones en su manera de generar una continuidad entre la vida y la representación escénica de sus protagonistas y pone atención en el cine digital como espacio privilegiado para la visibilización de personas trans por compartir rasgos de plasticidad e hibridez. En una línea similar pero desde los territorios de la ficción está "La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual" de Claudio Salinas et al, en el que les autores plantean que la representación histórica en el cine chileno funciona en pos

de la comprensión del presente, como modo de “imaginar, reforzar o dislocar” los conflictos actuales. Destaca también en este ámbito el artículo donde Christian León analiza el giro subjetivo en el documental ecuatoriano, que rompe con una fuerte tradición de documental social y nacionalista y genera un nuevo pacto entre el realizador y el espectador en el que confluyen tanto el deseo de dar cuenta de la propia vida en forma fidedigna, como las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas que lo hacen posible.

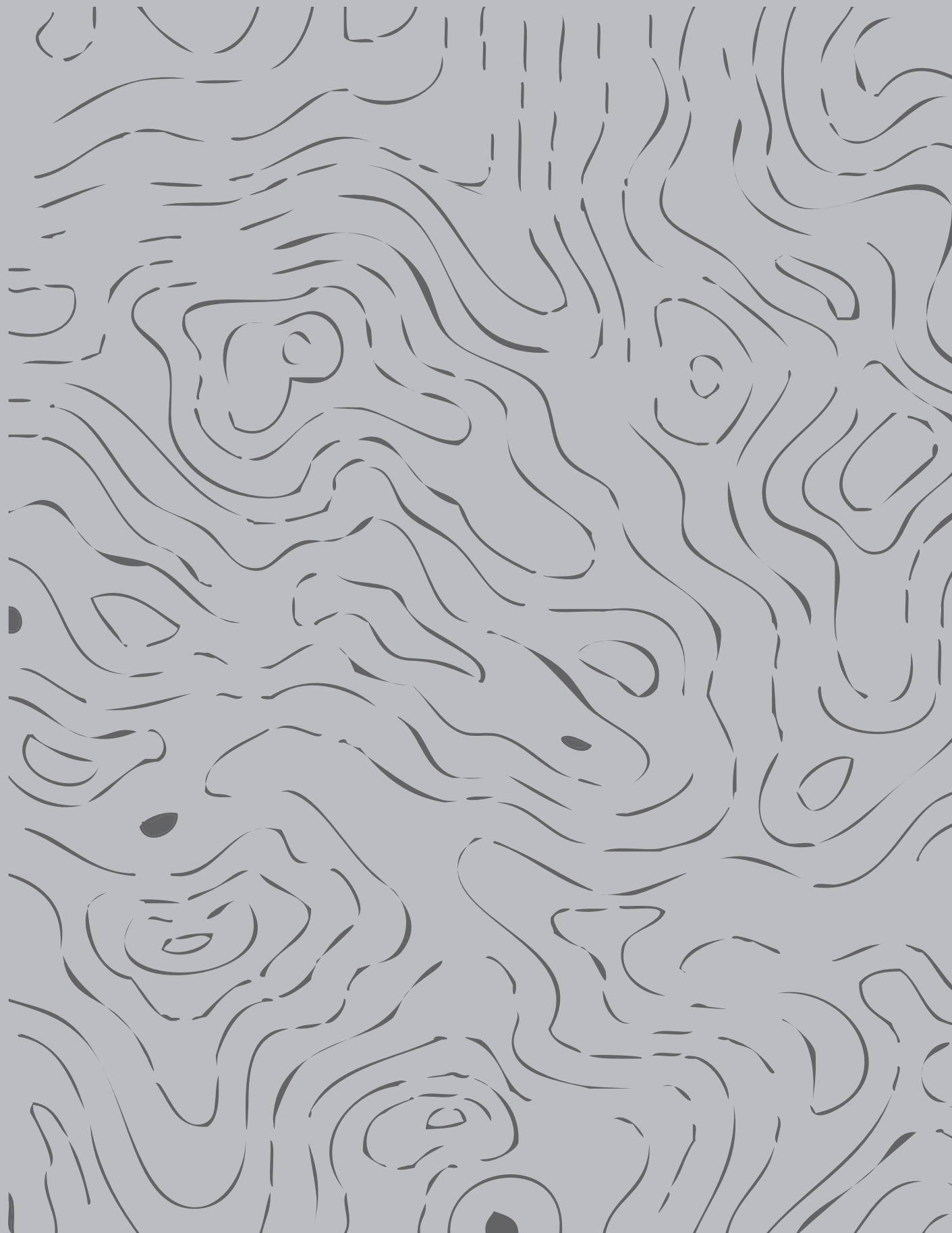
Identificamos también un interés por tratar el problema de la memoria y el pasado político reciente que se manifiesta por ejemplo en el artículo de Martín Farías, quien examina casi doscientos documentales musicales producidos entre mediados de los noventa y la actualidad, poniendo atención en la relativa invisibilidad de este género en razón a su ubicación fronteriza entre el cine documental y la música, a la vez que reconociendo una tendencia que se ubica en el giro hacia historias íntimas y personales así como la producción en torno a la memoria en la postdictadura. A su vez, María Belén Contreras analiza *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri en clave de un ensayo fílmico, destacando su intención por instalar el archivismo como temática a la vez que como mecanismo de representación de modo que la desjerarquización de los materiales surge como método de investigación de la memoria personal y fílmica. En esta misma categoría situamos el trabajo de Philippa Page y Cecilia Sosa, texto que se autodefine como un diario y en esa lógica interroga desde dentro el proceso de un proyecto del que las autoras forman parte: un documental transnacional que combina creación e investigación y busca mapear desde distintas dimensiones la postdictadura Argentina.

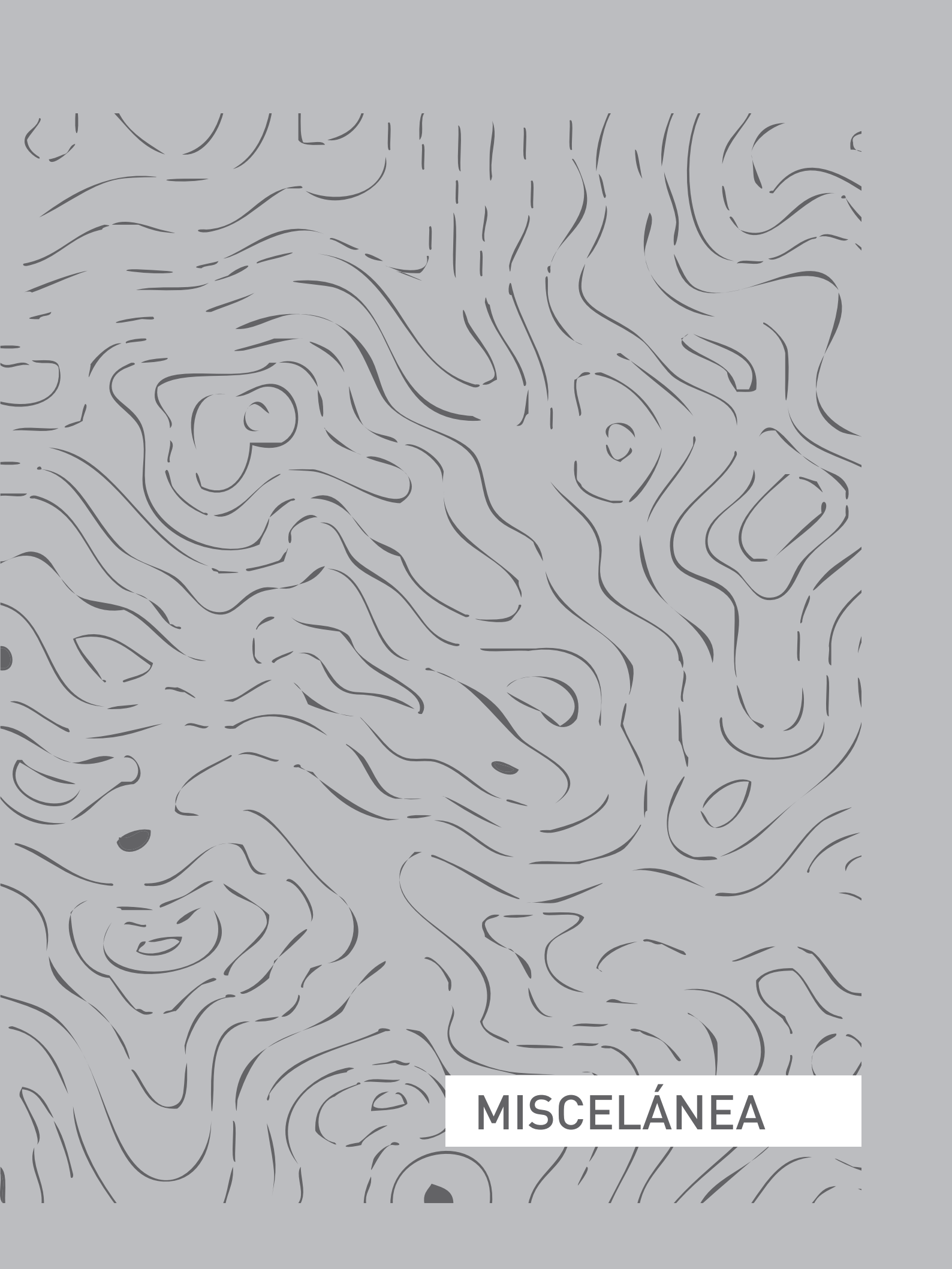
Por último, dentro de las colaboraciones que se enfocan en la obra de realizadores se encuentra “Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras”, en el que Carolina Urrutia se propone indagar en las operaciones realistas con las que trabaja este cineasta, su crítica al sistema económico imperante, al mismo tiempo que sus procedimientos documentalizantes. En su texto sobre la película de Pablo Larraín *No*, Rocío Silva Moreno propone que las estrategias de verosimilitud junto con la validación institucional de la película, proponen una construcción de implicancias políticas complejas, ya que el conflicto se redistribuye de modo funcional al modelo imperante, que al mismo tiempo visibiliza y oculta el pasado histórico. Finalmente, “Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de *Un tigre de papel*” de Isleny Cruz aborda este film de Ospina como un trabajo que transita desde la noción de falso documental hacia expresiones características del ensayo audiovisual. La película es autorreflexiva e incorpora tanto una reflexión sobre la coyuntura histórica colombiana, como de los modos de representación, entre los que el *collage* como forma vanguardista tiene un lugar central.

En la convocatoria a este dossier quisimos proponer diversas entradas al tema que permitieran abordarlo desde amplias veredas. Recibimos muchos y diversos trabajos; los que componen este número dan buena cuenta de una discusión que ciertamente no está zanjada y podrá continuar aún más vigente gracias a estos aportes.

Referencias

- Bernini, E. (2012) “La indeterminación”. Jorge La ferla y Sofía Reynal (comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería. pp. 295-310.
- Lazzarato, M. (2018). *Potencias de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Buenos Aires: Cactus.
- Padilla, A. & Oyarzún, H. (2019). Salomé Lamas, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2019-06-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/salome-lamas/962>
- Wolf, S. (2018). *La escena documental*. Buenos Aires: Ediciones Monte Hermoso.





MISCELÁNEA

Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer

Big Little Lies: a contemporary TV series about the representation of feminine subjectivity and violence against women

Irene Cambra-Badii

Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña,
Barcelona, España.
irenecambrabadii@gmail.com

María Paula Paragis

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
paula.paragis@gmail.com

Paula Mastandrea

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
mastandreapaula@gmail.com

Delfina Martínez

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
dmartinez.ubapsi@gmail.com

Resumen

Las series pueden estudiarse como productoras y reproductoras de representaciones sociales, especialmente en relación con las problemáticas contemporáneas. En este trabajo, a través de una metodología cualitativa, se aborda lo que sucede con las protagonistas femeninas de la serie *Big Little Lies*, estrenada en 2017, que lleva el estandarte de contar *historias sobre mujeres actuales*. A partir de la teoría de las representaciones sociales y desde una perspectiva de género, se analiza de qué manera la serie pretende asumir un discurso de ruptura al rol tradicional asignado a las mujeres en la sociedad y, sin embargo, reproduce ciertos estereotipos de belleza y de los modos tradicionales de subjetivación femenina, lo cual permite vislumbrar una contradicción entre el discurso y la producción final. Por otro lado, en la serie se evidencian situaciones de violencia hacia la mujer, lo cual se aborda contemplando la complejidad que le es inherente.

Palabras clave: series, representaciones sociales, género, subjetivación femenina, violencia.

Abstract

TV series can be studied as producing meaning in both moral and aesthetic exploration of the narrative, especially in relation to contemporary issues. In this article, through a qualitative methodology, we address what happens to the female protagonists of the series Big Little Lies, released in 2017, which takes pride in telling stories about contemporary women. Based on the theory of social representations and a gender perspective, we put forward an analysis on how this TV series intends to convey a discourse of rupture in the traditional role assigned to women in society but, nevertheless, it reproduces certain beauty stereotypes and traditional ways of female subjectivation, which shows a contradiction between its discourse and the final production. On the other hand, the series shows situations of violence against women and addresses the issue considering the complexity it implies.

Keywords: TV series, social representations, gender, female subjectivation, violence.

1. Introducción

En la última década, múltiples movimientos políticos y sociales retoman consignas feministas y proponen nuevas, cuestionando y visibilizando asuntos tales como la violencia de género y la desigualdad en los accesos a la salud, a la educación y a una paga equitativa por el trabajo realizado. La “nueva ola feminista” radica en la popularización de este movimiento político y el foco puesto en la lucha contra la desigualdad de género en sus múltiples formas (Campagnoli, 2018).

En este contexto, tanto el cine como las series, en tanto dispositivos audiovisuales propios de una época, se hacen eco de las diferentes manifestaciones que tienen a las mujeres como protagonistas. En el panorama audiovisual actual, las series se constituyen como un relevo del cine para el público masivo, especialmente desde la creación y el auge en la difusión de las plataformas norteamericanas como Netflix y HBO. La modalidad de consumo de las series trasciende la necesidad de estar conectado a la televisión en determinado tiempo y espacio en el cual se emite un programa, y se instala el concepto de *serialidad* (de la Torre, 2016; Innocenti y Pescatore, 2011).

Tal como señala Rincón (2011), las series pueden estudiarse como productoras de significado tanto en la exploración moral como estética y narrativa. Surge así la posibilidad de analizar a las series no sólo como fenómeno de consumo, sino también en su dimensión semiótica (Lotman, 2000), lo cual permite utilizarlas como fuente de información en un análisis cualitativo de su contenido. Esto no sería posible sino a partir de la asunción consciente de una filiación respecto del cine, y del trabajo sobre alguno de los mecanismos específicos de la ficción televisiva: el carácter serial, el diferimiento temporal, la suspensión de la resolución, los efectos de transformación de los personajes a lo largo de las temporadas, entre otras cuestiones (Benavente, 2007).

La serie *Big Little Lies* (HBO, 2017), lleva el estandarte de contar *historias sobre mujeres actuales* y se define a sí misma como el relato de “*vidas aparentemente perfectas que terminan en asesinato*” (HBO España, 2019). Luego del éxito de la primera temporada, cuyo episodio final alcanzó 1,8 millones de espectadores en los Estados Unidos (Men-

do, 2017), ha ganado cuatro premios Globo de Oro 2018 y ocho Emmy 2018.

Este alcance masivo se corresponde con lo señalado respecto a las nuevas posibilidades de consumo vía *streaming* y, específicamente, al crecimiento global de HBO: Durante el 2018 su servicio de suscripción ha llegado a 67 países -17 de ellos europeos-, incluyendo Asia, mientras que sus contenidos están presentes en 150 países de todo el mundo (Gómez Mora, 2018). Esta plataforma se caracteriza por una estrategia comercial basada en la producción propia en la que destacan contenidos tabúes como el sexo o la violencia. A diferencia de las cadenas generalistas, HBO no incluye anuncios en sus series por lo que no depende de las moderaciones por parte de los anunciantes de los elementos más escabrosos (Cascajosa Virino, 2006).

Big Little Lies está basada en la novela australiana escrita por Liane Moriarty (2014), *Pequeñas mentiras*, y si bien nació como una miniserie de siete episodios, planea el estreno de su segunda temporada en 2019. El argumento gira en torno de una pequeña población de clase media alta en la ciudad de Monterrey, California (Estados Unidos), particularmente un grupo de cinco mujeres de entre 25 y 50 años. Los paisajes parecen perfectos, ellas parecen perfectas, sus familias parecen perfectas. Sin embargo, nada lo es debajo de la superficie: de hecho, el slogan de *Big Little Lies* es “*Una vida perfecta es una mentira perfecta*” (“*A perfect life is a perfect lie*”).

La propuesta de *Big Little Lies* se enmarca en el realismo social propio de la neotelevisión (García de Castro, 2008) y en la contracara de la *American way of life* (Gómez Ponce, 2017). Esto implica que desde el comienzo se acepta cierta ruptura con la tendencia tradicional en la representación de las familias, entendiendo que veremos modelos alejados de los patrones costumbristas y moralmente correctos que definían a la familia de la ficción televisiva unas décadas atrás, debido a los cambios sociales y culturales ocurridos, especialmente los relacionados con la incorporación de la mujer al mundo laboral y su consecuente autonomía (Lacalle e Hidalgo-Marí, 2016), transformando “las funciones representacionales tradicionales de los textos televisivos de ficción en funciones constructivas, destinadas a establecer mejores y más efica-

ces relaciones comunicativas con el destinatario” (García de Castro, 2008, p. 5). Ahora bien: ¿este proceso efectivamente ocurre en *Big Little Lies*? Se indagarán las representaciones sociales respecto de la subjetividad femenina que subyacen a estas “pequeñas grandes mentiras” del título de la serie, que están vinculadas a cierta manera de entender a las mujeres, asociando esta representación con la maternidad y la familia, la postergación de los proyectos propios, la subordinación al hombre (que incluso llega al punto de la violencia física) y determinadas reglas estéticas respecto del cuerpo y de la imagen personal.

2. Marco Teórico

2.1 Una introducción a las representaciones sociales

La teoría de las representaciones sociales estudia el origen social del conocimiento y se asienta en cuatro premisas generales: que el conocimiento reposa en el pensamiento simbólico, es decir, la capacidad de representar una cosa mediante otra, o la capacidad de que una cosa represente algo más que sí misma; que la génesis del conocimiento resulta de un proceso de comunicación; la elaboración de conceptos, en tanto un concepto es un reagrupamiento de objetos, eventos o particularidades de una clase, a partir de un elemento o propiedad que tienen en común; y finalmente, que esos conceptos simbolizan relaciones sociales (Pérez, 2004).

Moscovici (1961) plantea que una representación social es una organización de imágenes y de lenguaje porque recorta y simboliza actos y situaciones que son o se convierten en comunes. Desde los desarrollos de Moscovici y Hewstone (1986), la teoría de las representaciones sociales se encarga de estudiar el conocimiento no normalizado, es decir, el del sentido común, el cual “es un cuerpo de conocimientos basado en tradiciones compartidas y enriquecido por miles de “observaciones”, de “experiencias”, sancionadas por la práctica” (Moscovici y Hewstone, 1986, p. 682).

Esta acepción del sentido común se corresponde con “lo que todo el mundo sabe”, los estereotipos de la vida cotidiana que operan como generaliza-

ciones que un grupo construye sobre otro grupo o personas, y que siempre juegan a favor del orden establecido (Becker, 2009). Estas imágenes generalizadas se transfieren en el tiempo, pudiendo llegar a adquirir la categoría de verdad indiscutible (Galán, 2007).

A su vez, Moscovici (1961) plantea que las representaciones sociales tienen tres dimensiones: la actitud, la información y el campo de representación o la imagen. La información -dimensión o concepto- se relaciona con la organización de los conocimientos que posee un grupo con respecto a un objeto social; el campo de representación remite a la idea de imagen, de modelo social, al contenido concreto y limitado de las proposiciones que se refieren a un aspecto preciso del objeto de la representación; finalmente, la actitud tiene que ver con descubrir la orientación global en relación con el objeto de la representación social. Según lo planteado por el autor, estas tres dimensiones de la representación social brindan una idea del contenido y del sentido del objeto representacional.

2.2 Los mitos en relación con lo femenino

La estructura de la sociedad patriarcal se sustenta sobre las dicotomías de un pensamiento binario que establece diferencias esenciales entre hombres y mujeres. Dicho binarismo se enmascara como algo natural y, por lo tanto, no susceptible de ser transformado, y cimienta la división sexuada y la subordinación de las mujeres (De Grado González, 2011).

Como contrapartida, los estudios de género proponen abrir un nuevo campo de producción de conocimientos, para abordar lo femenino a partir de considerar la subjetividad de la mujer en su relación con los efectos de género, articulando conceptualizaciones del psiquismo con una comprensión de los contextos sociales e históricos (Meler y Tajer, 2000).

En este sentido, Fernández (1993) formula la pregunta *¿Qué es la mujer?*, a lo que responde que es “una invención social compartida y recreada por hombres y mujeres” (p. 22). Se trata de una imagen ilusoria producida por el entrecruzamiento de

diversos mitos que se sostienen en el imaginario social, desde los cuales se otorga sentido a prácticas y discursos. Dicha ilusión reviste tal potencia que también consolida efectos sobre los procesos materiales de la sociedad, produciendo los discursos y mitos sociales que ordenan, legitiman, disciplinan y definen los lugares de los actores de las desigualdades, los cuales se han generado a nivel social y subjetivo a partir de actos de fuerza -físicos o simbólicos- que implican violencia -visible o invisible- (Fernández, 1993; De Grado González, 2011). Dichos mitos en relación con lo femenino son tres: “Mujer=Madre”; “amor romántico”; y “pasividad erótica femenina” (Fernández, 1993).

El mito de la “Mujer=Madre” supone que la maternidad es una función de la mujer, quien alcanza su madurez y realización personal a través de ella, por lo cual la *esencia* de la mujer es ser madre. A su vez, la maternidad es el aspecto más glorificado de la condición femenina, reafirmando el condicionamiento de las mujeres según la biología (Despentes, 2018). Este mito organiza un conjunto de mandatos y prescripciones sobre las acciones de concebir, parir y criar a la descendencia, a la vez que delimitan los proyectos de vida posibles. El mito del “amor romántico” inscribe un ordenamiento dicotómico entre un mundo público (donde está el hombre, el trabajo, la política) y un mundo privado (reservado para la mujer, encargada del hogar y de las tareas domésticas y de crianza de los hijos) (Fernández, 1993; De Grado González, 2011). Finalmente, la “pasividad erótica femenina” contribuye a marginalizar toda sexualidad que quede por fuera de la familia conyugal reproductora (Fernández, 1993).

Si bien las acciones del movimiento feminista han logrado conquistar derechos, en la actualidad aún existen desigualdades significativas en relación a múltiples ámbitos: en el mercado laboral su remuneración es muy inferior a la masculina y, a su vez, constituyen el grupo con mayor tasa de desempleo; las mujeres dedican mayor tiempo que los hombres a las tareas domésticas; y la problemática de la violencia contra la mujer ocupa la quinta posición mundial en muerte de mujeres (Belloso Martín y Gorczevski, 2018). Esto se encuentra legitimado por pautas culturales y representaciones que proceden de un sistema patriarcal, en tanto se trata del uso abusivo del poder por parte del hombre sobre la mujer, en el cual “la violencia surge

como respuesta a las diferencias entre las expectativas no satisfechas que un género ha depositado en el otro, de ahí que se le denomine también violencia de género” (López Mondejar, 2001, p. 821).

3. Marco Metodológico

El objetivo general de este trabajo es analizar las representaciones sociales respecto del género femenino, fundamentalmente de su subjetividad, tema propuesto explícitamente por la serie contemporánea de ficción *Big Little Lies*. Entre los objetivos específicos, se propone examinar los personajes protagónicos y sus historias como casos representativos, de los cuales es posible extraer indicadores en relación con los estereotipos de belleza (valores e ideales estéticos que se representan en la serie mediante la selección de los actores, la clase social que allí se retrata, estilo de vida, entre otros), y la violencia contra las mujeres (cómo se configura esta modalidad vincular, de qué manera opera, los mitos subyacentes y efectos subjetivos que conlleva).

La metodología de análisis parte del enfoque cualitativo, que incluye en su comprensión epistemológica una perspectiva centrada en el sentido, en la comprensión y en el significado (Taylor & Bogdan, 2013), sostenido por métodos de análisis que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle, el contexto, y que incluyen lo singular (Mason, 1996). En el horizonte de nuestro análisis de la narración se encuentra el valor de la *singularidad en situación* (Cambra Badii, 2016; Michel Fariña y Solbakk, 2012; Michel Fariña y Tomas Maier, 2016). Es decir, además del análisis de las representaciones sociales de determinado momento y lugar, las series resultan una vía de acceso a “situaciones especiales”, casos que pueden ser similares a las representaciones sociales o bien marcar puntos de diferenciación.

El proceso de análisis consistió en captar el sentido del texto por medio de una reconstrucción personal o primera interpretación, a la luz de la experiencia y los referentes personales de cada espectador (Casetti y Di Chio, 1991). Se buscaron elementos significativos en relación con las representaciones sociales sobre la subjetividad femenina que pueden pesquisar en la trama de la serie, haciendo un fichaje de cada una de las historias del relato,

y reinterpretando luego este material a partir de la composición del marco teórico, particularmente para los dos temas recortados: los mitos femeninos y la violencia hacia la mujer.

Asimismo, se sigue a Bal (1990), quien afirma que una narración guarda una analogía con la “lógica de los acontecimientos” de la vida real, que el lector experimenta en concordancia con el mundo. Se abordan los componentes de la narración, que en este caso se van haciendo más complejos por su carácter audiovisual, haciendo foco en el análisis de los personajes, en su construcción y su psicología (Raya Bravo, Sánchez-Labela y Durán, 2018). Para este desarrollo se toman en cuenta aspectos de la serialidad: el suspenso de la trama en relación con la resolución del caso policial y el derrotero sufrido por los personajes protagónicos, que se ven transformados a lo largo de la temporada. En el Anexo se incluye una ficha de análisis de los personajes, en relación con diversos ejes: aspecto, actitud, ocupación, metas, conflictos y anhelos.

4. Análisis y resultados

4.1 ¿Qué significa ser mujer hoy? Las respuestas de *Big Little Lies*

El primer episodio de *Big Little Lies* despliega las bases dramáticas que se desarrollarán en los siguientes capítulos a base de *flashbacks*: por un lado, en el primer día de clases, una de las niñas acusa a un chico (nuevo en el pueblo y en el colegio) de lastimarla. Sus respectivas madres parecen enfrentarse e inmediatamente surgirán aliadas de ambos grupos, dividiendo al “grupo de madres”. Por otro lado, en clave de suspenso, se asiste a los interrogatorios policiales de un homicidio cuyo asesino y asesinado se develarán recién en el último episodio de la primera temporada.

Las tres protagonistas, Jane Chapman (Shailene Woodley), Madeline Martha Mackenzie (Reese Witherspoon) y Celeste Wright (Nicole Kidman), son presentadas a partir de sus problemas, dentro de sus respectivos hogares y también fuera de ellos. Jane forma una familia monoparental, Madeline es miembro de una familia ensamblada que atraviesa distintas vicisitudes, y Celeste deja a un lado su profesión para dedicarse a satisfacer

las necesidades de sus hijos y de su marido, Perry, manteniendo con este último un vínculo violento. Las tres mujeres protagonistas se dedican mayormente al cuidado de los hijos. Sólo una de ellas trabaja. Todas se encargan de imponer una fachada que las muestra en el ámbito público de una manera que no coincide con lo que realmente viven cotidianamente. La serie se esfuerza en recordarnos que debajo de la superficie con la cual cada una se presenta hay secretos familiares que las confrontan con sus propias miserias: violencia conyugal, indiferencia matrimonial, infidelidades y rencores, dificultades en las crianzas de los hijos pequeños y adolescentes, fantasmas respecto de los abusos.

La elección de los personajes no resulta azarosa: las actrices son altas, rubias, delgadas. Todas las protagonistas son blancas, excepto una que es afroamericana. Los actores de reparto, que ofician de testigos en la narración (comentando a la policía los antecedentes del asesinato que tendrá lugar en el último episodio de la temporada) son radicalmente diferentes: obesos, con mayor cantidad de afroamericanos, poco avezados. La repetición implícita de estos estereotipos de belleza e inteligencia nos permite vislumbrar aquí una primera contradicción entre el discurso y la narración de la serie.

Por otra parte, las historias de las mujeres giran en torno de su maternidad y de su familia. El mito “Mujer=Madre” (Fernández, 1993) y el modo de subjetivación ligado a la maternidad (Tajer, 2009; Desportes, 2018) se repite en todos los personajes femeninos. Las marcas discursivas giran en torno a resaltar su rol de madres por sobre el rol profesional. Incluso existe un personaje que no se ajusta a este modelo (Renata Klein, encarnada por la actriz Laura Dern), pero esto es visto como un rasgo negativo. Renata es una empresaria exitosa, y en diversas ocasiones se observa que las madres de los compañeros de su hija hablan despectivamente sobre ella haciendo alusión a que es una “*working mom*” y pasa poco tiempo en el hogar, o no se ocupa lo suficiente de su niña (Temporada 1, Episodio 1). Mientras tanto, la joven madre de la familia monoparental (Jane Chapman) habla de la “falta del padre” para su pequeño hijo, la “esposa abnegada” (Madeline Martha Mackenzie) repite que prefiere cuidar de su prole antes que volver a trabajar, y la exitosa abogada (Celeste Wright) ha

dejado su profesión para dedicarse de lleno a su familia.

4.2 Una lectura sobre lo singular: ¿una mujer deseante?

Una de las parejas de la serie está conformada por Madeline y Ed (Adam Scott), quienes mantienen un vínculo que aparenta funcionar sin mayores complicaciones. Ed es presentado como un padre ejemplar, presente en su hogar, en contacto con sus sentimientos, preocupado por las problemáticas de cada uno de los miembros de su familia ensamblada, ya que Madeline tiene una hija de un matrimonio anterior. Esta impresión inicial de una familia que funciona armoniosamente pronto se ve filtrada por una “pequeña gran mentira”. Comienza a entrar en tensión en Madeline su rol de madre con el de esposa y admite, en una conversación con una de sus amigas, que ser madre no es suficiente para ella (Temporada 1, Episodio 4), aunque todas sus acciones indiquen lo contrario: hasta el momento había referido en más de una oportunidad que no comprendía cómo algunas mujeres eligen trabajar y pasar tiempo lejos de sus hijos.

Madeline comienza a organizar de forma voluntaria una obra de teatro en la escuela a la que va su hija, la cual genera controversia en la comunidad escolar, ya que aborda temas tales como el racismo, la homosexualidad, la política y la pornografía. La protagonista argumenta férreamente sobre la necesidad de hablar sobre esos temas y no sostenerlos como tabú (Temporada 1, Episodio 4), a la vez que insiste en el valor e identidad que le otorga este espacio de coordinación y producción a nivel personal ¿Se trata de una vía de escape de la lógica mujer=madre, y el comienzo de una nueva potencialidad?

Por otra parte, su disconformidad se manifiesta en otros aspectos de su vida: comienza a tener una serie de discusiones con su ex esposo, reprochándole que no ha estado presente lo suficiente en la crianza de la hija que tienen en común (Temporada 1, Episodios 2, 4 y 7). Asimismo, las desavenencias con su hija adolescente resultan frecuentes, discutiendo de forma reiterada sobre cuestiones cotidianas, su actividad sexual y su futuro escolar (Temporada 1, Episodios 1, 2 y 6). Por otra parte,

como fue mencionado, también se evidencian rispideces con su actual marido.

En un principio, de acuerdo al mito de la “pasividad erótica femenina” (Fernández, 1993), vemos cómo su matrimonio se enmarca de acuerdo a la solidaridad del placer, de un sentido y de una escena aparentemente estable en la que puede lograr el reconocimiento en tanto madre y esposa.

En el caso de Madeline prima la falta de deseo sexual hacia su marido, con quien parece esforzarse para romper con la rutina y tener relaciones, lo cual suele culminar en un fracaso rotundo y genera en Madeline la sensación de desgano o fastidio (Temporada 1, Episodios 2 y 5). Siente intensos deseos por un compañero de trabajo, con quien coquetea y busca pretextos para verse fuera de horario, finalmente motivando la infidelidad (Temporada 1, Episodio 4), episodio que no aparece en la obra literaria original.

Se observa así cómo se escinde la pasividad erótica de la mujer en el marco del matrimonio, quedando la satisfacción sexual ligada al ámbito extramarital y signada por la culpa que la protagonista siente¹.

Durante largo tiempo Madeline guarda el secreto su infidelidad, lo cual le genera un profundo remordimiento. Cuando Abigail (hija suya y de Ethan, el ex) desarrolla un proyecto escolar en el que anuncia en internet que vende su virginidad como protesta por la esclavitud sexual, Madeline no encuentra otra manera de impedirlo que confesar su infidelidad al actual marido (Temporada 1, Episodio 6). Este gesto de sinceridad es bien recibido por su hija, quien efectivamente desiste. Podría pensarse que cuando Madeline confiesa su infidelidad se corrompe la estabilidad previa e irrumpe un sin-sentido en esa vida cotidiana que se sostenía en el habitar un mundo con los elementos en los que se reconocía. Es por eso que pasa de quejarse constantemente respecto de los demás, a adoptar una nueva forma de padecimiento mudo que se presentifica con la angustia por aquello que deseó más allá de su matrimonio y de su maternidad. Pero, ¿se trata verdaderamente de romper con el orden establecido? Si indagamos un poco más en la situación, notamos que Madeline “se confiesa” ante su hija para hacerla cambiar de parecer respecto de la propuesta de “vender su virginidad por internet para recaudar fondos”. Este movimiento

(que podría ser calificado como manipulador) tiene sus frutos, ya que la hija desiste del proyecto, y Madeline no altera el orden familiar -cancelando la propuesta desopilante de su hija y también la posible revelación de esta cuestión al marido.

4.3 La violencia contra la mujer como modalidad vincular

La historia de otra de las parejas de la serie llama nuestra especial atención. Celeste y Perry (Alexander Skarsgård) aparentan vivir en el éxito, empeñándose en demostrar a la comunidad en la que viven el amor que suponen tenerse. En este sentido, aparentan tener un tipo de relación enmarcada en el conocido mito del amor romántico (Fernández, 1993). El ámbito privado parece estar reservado sólo para Celeste, quien demuestra devoción hacia su esposo y posterga su carrera profesional como abogada. Desde el nacimiento de sus hijos ella ha dejado el ejercicio profesional para dedicarse a su cuidado en el hogar (Temporada 1, Episodio 3). Por su parte, Perry es un hombre atractivo, trabajador y de gestos románticos, que tiene poco tiempo para estar con sus hijos y mantiene un vínculo violento con su esposa.

Prontamente, el espectador es introducido en un clima de tensión que se repite a lo largo de todos los episodios, empeorando cada vez más y generando una ansiedad propia de la *serialidad* actual. En las escenas en las que discuten o se golpean la crudeza de la imagen es doblemente impactante: no sólo los dichos y las acciones resultan chocantes sino que el ominoso despliegue estético que se traduce en la captura de gestos rígidos de Celeste -alienada y absolutamente devastada por las palizas que recibe de su marido- y de primeros planos de expresiones hostiles de Perry, quien demuestra en su mirada la ira que siente hacia su mujer, refuerza el binarismo propio de una lógica política que subyace al vínculo conyugal: el ejercicio de poder implica el dominio de uno por sobre el otro (Temporada 1, Episodios 2, 4, 5, 6, 7). Esta distribución de poder que acicatea desde el momento previo al ejercicio físico de la violencia lo tiene a Perry como varón hegemónico. Cualquier indicio de autonomía por parte de Celeste es sancionado por Perry de forma brutal. El espectador es testigo de cómo la tensión inicial rebasa cierto umbral y Perry comienza a maltratar a Ce-

leste, para culminar luego de la violencia física con una etapa de arrepentimiento colmada de regalos y de gestos románticos de ambos; ciclo que, como es usual, vuelve a empezar de inmediato (Sarmiento *et al.*, 2005).

Cuando Celeste se interesa nuevamente por retomar su profesión, a partir de que su amiga Madeline le pide que la represente legalmente para enfrentarse al alcalde de la ciudad, quien quiere prohibir el estreno de la obra de teatro que ella produce (Temporada 1, Episodio 4), ella comienza a desligarse de los parámetros más conservadores que la condenan a la vida hogareña y pasa a configurar su subjetividad en una clave transicional. En un principio vacila al oír la propuesta de su amiga, la desdeña diciendo que tiene mucho trabajo con los niños y debe ocuparse de ellos. Sin embargo, la idea le atrae y lo plantea a su esposo, quien rectifica que ella se ha alejado de su profesión y es una excelente madre. Finalmente decide, a pesar de los sentimientos contradictorios que le genera, volver al mundo público (Temporada 1, Episodio 4). No obstante, conserva desde los mandatos de género tradicionales e interiorizados el modelo Mujer=Madre y mantiene en su interior el dominio masculino (Tajer, 2009). Ello se evidencia en las dudas que Celeste tiene con respecto a volver a trabajar, en tanto teme la respuesta que su marido podría tener frente a la decisión -quien ya ha amenazado con golpearla si lo hace-.

Luego de la primera citación a la que asisten Celeste y Madeline para llegar a un acuerdo con el alcalde, los acontecimientos cambian. Celeste concurre pensando que simplemente ofrecerá algún consejo u orientación sobre la situación legal de su amiga, considerando que se tratará de una participación mínima y por única vez. En esta escena, Madeline pesquisa en Celeste gran lucidez a la hora de argumentar e inmediatamente le propone a su amiga reincorporarse a la abogacía (Temporada 1, Episodio 4). Este discurso interpela a Celeste directamente. Se trata de una intervención que le permite replantearse los últimos seis años, en los que se había dedicado únicamente a ser madre. Es en ese momento que Celeste puede confrontarse con el deseo genuino de reinsertarse en el ámbito laboral.

En el mismo punto en el que Celeste comienza a salirse del lugar conservador del rol materno y de

buena esposa, Perry resiste con vehemencia y se produce una escalada de violencia física y simbólica.

En este contexto, deciden acudir a terapia de pareja (Temporada 1, Episodio 3), y en la primera sesión la psicóloga les pregunta por el motivo de consulta y dice que *“muchas parejas acuden porque sienten que han perdido la pasión”*, ante lo cual Celeste responde que definitivamente la pasión no es un problema para ellos, *“si lo es, es porque hay demasiada”*. Expresa que se aman mucho pero que en ocasiones las cosas se van fuera de control, que pelean mucho y se gritan. Perry refiere que luego de esas peleas suelen tener relaciones sexuales. Celeste también define el sexo que tienen como violento –*“tenemos este oscuro secreto”*–, y que luego se recomponen las cosas, asumiendo que es este el modo que erotiza a la pareja. Todas las discusiones y golpes terminan en relaciones sexuales violentas que no hacen más que perpetuar la hostilidad, lo cual enmarca esta violencia de tipo sexual dentro de la categoría más general de violencia de género.

Si bien se toman como punto de partida tales generalidades, resulta fundamental resaltar la especificidad de este caso, al proponer una lectura situacional que apunte a la singularidad. En este sentido, la división entre lo erótico y la ternura también atañe a Celeste quien, aparentemente de manera pasiva y bajo el imperio de la voluntad de Perry, termina convocando el deseo de su marido y provocando desde el erotismo o la violencia misma –que las escenas de violencia tengan a la representación de la mujer como instigadora también resulta clave para este análisis.

A lo largo de la serie se observa el proceso de visibilización de la violencia que Perry ejerce y la consecuente elaboración que Celeste lleva a cabo. Si bien en un comienzo ella reniega de su condición de víctima, es a partir del trabajo terapéutico que puede realmente preguntarse por esta fachada que sostiene, lo cual le posibilita que dimensionar el riesgo en el que se encuentra y pensar en una salida de esa alienación (Temporada 1, Episodios 5 y 7).

5. Conclusiones

El presente estudio ha analizado las representaciones sobre la subjetividad femenina a través de la serie *Big Little Lies*. En función de este objetivo, se observa que si bien el cambio discursivo en la época contemporánea es insoslayable, éste tiene sus matices y así se traduce en las series de actualidad. En este caso se sostienen ciertos estereotipos de género –por ejemplo el hecho de que las parejas protagonistas sean todas heterosexuales, que los hombres sean dominantes frente a las mujeres, que las mujeres queden recluidas en el hogar familiar. Más allá de las pretensiones iniciales, se repiten ideales de belleza, los roles tradicionales de la mujer, y las inequidades que, en definitiva, implican una violencia simbólica. Este fenómeno se traduce en la tensión a nivel comunicacional que se da entre lo que la serie pretende visibilizar y lo que finalmente acontece: encontramos diferencias discursivas en cuanto a lo que se propone y lo que efectivamente acontece a nivel de la narración, ya que si bien la misma se ha enarbolado como *“la serie feminista del año”* (Bremermann, 2018; Cavanagh, 2017; Solà Gimferrer, 2017) es posible hallar elementos no calculados que aún replican mandatos del sistema patriarcal.

Es pertinente retomar las tres dimensiones de las representaciones sociales planteadas por Moscovici (1961) para analizar de qué manera se ponen en juego en la serie en lo que respecta a lo femenino. La actitud, en tanto orientación global en relación con el objeto representacional, denota a través del discurso cierta tendencia positiva hacia lo femenino y su reivindicación en la esfera pública; no obstante, la información que se maneja y reproduce a través de la serie sigue la línea de los estereotipos más tradicionales respecto del rol de la mujer en la sociedad; finalmente, en relación con el campo de representación se observa la elección de personajes femeninos estéticamente hegemónicos. Si bien el núcleo de las representaciones aquí examinadas pareciera aún sostener valores y estereotipos del modelo patriarcal, se observa en la periferia una modificación de ciertas actitudes hacia ellos, donde el sujeto y el grupo resultan agentes de construcción de sentidos, los cuales se recrean y modifican en contextos socioculturales.

Desde los estudios de género (Fernández, 1993), la serie legitima los tres mitos relación a lo femeni-

no, que permiten designar el rol de la mujer en la sociedad. En cuanto al “mito del amor romántico”, es evidente que persiste la dicotomía entre el mundo público y el mundo privado, en tanto Madeline y Celeste se abocan al hogar y la crianza siendo sus esposos quienes trabajan; sin embargo, el personaje de Jane constituye una figura que se aparta de dicho binarismo, ya que se dedica a su profesión y es quien provee para su familia. Por otra parte, el “mito Mujer=Madre” tiene gran pregnancia en esta serie puesto que en su narrativa insiste la lógica esencialista: se resalta el rol materno de cada una de las protagonistas además de ser el que posibilita el lazo entre estas mujeres. Sin embargo, en relación a la “pasividad erótica femenina”, se esboza cierta ruptura en tanto el despliegue de los personajes protagónicos da lugar al deseo de estas mujeres más allá del ámbito conyugal aunque, vale la aclaración, esto se lleva a cabo con culpa y angustia por parte de las protagonistas.

Por otra parte, en relación con la exposición de la violencia hacia la mujer en la serie, existe un mayor grado de acuerdo entre aquello que se pretende comunicar y lo que efectivamente se muestra. No sólo es valioso que la serie aborde esta temática y le otorgue una importancia considerable en la trama, sino que se la presenta con la complejidad que reviste: la ambivalencia de la protagonista en cuanto al vínculo y la oposición amor-agresión. El desenlace a esta encerrona que la trama propone tiene que ver con el asesinato del personaje masculino, Perry, imposibilitando de este modo la presentación de una solución superadora desde el lugar de la mujer, es decir, poder hacer algo con la situación a través de sus propios recursos. Sin embargo, dicho asesinato se produce en un forcejeo donde Bonnie, Madeline, Renata y Jane intentan salvar a Celeste de un brutal ataque que está sufriendo, frente a lo cual se genera un posterior pacto de silencio entre las protagonistas sobre lo ocurrido y la inauguración de una sororidad que las une por encima de sus diferencias y antagonismos.

Entonces, si bien la intención explícita de la serie es la interrogación sobre la representación de la subjetividad femenina, lo cierto es que el resultado puede cuestionarse. Según Berman (2017), *Big Little Lies* podría leerse como “*problemas de personas ricas / white people problems*”. En esta misma línea se expresa Hale (2017): “el verdade-

ro problema con *Big Little Lies* es que las historias de mujeres, más allá de estar bien actuadas y fotografiadas muy artísticamente, son solo un compendio de clichés sobre la angustia de la clase media alta” (Hale, 2017). A partir de una indagación de la propuesta narrativa de la serie, siguiendo lo que sucede con los personajes al interior del relato, se ha analizado cómo *Big Little Lies* manifiesta representaciones sociales que basculan entre estereotipos de mujer más tradicionales y modos de subjetivación transicionales y actuales. La puesta en tensión entre paradigmas convencionales que apuntan a un tratamiento de lo femenino en concordancia con la maternidad y paradigmas de transición que introducen cierta autonomía en cada uno de los personajes llevan a una contradicción intrínseca entre el discurso de la serie- aquello que se pretende transmitir- y lo que efectivamente ocurre a nivel de la narración.

En tanto las series se constituyen como elementos que representan la subjetividad de época, podríamos observar que la tensión existente en este momento de cambio y movilización social se ve plasmada en el guión de la serie. En definitiva, los cambios sociopolíticos no suceden de un día para el otro y tampoco lo hacen en la totalidad de sus dimensiones al mismo tiempo. No obstante, se puede afirmar que las estrategias técnico-estilísticas y narrativas más explícitas resultan insuficientes para dar cuenta de este cambio en la representación de las mujeres ya que, en el discurso que subyace al relato, el modelo patriarcal insiste por su potencia. Tal como señala Despentes (2018), la intención del feminismo actual no debe ser un reordenamiento de consignas de marketing.

Notas

1 Podría pensarse que los ideales que otrora viéramos en las clásicas series y filmes románticos aún operan en narrativas aparentemente más progresistas como ésta, dado que vemos una especie de “castigo moral” de las mujeres por disfrutar de su sexualidad. En el caso de Jane, por otra parte, ha sufrido un abuso por parte de un partenaire sexual ocasional y a medida que la trama avanza se observa que el hecho de que se tratara de un completo desconocido, con quien coquetea y acepta quedarse a solas, pareciera atormentarla y deslizar que fue por su falta de cuidado que abusaron de ella (Temporada 1, Episodio 3).

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Becker, H. S. (2009). *Outsiders*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Belloso Martín, N., y Gorczewski, C. (2018). Movimiento feminista e igualdad de derechos. Una lucha inacabada. *Revista do direito*, 1(54), 40-58. Disponible en: <https://online.unisc.br/seer/index.php/direito/article/view/11838/7324>
- Benavente, F. (2007). La puerta del cielo: series americanas contemporáneas. *Cahiers du Cinema*, (1), 104.
- Berman, J. (2017). NYT recommendation: Big Little Lies. *New York Times*. Consultado el 06/05/2019. Disponible en <https://www.nytimes.com/watching/recommendations/big-little-lies>
- Bremermann, E. (2018). Big Little Lies desempeñó un papel fundamental en el debate feminista. *El Observador*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.elobservador.com.uy/nota/-big-little-lies-desempeno-un-papel-fundamental-en-el-debate-feminista--201838500>
- Cambra Badii, I. (2016). Psicología, Bioética y Narrativa cinematográfica: un análisis cualitativo de producciones de estudiantes sobre conflictos bioéticos relacionados con la identidad. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 16(31-2), pp. 16-39.
- Campagnoli, M. (2018). Epistemologías críticas feministas: Aproximaciones actuales. *Descentrada*, 2(2), e047. *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8897/pr.8897.pdf
- Casajosa Virino, C. (2006). *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO*. *Zer*, 21, 23-33. Disponible en: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3714>
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona.
- Cavanagh, E. (2017). Why "Big Little Lies" Is The Feminist TV Show We Need. *Odyssey*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.theodysseyonline.com/why-big-little-lies-is-the-feminist-tv-show-we-need>
- De Grado González, M. (2011). Semen, óvulos y úteros nómadas. Representaciones sobre mujer, maternidad y nuevas técnicas de reproducción asistida. *Revista Icono 14*, 1(9), 161-174. Disponible en: <http://www.icono14.net>
- de la Torre, Toni (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca.
- Despentès, V. (2018). *Teoría King Kong*. España: Editorial Literatura Random House.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28, 229-236.
- García de Castro, M. (2008). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, pp. 151-167.

- Gómez Mora, V. (2018). *Hacia un nuevo modelo de televisión. Auge de las plataformas VOD en España: estructura, evolución del sector y reportaje periodístico* (Trabajo de fin de grado). Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, España.
- Gómez Ponce, A. (2017). Pequeñas grandes mentiras. Narraciones seriales en torno al American Dream. *Representaciones*, 13 (2), 107-126.
- Hale, M. (2017). Review: In 'Big Little Lies,' Monterey Moms and Their Clichés. *New York Times*: Feb. 16, 2017. Consultado el 06/05/2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/02/16/arts/television/big-little-lies-nicole-kidman-reese-wITHERSPOON.html>
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2011) Los modelos narrativos de la serialidad televisiva, en *La balsa de la medusa*, 6, pp. 31-50.
- Lacalle, C. e Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 470-483 Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1105/25es.html>
- López Mondéjar, L. (2001). Una patología del vínculo amoroso: el maltrato a la mujer. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, (77), p. 7-26.
- Lotman, Y. (2000). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en Lotman, Yuri, *La Semiosfera III*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Pp.123-137.
- Mason, J. (1996). *Qualitative researching*. Editorial Sage, Londres.
- Meler, I. y Tajer, D. (2000) *Psicoanálisis y Género - Debates en el Foro*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Mendo, E. (2017). Audiencias USA: Big Little Lies cierra su temporada con máximo. Disponible en: <https://elrincon.tv/series/audiencias/audiencias-usa-big-little-lies-cierra-temporada-con-maximo/>
- Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. H. (2012) *(Bio)ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J; Tomas Maier, A. (2016). ¿Cómo leer un film? La formación ética a través del cine y la virtualidad. *Informática na Educação: teoria e prática*, volumen (19) número (1), pp 69-83.
- Moriarty, L. (2014). *Pequeñas mentiras*. Barcelona, España: Suma de letras.
- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. París: PUF
- Moscovici, S. y Hewstone, M. (1986). De la ciencia al sentido común, en S. Moscovici (Ed.) *Psicología social II*. Barcelona, Paidós.
- Pérez, J. (2004). Las representaciones Sociales. En D. Páez, I. Fernández, S. Ubillos y E. Zubieta (Coords.). *Psicología Social, Cultura y Educación*. ISBN 84- 205-3724-1. pp. 443-454. Madrid: Pearson Educación.
- Raya Bravo, I., Sánchez-Labela, I., y Durán, V. (2018). La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix Por trece razones y Atípico. *Comunicación y Medios*, (37), 131-143. doi:10.5354/0719-1529.2018.48631

Rincón, O. (2011). Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar. *Comunicar*, XVIII(36), 43-50. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=36&articulo=36-2011-06>

Sarmiento, A.; Varela, O.; Puhl, S.; Izcurdia, M. (2005). *La Psicología en el Campo Jurídico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Universitarias.

Solà Gimferrer, P. (2017) 11 series feministas que se merecen un vistazo en la era post-Weinstein. *La Vanguardia*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/series/20171118/432942947142/series-feministas-alias-grace-big-little-lies-sweet-vicious.html>

Tajer, D. (2009) *Heridos Corazones. Vulnerabilidad coronaria en varones y mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Taylor, S.J y Bogdan, R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Sobre las autoras

Irene Cambra Badii es Doctora en Psicología, docente e Investigadora en la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, e investigadora del Grupo de Investigación sobre Educación en Ciencias de la Salud, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Ha sido docente e investigadora por más de diez años en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Líneas de investigación: ética, bioética, medios audiovisuales, innovación educativa.

María Paula Paragis es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, maestranda en Psicoanálisis en la Universidad de Buenos Aires, becaria de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y docente de la Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Paula Mastandrea es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, maestranda en Psicología Educacional, becaria de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y docente de la Práctica de Investigación Cine y subjetividad, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Delfina Martínez es estudiante de la Licenciatura en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria de investigación estímulo en el Consejo Interuniversitario Nacional.

- ¿Como citar?

Cambra-Badii, I., Paragis, M. P., Mastandrea, P.& Martínez, D. (2019). Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. *Comunicación y Medios*, (39), 14-25.

Sátira política en las elecciones de 1935 y de 2016. Estudio comparativo de representaciones sociales femeninas en *Topaze* y *The Clinic**

Political satire in the elections of 1935 and 2016. Comparative study of female social representations in Topaze and The Clinic

Fabiana Carola Rodríguez-Pastene

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile / Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile
fabiana.rodriguezpastene@dupla.cl

Carolina González

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
carogonzalezg@gmail.com

Francisco Messenet

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
prensamessenet@gmail.com

Resumen

Se toma el concepto de Representación Social desarrollado por Moscovici (1981) a fin de determinar con qué atributos fueron y son representadas las mujeres en política, a partir del análisis de dos momentos históricos distantes en el tiempo. Se investigaron dos medios de prensa satíricos de carácter político, analizados durante el período de un año, a partir de 1934 y 2016, fechas coincidentes con la primera y la última elección municipal que contó con voto universal. Para el primer periodo estudiado se analizó la revista *Topaze* y para el segundo, el semanario *The Clinic*. Los resultados arrojan que 81 años después, la mujer continúa siendo objeto de burla; contribuyendo a través de esta práctica discursiva a naturalizar resistencias estructurales que impiden el avance de la sociedad hacia la igualdad de derechos; imponiendo y normalizando a través de la violencia simbólica, el predominio masculino en las más diversas esferas.

Palabras Claves: Representación social; violencia simbólica; humor gráfico; mujeres; sátira política.

Abstract

The concept of Social Representation developed by Moscovici (1981) is taken in order to determine the attributes women were and are represented with, in politics based on the analysis of two historical moments distant in time. Two political satirical press media were investigated, to be analyzed over a period of one year starting in 1934 and 2016, dates coinciding with the first and last municipal elections that had a universal vote. For the first period studied, the Topaze magazine was analyzed and for the second, the weekly The Clinic. The results show that 81 years later, the woman continues being represented as an object of ridicule; contributing through this discursive practice to naturalize structural resistances that prevents the advancement of society towards equal rights; imposing and normalizing through symbolic violence, the male predominance in the most diverse spheres.

Keywords: Social representation; symbolic violence; graphic humour; women; political satire.

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de Investigación Científica Tecnológica DGI CSOC11-1718 "Representaciones Sociales: Mujeres y Elecciones Municipales 1935-2016", de la Universidad de Playa Ancha.

1. Introducción

La palabra y la imagen generan realidades, por eso debemos ser extremadamente cuidadosos en su uso; las representaciones proyectadas a través de los *mass media* configuran un universo decisivo de discursos que crean valores, actitudes y juicios respecto a nuestro entorno social, cultural y político. Ergo, más allá de sus formatos, el discurso periodístico es una forma de construcción de representación social (Amolef, 2005, p.8); pues son estos discursos, dice Santander (2011, p.209) los que circulan, y en su calidad de tales, resultan de alguna manera compartidos, viralizados y legitimados, convirtiéndose en una base empírica para determinar las representaciones sociales: “El discurso mediático es la fuente principal de conocimiento, de las actitudes y de la ideología de las personas”, (Van Dijk, 2005, p.37). Así, históricamente como sostiene Nash (2005, p.17), la prensa ha desempeñado un rol crucial en la definición de pautas de aceptación y rechazo; de aquello que entendemos como el endo y el exogrupo.

Los medios de comunicación construyen representaciones sociales. Por lo tanto, no solamente norman nuestras percepciones, sino que también, y a partir de ello, nuestra conducta. Loscertales (2008, p.64) los describe en efecto como agentes de reproducción social que construyen realidades y maneras de entender al mundo y el comportamiento entre hombres y mujeres, “los mensajes que elaboran son decisivos para la formación, mantenimiento o eliminación de estereotipos de género”. En palabras de Araneda:

La identificación que una persona hace de sí misma como varón o mujer, depende en gran parte del proceso de sexo-tipificación, esto es, del proceso de aprendizaje pormenorizado de los estereotipos asociados con ser varón o mujer que están presentes en su cultura. La identidad de género es la parte del yo constituida por un sin fin de convicciones relacionadas con la masculinidad y feminidad. (Araneda, 2014, p.6)

Y si bien como sostiene Eguskiza-Sesumaga “mujeres y medios de comunicación forman un binomio ampliamente investigado en las últimas décadas” (2018, p.80) la invitación del presente artículo es a mirar historiográficamente el tratamiento que el humor mediático -en cuanto a práctica social con-

creta, cotidiana y naturalizada- ha hecho del género femenino a fin de determinar con qué atributos fueron y son representadas las mujeres en política. Para esto, se investigaron dos medios de prensa satíricos de carácter político, analizados durante el período de un año, a partir de 1934 y 2016, fechas coincidentes con la primera y la última elección municipal que contó con voto universal. Para el primer periodo estudiado se analizó la revista *Topaze* y para el segundo, el semanario *The Clinic*.

2. Marco teórico: Textos y contextos

El humor, más allá de sus recursos (sátira, sarcasmo, ironía) es pedagógico. En su afán por sacar risas, debe ser evidente, explícito (Antezana 2009). Además, muchos de sus chistes se basan precisamente en cierto nivel de incorrección constituyendo un terreno fértil para la reproducción de violencias simbólicas; por ello, no se puede sino coincidir con Araneda cuando señala que los efectos de su reproducción merecen ser estudiados en los niveles simbólicos (2014, p.6).

Su naturalización -pues qué más habitual y contagioso que la risa- presenta un problema social, ya que normaliza representaciones sociales. Estas son entendidas en el presente artículo según autores como Moscovici (1981) y Jodelet (1986); es decir, como la base mediante la cual no solo percibimos y significamos nuestro mundo, sino que respondemos y actuamos en consecuencia. Jodelet (1986) las define como modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comprensión, el intercambio y el dominio del entorno social, material e ideal. Se trataría de un saber práctico, del saber del sentido común, aquel que permite al sujeto el dominio sobre su entorno; produciendo y orientando la percepción, la comunicación y, a partir de ello, la conducta.

Precisamente desde una perspectiva de género, en las representaciones sociales presentes en los discursos humorísticos:

Subyace la idea de que es posible hacer del otro un objeto de burla, estableciendo así, dinámicas hirientes de inclusión y exclusión que se internalizan en los sujetos, (...) una forma admisible de transgresión, violencia y discriminación hacia todos aquellos que socialmente se consideran ‘diferentes’. (Araneda, 2014, p.6).

Por consiguiente, sostiene Araneda, el chiste se convierte en una estrategia de devaluación y auto-ridad. Se produce aquí lo que Bourdieu (1998) llama dominación simbólica masculina; término utilizado por el autor para referirse a la desigual relación de género y sus implicancias en todos los aspectos que perpetúan y ratifican la supremacía masculina como natural. Esta dominación, si bien se ejerce a través de elementos simbólicos, posee efectos que cruzan todas las organizaciones sociales, como la familia y el trabajo; llegando, en su extremo, a lo que el sociólogo francés denomina violencia simbólica: “esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas” (1998, p.173).

El humor no escapa de esta última realidad comunicacional, es más, puede profundizarla. Precisamente porque su particularidad es que puede hacer más comprensible la transmisión de un discurso (Antezana, 2009). En su afán por realizar crítica social, el humor gráfico utiliza métodos que pueden reforzar estereotipos y prejuicios de género, instaurando un discurso de violencia simbólica. En el camino, y con un objetivo en la mira, “arrasa con todo aquello en lo cual se fija y desea transmitir como mensaje” (Fernández, 2015, p.216).

Romero (2009) se pregunta, ¿debe haber límites en el humor gráfico? y de existir un límite, ¿cuánto se ha tensado, desdibujado, corrido y hacia dónde lo ha hecho? En fin, ¿cuánto han cambiado las representaciones sociales en torno a la mujer y su rol político?

2.1. El rol de los medios

Hace dos décadas las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el empoderamiento de las Mujeres (ONU Mujeres), quiso recalcar, en la agenda de su Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing, que 17 mil participantes y 30 mil activistas compartían un fin en común: tener como objetivo estratégico en las agendas de gobierno, del sector privado, de la sociedad civil, y, por supuesto, de los *mass media*; la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres de cada rincón del planeta. En esa instancia, los 189 estados miembros de las Naciones Unidas reconocieron la

enorme importancia de los medios de comunicación en el cambio de los estereotipos de género que repercuten tanto en el pensamiento como en el actuar de las sociedades, siendo claves en el plan de acción sobre la equidad y el rol activo de las mujeres (Vega, 2014).

Esto dio paso para que distintas entidades públicas y privadas investigaran el papel entre los medios de comunicación y la igualdad de género. Una de las instancias más activas fue el Proyecto de Monitoreo Global de los Medios (2015), investigación que involucró a 108 países e identificó que “el 46% de las notas reforzaban los estereotipos de género, y solo un 6% cuestionaban dichos estereotipos”. En Chile, solo el 7% de las noticias sociales y legales, cuestionaban estereotipos, y las secciones de crimen y violencia, los reforzaban en un 85%, evidenciando el rol de los medios como agentes normalizadores y difusores de la violencia.

Sin embargo, es una lucha de larga data; las primeras feministas ya habían alzado la voz al interior de nuestras fronteras varios lustros antes. La participación femenil en el ámbito público en la primera mitad del siglo XIX era muy escasa, la mayoría de las mujeres chilenas se desempeñaba como dueña de casa, madre y esposa. Durante la década de los '30 surgieron con fuerza los movimientos feministas en el país en función de una multiplicidad de temas referentes a la precariedad histórica y social que vivieron las mujeres de Chile durante la primera mitad del siglo XX (Rojas & Jiles, 2017, p.45).

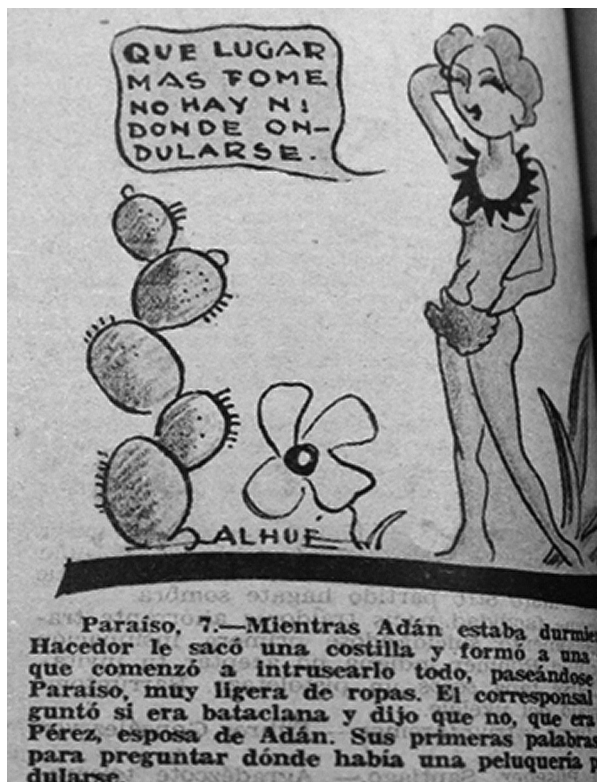
Fue durante el segundo gobierno de Arturo Alessandri (1932-1938) -y con la participación de partidos de izquierda, entre ellos el Comunista y el Socialista- que las mujeres comenzaron a exigir igualdad jurídica respecto de los hombres. Germinaron una serie de organizaciones feministas que exigían el derecho a ser parte en los procesos electorales. Hasta ese momento las mujeres no eran consideradas ciudadanas.

Sin embargo, y pese a todos los esfuerzos realizados, la sociedad no parecía aún dispuesta a tomarlas en serio. En los meses previos a la elección municipal del '35 podemos notar cómo -a través de distintos diálogos y caricaturas- Topaze ilustraba la particular imagen que se tenía por entonces del género femenino. Y lo hacía precisamente a través

de la primera mujer del planeta: Eva, probablemente en un esfuerzo por incluir a todas dentro de la misma caracterización; además -y en congruencia con lo anterior- le otorga el apellido Pérez (muy común en el país). Es así como en su número 108, aparecido el 7 de Julio de 1934, se lee el siguiente relato:

Mientras Adán estaba durmiendo, el hacedor le sacó una costilla y formó a una señora que comenzó a intrusarlo todo, paseándose por el Paraíso, muy ligera de ropa. El corresponsal le preguntó si era bataclana y dijo que no, que era Eva Pérez, esposa de Adán. Sus primeras palabras fueron para preguntar dónde había una peluquería para ondularse (*Topaze*, N°108 p. 16).

Figura 1



Fuente: *Topaze*, N°108 p. 16

En efecto, históricamente, las razones que sostuvieron los hombres de la época para negarles el derecho a voto tuvieron sus raíces en la posible existencia de una triple inferioridad de la mujer: física, intelectual y moral. Los que se oponían pensaban que la mujer era anatómica fisiológica y psíquicamente diferente; sostenían que la naturaleza las había destinado para ser madres y que, su incorporación a la política traería como consecuen-

cia el abandono del hogar con el evidente deterioro para la sociedad en su conjunto (Maino, Pereira, Santa Cruz & Zegers, 1978).

Otro de los argumentos consignados para negar el derecho a voto a la mujer fue sostener que el hecho de depender de un padre y un marido, no le permitía tener una real autonomía.

Topaze se refiere a este tema en su Consultorio político -sentimental.

- Señor Topaze: ¿Qué hago? Estoy de novia y al mismo tiempo soy miembro del Frente Unido Femenino. Mi novio es candidato, pero el Frente Unido Femenino me obliga a votar por la candidata ¿Debo votar como política o como novia? Dígamelo por favor, que yo no sé qué hacer. Una afligida. (*Topaze*, N°141, p.12).

2.1.2 Humor gráfico

El humor gráfico es un género discursivo singular que combina imágenes y palabras que - en el marco del auge de la historia cultural- se convirtió en una fuente valorada para estudiar las representaciones sociales que le dieron lugar. Se trata de un formato "de opinión a través del cual el humor presenta la interpretación de algo, gracias al auxilio de recursos psicológicos, retóricos y/o plásticos, potenciado muchas veces por un texto breve. Además, tiene un propósito crítico y a veces editorial" (Abreu, 2001). Utiliza diversos recursos como caricaturas, literarias y el montaje fotográfico, múltiples registros gráficos y semánticos, mediante los cuales participa "del campo contestatario del poder" (Antezana, 2006, p.20).

Se emplea con el objeto de hacer una crítica de los errores y resaltar defectos o características únicas de algo lo que constituye, supuestamente, uno de los principios de la libertad de expresión. Para ello, se parte de la base de que el humor gráfico recoge los prejuicios y preocupaciones que existen en un momento determinado en un sector social concreto: en este caso, el de la población identificada con el perfil ideológico y social al que va dirigido el medio en cuestión que le sirve de soporte. Para Segado (2009) esta capacidad para esbozar los rasgos comunes que componen y configuran el sentido común de un colectivo es lo que eleva al

humor gráfico a la categoría de objeto de estudio relevante. En otras palabras y en total sintonía con el concepto de representación social anteriormente desarrollado, es el conocimiento de sentido común aquel capaz de sistematizar la comunicación y facilitar la apropiación del ambiente social a los individuos, lo que nos permitiría reírnos de determinado chiste (Bruel, 2008).

Para Bruel categorizar es, en primer lugar, un proceso a través del cual adscribimos a personas a determinados grupos y los diferenciamos con una significación emocional y evaluativa asociada. En este sentido, el chiste sirve como indicador de los que puede ser objeto de burla y lo que no. El chiste participa en la construcción social de los estereotipos; si me río de una característica reafirmo una evaluación.

2.1.2.1 Topaze

El día 12 de agosto de 1931 salía a la luz el primer número de *Topaze*, subtulado "El Barómetro de la Política Chilena". Este semanario fue fundado por Jorge Délano Frederick, Coke¹, talentoso caricaturista que luego de regresar a Chile proveniente de los Estados Unidos debía tratar de ingeniárselas para conseguir alguna fuente de ingresos y mejorar en algo su panorama laboral y económico.

El nombre de *Topaze* fue tomado de una comedia del francés Marcel Pagnol que con éxito se presentaba por entonces en el Teatro Comedia (Donoso, 1950:159). Coke, junto con tomar el nombre de *Topaze*, se aprovechó de su éxito para iniciar una campaña publicitaria dirigida al público en general en la cual se anunció el debut del semanario satírico lanzando miles de volantes desde un avión que sobrevoló Santiago, junto al aviso comercial de quien era el primer auspiciador que tuvo la revista: el alimento infantil Meyer. En sus inicios *Topaze* tuvo como administrador a Joaquín Blaya, a Jorge Sanhueza como socio redactor y a Jorge Délano como primer dibujante. En la redacción también participó María Eugenia Oyarzún, la única mujer de la familia *Topaze*, quien escribía con buena aceptación del público los chismes de Peggy.

El éxito de la primera edición fue tan grande que debieron hacer tres nuevas tiradas, dejando en la

tarde de ese día cancelada la cuenta con la imprenta. La revista -cuya circulación se prolongó durante casi cuatro décadas (entre el 12 de agosto de 1931 y el 30 de octubre de 1970)- fue asimilada también en la agenda política y el comedillo del *establishment* criollo de esos años, fuertemente caracterizado por la participación de los partidos Conservador, Liberal y Radical, además de la progresiva incorporación de los socialistas y comunistas.

2.1.2.2 The Clinic

El proyecto *The Clinic* nació en agosto de 1998, como parte de las estrategias comunicacionales de la campaña de Ricardo Lagos Escobar. Por medio de la productora TV Corp (de propiedad de Enrique Symms), se pensó en la falta de medios libres en Chile y en lo necesario que era idear uno antes de las primarias de la Concertación. *The Clinic* se repartía gratuitamente en universidades y entre los líderes de opinión, con una difusión clandestina y un tiraje de 48.000 ejemplares, los que eran bien recibidos por ese público *underground*, ávidos de nuevo periodismo y pro al candidato a la Presidencia. La etapa gratuita del periódico duró unos meses y se dejó de imprimir hasta volver a salir en noviembre de 1998. El primer número de *The Clinic* titulado "¡A acicalarse chiquillas. Garzón viene a Chile" salió el 23 de noviembre de 1998, poco después de la detención de Augusto Pinochet en la London Clinic de Inglaterra.

En su primer número quedó en evidencia que la intención primaria era exclusivamente atacar a Pinochet, pero el objetivo de burla e ironía se transformó y cambió de acuerdo a los acontecimientos y nuevas personalidades de la esfera política nacional e internacional. Hoy, con 20 años en circulación, el periódico posee un alto grado de reconocimiento. Desde sus inicios hasta la fecha, ha mantenido su línea editorial sarcástica, irónica y aguda (Nah, 2007).

3. Metodología

La investigación que aquí se presenta es de tipo exploratoria. Esto, porque el análisis de la sátira y las representaciones sociales de la mujer no han sido abordadas en profundidad en Chile. Sin em-

bargo, y como se detallará en las siguientes líneas, la revisión del estado del arte del proyecto incorporó estudios afines realizados en otras latitudes o aplicados a otro tipo de piezas –como por ejemplo, los avisos publicitarios– que orientaron el diseño de la matriz de análisis. La metodología es de carácter mixto, para así lograr una perspectiva más precisa del fenómeno a investigar (Hernández, Fernández & Baptista, 2010, p.532).

Para ello, esta investigación ajusta el instrumento diseñado por Rodríguez-Pastene quien adecuó el Análisis Hemerográfico Diacrónico automático de Moreno Sardá (1998). La selección de esta herramienta base se debió a que permite conocer tanto las permanencias como las modificaciones que se producen a lo largo de la historia de las publicaciones (Rodríguez-Pastene, 2016, p.12).

El instrumento fue utilizado por Rodríguez-Pastene en su tesis doctoral “Del atributo a la promesa. Representaciones del consumo en Inglaterra, 1881-1910. Un estudio como fuente historiográfica”, donde analizó las representaciones sociales en torno a 800 avisos publicitarios. La herramienta modificada se dividió, al igual que la original, en tres niveles.

Así, en el Nivel Contextual se identifica la pieza y se individualiza la misma a grandes rasgos. En el Nivel Icónico, en tanto, se analiza denotativa o descriptivamente la caricatura, fotomontaje o viñeta humorística.

Finalmente, en el Nivel Iconográfico, se realiza la indagación que sobrepasa lo comprendido explícitamente en la pieza analizada, para hacer una lectura connotativa de la misma, en lo que constituirá un Análisis del Discurso de orientación semiótica.

Para ello dentro del último nivel, se incluyeron categorías basadas en dos trabajos que analizan humor gráfico: “Humor y discurso político: El humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española” de Theofylakti (2016), que orientó la categoría de recurso humorístico. El texto de Dolores Vidal (2016), “Humor gráfico y representaciones sociales. Representación social de la relación mujer-hombre en la obra *Mujeres Alteradas de Maitena*”, en tanto, inspiró la identificación de los roles y estereotipos de género.

Así, se clasificaron los tipos de humor en:

- **Sátira:** Subgénero lírico que no sólo tiene el propósito de burlar y ridiculizar, sino que se articula también a través de un fin moralizante, a través del cual el autor de la obra pretende mejorar la sociedad desaprobando algunos de sus actos o ideas.
- **Sarcasmo:** Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo, por lo que se configura como una clara estrategia de descrédito de la persona.
- **Ironía:** Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.
- **Parodia:** Imitación burlesca o con sorna.
- **Humor absurdo:** Evoca situaciones irreales e incoherentes carece de sentido.
- **Humor verde:** Humor vulgar o atrevido, sexualidad explícita u obscenidad evidente.
- **Grotesco:** Designa aquello que es extraño, ridículo, excéntrico, fantástico e irracional. Es una mezcla de animalización, caricatura, horror.

El cuadro referido a los “Universos simbólicos” dio cuenta de las diversas significaciones identificadas en las piezas. Con esta herramienta se indagó sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensa-

Tabla 1

Protagonistas	Número de protagonistas	Sector político	Partido político	Género protagonista	Tipo de sujeto	Escenario	Tipo de relación	
Publicación	Fecha	Categoría	La unidad está compuesta por	Recursos gráficos que se utilizan	Página	Tamaño	Ubicación	Tonos
Naturaleza de la relación		Recurso humorístico		Universo simbólico		Estereotipo y prejuicio		

(Fuente: Elaboración propia)

je (Santander, 2011). Las categorías fueron las siguientes:

- Inferioridad: Sentimiento de dependencia o subordinación.
- Religiosidad: Práctica de afecto a un dogma religioso.
- Cosificación: Es el acto de representar o tratar a una persona como un objeto (una cosa que puede ser usada como uno desee).
- Machismo: Actitud de prepotencia y superioridad de los varones respecto de las mujeres.
- Corrupción: Práctica consistente en la utilización de las funciones y medios de las organizaciones, especialmente las públicas, en provecho, económico o de otra índole, de sus gestores.
- Reivindicación: Reclamar algo a lo que se cree tener derecho.
- Superficialidad: Frívolo sin contenido o fundamento.
- Clasismo: Actitud o tendencia de quien defiende las diferencias de clase y la discriminación por ese motivo.

Por último, la matriz recoge la categoría de "Estereotipo y prejuicio" entendiendo por prejuicio una "preconcepción negativa hacia un grupo y hacia sus miembros individuales". Y por estereotipo la "creencia respecto a los atributos personales de un grupo de personas. Los estereotipos pueden ser excesivamente generalizados, inadecuados y resistentes a nueva información" (Myers, 2000, p.335).

Para utilizar una categoría de contenido cerrado de estereotipos y prejuicios, se trabajó con las tipificaciones de la investigación de González y Paredes (2004), *Usos actuales del marketing sensual. Iconos femeninos en la publicidad de hoy*. El texto nombra las características con las que son asociadas las mujeres en la publicidad, las cuales están en sintonía con esta investigación, estas son: Emocionales, Sexuales y atractivas, Sacrificadas, Orientadas al espacio privado, Dependientes, Emotivas/sentimentales, Deseosas de agradar, Familiares, y Maternales.

El corpus del presente estudio es el análisis comparativo de dos medios de prensa satíricos de carácter político, compuesto por las caricaturas de portada y páginas interiores de *Topaze* entre 1934-1935, y la sumatoria de imágenes ubicadas

en las portadas del semanario *The Clinic* de 2016. Esta selección se realizó con el fin de utilizar las piezas más comparables al interior de ambos semanarios, teniendo en cuenta las particularidades del formato de cada uno; los fotomontajes de las portadas de *The Clinic*, resultan comparables con las caricaturas de *Topaze*, pues la libertad y la posibilidad de intervención del fotomontaje es similar a la que otorga la caricatura.

La investigación comprendió -en su primera etapa- desde abril de 1934 hasta el mismo mes del año siguiente, periodo en el que las mujeres pudieron ejercer su derecho a voto en las elecciones municipales para alcaldes y regidores de la época; se presentaron 98 candidatas, siendo elegidas 26 mujeres para cargos de alcaldes comunales.

En la segunda parte, se estudiaron las representaciones femeninas que se efectuaron en *The Clinic* durante las últimas elecciones municipales de 2016, donde las mujeres candidatas a cargo de alcalde y concejal representaron el 19,0% y el 30,9% del total de candidaturas respectivamente. De 1.211 candidatos a alcalde, solo 231 fueron mujeres.

El universo estudiado estuvo compuesto por aquellas unidades comunicacionales donde convergieran representaciones de las mujeres -sea como género o sujetos particulares- o a través de la feminización de sujetos masculinos.

4.Resultados

La investigación presentada surge del análisis de 104 piezas (64 en *Topaze* y 40 en *The Clinic*), considerando todos los contenidos gráficos desglosados en la matriz de análisis de contenido aplicada.

4.1 Topaze

En el Nivel Contextual, de las 64 piezas analizadas, sólo cuatro corresponden a portadas de *Topaze* (6%), esto deja de manifiesto que la figura femenina no era de interés del medio para primera plana. El 91% de las unidades analizadas está compuesta por Texto e Imagen. Destaca que el 94% del Recurso Gráfico en *Topaze* corresponde a dibujos o

caricaturas; mientras que sólo se publicó una fotografía en el periodo investigado (1934-1935). Por otro lado, los tonos utilizados en 59 de las piezas son blanco y negro (92%).

En el Nivel Icónico los protagonistas en *Topaze* son muchos y variados, sin embargo, en las piezas analizadas destaca la relación entre Juan Verdejo y su esposa Domitila y la presencia del Ministro de Hacienda Gustavo Ross, quien en más de una ocasión es representado como mujer para ironizar sobre su carácter débil o malas decisiones políticas. Mientras que el 46% de los partidos políticos no se pueden determinar, el 19% de los protagonistas representan al Partido Conservador, el 16% al Partido Liberal, el 9% al Partido Radical; el resto no supera el 2%.

Por su parte, el Escenario donde se desenvuelven las mujeres retratadas en *Topaze* se identifica mayoritariamente como interior (31%) seguido de "no se puede determinar"; restringiendo el ámbito femenino a la esfera doméstica. Continuando con el Nivel Icónico, las mujeres predominan en un rol actante con el 69%, mientras que las mujeres pacientes representan solo el 25% de las piezas investigadas. Sin embargo, este protagonismo femenino no es reivindicativo, sino que blanco de mofa.

El Nivel Iconográfico refuerza lo anterior; el sarcasmo predomina para referirse o tratar a las mujeres de la época (33%), instancia donde se hacía gala de una burla mordaz para denostar las capacidades de las mujeres en las esferas sociales, culturales y políticas. La parodia (28%) y posteriormente, la ironía (16%), predominan como recursos humorísticos para referirse a las mujeres como género y como protagonistas de los hechos de interés de la época. Le siguen el absurdo (9%), la sátira (6%), lo grotesco (5%) y el humor verde (3%).

Respecto a los Universos Simbólicos predomina el machismo (36%) y la superficialidad (33%), muy por debajo continúan la reivindicación (8%) y el clasismo (8%). Respecto a estereotipos y prejuicios, el 27% de las publicaciones de *Topaze* representa a la mujer como sexualmente atractiva; la representación del cuerpo femenino se encuentra a disposición de los placeres masculinos. Le siguen las categorías: deseosas de agrandar (23%), que se desenvuelven en el ámbito privado (20%), que son familiares (12%) y dependientes (11%).

Es interesante comprobar que las bromas de *Topaze* se inclinan precisamente por el segmento femenino de clase alta. Históricamente son estas mujeres quienes tienen mayor participación en la política de entonces. La revista poco evidenció o relevó los acontecimientos históricos que las mujeres chilenas de clase trabajadora estaban protagonizando en la época.

A través de sus ilustraciones y textos, en *Topaze* se encuentran las motivaciones que impedían ver a la mujer como un actor político competente, lo que coincide con el concepto de violencia simbólica desarrollado previamente. La superficialidad y la dependencia de recursos económicos y emocionales son recursos frecuentes para ridiculizar al género. Tómese la siguiente muestra:

Fíjate niña, lo que me pasa y eso por meterme en política, que mi marido me dijo tanto que no me metiera y eso me pasa por intrusa. Fíjate que ahora acabo de leer en el diario que me nombraron vocala de mesa, niña por Dios, para las elecciones del domingo. (*Topaze* N°140, p. 6).

4.2 The Clinic

En el semanario *The Clinic*, por otra parte, se analizaron las 40 portadas con presencia femenina publicadas durante el año 2016. En el Nivel Contextual las unidades del semanario están compuestas principalmente por el uso de texto e imagen con un 98%, es decir, ambos recursos se complementan y refuerzan el mensaje que se desea transmitir masivamente. Todas las portadas del semanario son a color y utilizan recursos gráficos, captando la atención del lector a través de imágenes atractivas, retocadas, absurdas y muy llamativas. Destaca el uso de fotomontajes en portada con un 85% de los registros, desplazando a las fotografías o caricaturas.

Dentro del Nivel Icónico, en las portadas analizadas, aparecieron 72 personajes del mundo político, registrando una mayor presencia la presidenta de la República, Michelle Bachelet (ocho apariciones), seguida por Lucía Hiriart de Pinochet, Sebastian Piñera y Jorge Burgos (con tres apariciones cada uno).

Figura 2



Fuente: The Clinic 628, p.1

La mayor saturación de roles protagónicos la posee la ex Presidenta Michelle Bachelet con un 23%. Una de las razones de esta importante cobertura fue el denominado caso Caval, que involucró a Sebastián Dávalos y Natalia Compagnon –hijo y nuera de Bachelet respectivamente- por tráfico de influencias y uso de información privilegiada. *Ad portas* de las presidenciales del 2017, el semanario ironizó en más de una ocasión con festejos por el inminente fin del gobierno de la mandataria a la que representó en varias ocasiones en el rol de madre perpleja y mandataria incompetente.

La imagen que acompaña este texto (Ver Figura 2) grafica el 62% de la categoría Conglomerado de gobierno, evidenciando que las críticas de la revista fueron dirigidas hacia el oficialismo y la gestión del ejecutivo. La ironía en esta imagen corresponde al fallido viaje de la presidenta a la Araucanía, en donde no se informó del viaje al ex Ministro del Interior Jorge Burgos.

En el Nivel Iconográfico, el Recurso Humorístico que predomina es la ironía con un 24%, mientras que la sátira, el sarcasmo y la parodia poseen un 18% cada uno, respectivamente. Las portadas que hacen alusión al humor grotesco representan el 11%, mientras que al absurdo el 9%.

La ironía –principal recurso utilizado por el semanario- se concentra en ilustrar la falta de liderazgo de la mandataria para guiar al país; la incapacidad de instruir a su hijo y dirigir a un equipo donde predomina el “fuego amigo”.

En cuanto al Universo Simbólico se puede evidenciar que la mujer es representada en *The Clinic* a través de la superficialidad con un 29%. Le sigue el machismo con un 16% y una cosificación de la figura femenina con el 13%. Los estereotipos y prejuicios complementan el Universo Simbólico con el 15% de presencia femenina retratada como deseosa de agradar y el 14% como dependiente y familiar. El 13%, en tanto, muestra a la figura femenina como orientada al espacio privado y como persona sacrificada.

4.3 Comparativo

En este breve apartado, se detallan aquellos resultados que, comparativamente, ilustran los principales tránsitos y permanencias dentro de la matriz de análisis.

4.3.1 Nivel Contextual

En este nivel se aprecia que el Recurso Gráfico por excelencia en *Topaze* (94%) son los dibujos o caricaturas; mientras que el recurso gráfico de la sátira en las portadas del semanario *The Clinic* son los fotomontajes. Esto último, reflejo del uso cotidiano que se hace hoy de la tecnología la que se impuso sobre el trazado a mano alzada. Es interesante concluir que la fotografía sin intervención es escasamente empleada por los dos medios; donde la libertad para satirizar que proporciona la caricatura, es similar a la autonomía de intervención que se logra a través del fotomontaje.

4.3.2 Nivel Icónico

En ambos medios, y por ende, por más de 81 años, la mujer es representada en espacios cerrados, interiores, domésticos, reforzando la representación patriarcal de nuestra sociedad donde los lugares físicos, colectivos e incluso individuales, son distintos entre hombres y mujeres. En *Topaze*, el escenario social donde se desenvuelven las mujeres retratadas se produce en el interior del hogar (31%) y siendo aun mayor el porcentaje en *The Clinic* (40%); mientras que los escenarios rurales son prácticamente nulos en ambas publicaciones, invisibilizando por completo a la mujer campesina e indígena.

4.3.3 Nivel Iconográfico

Los Universos Simbólicos predominantes en *Topaze*, son el machismo (36%) y la superficialidad (33%); ambos universos también destacan -intercambiando primera y segunda posición- en *The Clinic* donde la superficialidad obtiene un 29% y las expresiones del machismo alcanzan un 16%. Lo anterior es interesante, puesto que son las representaciones dominantes que utiliza la violencia simbólica para justificar la supremacía masculina durante más de ocho décadas en nuestro país. Respecto a los estereotipos y prejuicios, en ambas publicaciones también predomina la representación del género femenino como sexualmente atractiva y deseosa de agradar, evidenciando que el potencial femenino es el cuerpo y no el intelecto.

5. Conclusiones

Como explica Vega (2014) la violencia de género es estructural, porque la organización social es patriarcal. De aquello precisamente dio cuenta el movimiento estudiantil en Chile el año 2018 que se movilizó contra el machismo en los establecimientos de educación superior apoderándose de la agenda nacional. En efecto, el actual Gobierno del Presidente Sebastián Piñera tuvo que realizar modificaciones en la agenda de Mujer ante la presión ciudadana. En mayo de 2018 presentaron 23 medidas que buscan alcanzar la igualdad de derechos y deberes en nuestro país.

El afán de estudiar el problema surgió en un contexto de visibilización y denuncia activa de observatorios de género; marchas por #Niunamenos2; y, más recientemente, una serie de tomas feministas en los establecimientos educacionales del país³. La presente investigación se inserta así dentro de las innumerables luchas de las mujeres por sus reivindicaciones: ayer fue el derecho a voto; hoy el de decidir sobre sus propios cuerpos. "Cada día corroboramos que la representación de las mujeres en el discurso de los medios de comunicación tradicionales y de las nuevas tecnologías, reproduce los estereotipos sexistas" (Vega, 2014, p.15). El sarcasmo en *Topaze* y la ironía en *The Clinic*, han contribuido a masificar y reforzar la violencia simbólica en torno a la mujer; el humor machista ha naturalizado por décadas los estereotipos en desmedro del género femenino.

La revista *Topaze*, representó a la mujer como un ser superficial y banal, incapaz de constituirse como un aporte real en la arena política dadas sus supuestas incapacidades físicas, emocionales e intelectuales. *The Clinic*, en tanto -más de 8 décadas después y en un contexto donde las mujeres ya participan de espacios de poder republicano-, menospreció su capacidad de gestión y liderazgo, descalificando el actuar político femenino, visibilizado principalmente a través de la figura de Michelle Bachelet y su gabinete.

La mujer en cuanto a sujeta política continúa, 81 años después, siendo objeto de burla; contribuyendo a través de esta práctica discursiva a naturalizar resistencias estructurales que impiden el avance de la sociedad hacia la igualdad de derechos; imponiendo y normalizando a través de la violencia simbólica, el predominio masculino en las más diversas esferas.

Realizar este ejercicio académico no es un exceso de seriedad, el humor es también resistencia, denuncia y necesaria crítica al poder cuando se ejerce con inteligencia: el ser humano "puede ser definido, además de como el único animal que piensa, como el único animal que ríe, que es en el fondo lo mismo, porque no hay risa sin pensamiento" (Sosa, 2007 p.171).

Notas

1 Délano era ahijado y sobrino del presidente de la República, el vice-almirante don Jorge Montt, casado con doña Leonor Frederick, y fue bautizado en la capilla de la Moneda, circunstancia a la que atribuye su inclinación a la caricatura política. Donoso, 1950:158. Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7961.html>

2 A partir del año 2016, Chile toma parte del movimiento en contra de la violencia de género y los femicidios nacido en Argentina el 2015; realizándose diversas manifestaciones como marchas, publicaciones en redes sociales y columnas de opinión bajo esta denominación.

3 Corresponden a una serie de manifestaciones realizadas por estudiantes universitarias y de secundaria de Chile que comenzaron en abril de 2018. Entre las exigencias del movimiento se incluyen tomar medidas en contra de académicos acusados de abuso sexual, la eliminación del sexismo de la educación, la realización de cambios en las mallas curriculares, y capacitaciones sobre igualdad de género, entre otras. "Las demandas tras las tomas feministas en universidades». La Tercera. 8 de mayo de 2018. Consultado el 9 de mayo de 2019.

Referencias bibliográficas

- Abreu, C. (2001). Periodismo iconográfico (VII). Hacia una definición de caricatura (1). *Revista Latina de Comunicación Social*, 40. Recuperado de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina40abr/102cabreuVII.htm>
- Amolef, F. (2005). La alteridad en el discurso mediático: Los Mapuches y la prensa chilena. Portal de comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Recuperado de: http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/202_amolef.pdf
- Antezana, L. (2006). La Caricatura de Prensa Chilena. Universidad de Chile Instituto de la Comunicación e Imagen, Centro de Estudios de la Comunicación. Documentos del Centro de Estudios de la Comunicación, (3), 20-40.
- Antezana, L. (2009). Política en caricaturas y fotomontajes de la prensa chilena: risas y sonrisas. *Mapocho*, (65), 135-147.
- Araneda-García, A. (2014). Humor y dominación, la doble naturaleza del chiste: estudio cualitativo del chiste en la sociedad chilena actual desde una perspectiva de género. (Tesis de pregrado). Recuperado de: <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2138/tpsico%20570.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Bruel dos Santos, T (2008). Representaciones Sociales de género: un estudio Psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino. (Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, España) Recuperado de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3965/27615_bruel_dos_santos_teresa_cristina.pdf?sequence=1
- Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7961.html>
- Eguskiza-Sesumaga, L. (2018). Diversidad entre rejas: Estereotipos e identidad de género en la ficción televisiva Orange is the New Black. *Comunicación y Medios*, 27(37).
- Fernández, A. M. (2015). Caricatura política, razones y emociones. *Razón y palabra*, 19(89).
- González y Paredes, J. (2004). *Usos actuales del marketing sensual. Iconos femeninos en la publicidad de hoy*. Barcelona: Granica.

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. (6a. ed. --.). México D.F.: McGraw-Hill. Recuperado de: https://www.esup.edu.pe/descargas/dep_investigacion/Metodologia%20de%20la%20investigaci%C3%B3n%205ta%20Edici%C3%B3n.pdf
- Jodelet, D. (1986): La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (editor): *Introducción a la psicología social*. Barcelona: Paidós.
- Loscertales, F. & Núñez-Domínguez, T. (2008). Los medios de comunicación con mirada de género. Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer. España. Recuperado de: <http://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/2008/14125583.pdf>
- Maino, V., Pereira, T., Santa Cruz, L., & Zegers I. (1978). *Tres ensayos sobre la mujer chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Moscovici, S. (1981) On social representation. En J. P. Forgas (Comp.). *Social cognition. Perspectives in everyday life*. Londres: Academic Press.
- Myers, D. G. (2000). *Exploring Social Psychology*. (2a ed.) Boston, Estados Unidos: McGraw Hill.
- Nah, H. (2007). Lo Posmoderno en Chile: El caso de The Clinic. Disponible en <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/109002>.
- Nash, M. (2005). La doble alteridad en la comunidad imaginada de las mujeres inmigrantes. En Nash, Mary; Tello, Rosa; y Benach, Nuria eds.: *Los retos de la Diversidad*. Ediciones Bellaterra. Barcelona, España.
- Proyecto de Monitoreo Global de Medios. 2015. Disponible en: http://cdn.agilitycms.com/who-makes-the-news/Imported/reports_2015/global/gmmp_global_report_es.pdf
- Rodríguez-Pastene, F. (2016). Del atributo a la promesa. Representaciones del consumo en Inglaterra, 1881-1910. Un estudio de la Publicidad como fuente historiográfica. (Tesis doctoral Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile).
- Rojas, C., & Jiles, X., (2017). *Epistolario emancipador del MEMCH: catálogo histórico comentado (1953-1949)*. Santiago de Chile: Ediciones del Archivo Nacional de Chile.
- Romero, M.J. (2009). *¿Dónde están los límites del Humor Gráfico? Deontología y derecho del humor gráfico en la prensa española contemporánea*. Granda: Fundación CAMPUS ESCO-ESNA.
- Sardá, A. (1998): *La mirada informativa*. Barcelona, Bosch Casa Editorial.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta moebio* 41: 207-224.
- Segado-Boj, F. (2009). Un tópico perpetuado. La imagen de la mujer y el feminismo en el humor gráfico de la prensa diaria durante la transición (1974-1977). *ZER: Revista de Estudios de Comunicación= Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 14(27).
- Sosa, N. B. (2007). Del humor y sus alrededores. *Revista de la Facultad*, 13, 169-183.
- Theofylakti, Z. (2016). Humor y discurso político: El humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española. (Tesis doctoral Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España).

- Van Dijk, A. (2005). Nuevo racismo y noticias. Un enfoque discursivo. En Nash, Mary; Tello, Rosa; y Benach, Nuria eds.: *Los retos de la Diversidad*. Ediciones Bellaterra. Barcelona, España.
- Vega, A. (2014). El tratamiento de violencia contra las mujeres en los medios de comunicación. *Comunicación y Medios* n.30. ISSN 0719-1529 PP.9-25. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Vidal, D. (2016). Humor gráfico y representaciones sociales. Representación social de la relación mujer – hombre en la obra *Mujeres Alteradas* de Maitena. (Tesis de grado Universidad Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina).

- Sobre las autoras

Fabiana Rodríguez-Pastene es Doctora en Historia mención Estudios Sociales, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Magíster en Historia mención Política y Relaciones Internacionales, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Periodista y Licenciada en Comunicación Social, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Académica e Investigadora Universidad de Playa Ancha y Universidad Adolfo Ibáñez.

Carolina González es Magíster en Comunicación de la Universidad de Playa Ancha.

Francisco Messenet es Periodista y Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Playa Ancha.

- ¿Como citar?

Rodríguez-Pastene, F., González, C. & Messenet, F. (2019). Sátira política en las elecciones de 1935 y de 2016. Estudio comparativo de representaciones sociales femeninas en *Topaze* y *The Clinic*. *Comunicación y Medios*, (39), 26-38.

Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina

Marginals, victims and feminist whores. Continuities and ruptures in the mediatization of the sex trade in Argentina

Carolina Justo von Lurzer

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
justocarolina@gmail.com

Resumen

Desde 1994 las mujeres que ejercen comercio sexual en Argentina se encuentran organizadas y, desde diferentes identidades políticas, demandan el reconocimiento de sus derechos. Este artículo reconstruye el debate público local sobre comercio sexual a partir de su mediatización. Caracteriza tres períodos que expresan los desplazamientos y continuidades en los posicionamientos sobre sexo comercial en Argentina. Un primer período abocado a la prostitución como dimensión de la "marginalidad"; un segundo momento dominado por el solapamiento entre trata, explotación sexual y trabajo sexual; y un tercer período en el que las trabajadoras sexuales toman la escena pública desplegando estrategias particulares de discusión e incidencia mediática. Se afirma aquí que los tres arquetipos dominantes en esta mediatización de la prostitución—la marginal, la víctima y la puta feminista— se corresponden con mutaciones en el movimiento de mujeres y las políticas públicas y expresan estados específicos del imaginario socio-sexual en cada período.

Palabras clave: mediatización, sexo comercial, feminismos, Argentina

Abstract

Since 1994 Argentina has an organized movement of women in the sex trade and who, from different political identities, demand the recognition of their rights. This article reconstructs the local public debate about the sex trade based on its mediatization. We will characterize three periods of mediatization that express the displacements and continuities in the positions on commercial sex in Argentina. A first period devoted to prostitution as a dimension of "marginality"; a second moment dominated by the overlap between trafficking, sexual exploitation and sex work; and a third period in which sex workers take the public stage by deploying specific media discussion and advocacy strategies.

Key words: mediatization, sex trade, feminisms, Argentina

1. Introducción

En el año 2012 se presentó en un aula semivacía en la Universidad de Buenos Aires el borrador del proyecto de ley de Trabajo Sexual desarrollado por la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR). A fines de 2017, en la misma Facultad pero en un auditorio con setecientas butacas colmadas de público, se proyectó el film *Alanis*¹ seguido de un debate con la presidenta de AMMAR, Georgina Orellano. *Alanis* es un film hijo de su tiempo: expresa las tensiones y debates en torno del comercio sexual, no lo romantiza ni lo expone como una experiencia de mera violencia o coerción. La historia, que retrata la vida de una mujer que ofrece servicios sexuales en su departamento, se inicia con el allanamiento y la clausura realizados por las fuerzas de seguridad. Alanis queda en la calle con su hijo y su colega en la cárcel acusada de proxenetismo. El resto del relato muestra el modo en que la vida de Alanis es afectada por esa intervención punitiva del Estado.

La persecución policial fue la razón que hace más de veinte años nucleó a las mujeres en prostitución y las impulsó a demandar derechos al Estado y a la sociedad civil². Desde diferentes identidades políticas y concepciones sobre la actividad –trabajadoras sexuales y mujeres en situación de prostitución³– comenzaron a luchar contra las regulaciones que vulneraban, entre otros, el derecho a la libertad. La organización de estos colectivos es un hito en la histórica disputa política en torno de la regulación del comercio sexual, que a partir de ese momento involucró un nuevo actor de peso.

Las transformaciones en la materia en las últimas tres décadas en Argentina implicaron modos de mediatización específicos que intentaremos reconstruir a lo largo de este artículo. El objetivo es caracterizar tres momentos de la controversia pública del comercio sexual que –a fines analíticos– permiten pensar el desarrollo de los posicionamientos en torno de la prostitución, el trabajo sexual y la trata de personas con fines de explotación sexual en la Argentina contemporánea. También evidencian la red de alianzas desplegadas y replegadas con actores del activismo de géneros y sexualidades y de la política partidaria.

Identificamos un primer período que presenta la prostitución como una dimensión de “marginali-

dad” social a retratar y denunciar, y en el que está prácticamente ausente la voz de las organizaciones de mujeres. Un segundo momento dominado por las políticas anti trata en el que se solapan explotación sexual, trabajo sexual y trata. Aquí, las mujeres en situación de prostitución quedarán subsumidas en la lucha contra la explotación sexual y las trabajadoras sexuales serán objeto de políticas criminalizadoras y deslegitimadas como interlocutoras. Un tercer período, el actual, en el que las trabajadoras sexuales toman con fuerza a la escena pública a partir de estrategias de incidencia comunicacional y mediática.

2. Marco teórico

Partimos de concebir a los medios masivos como tecnologías de género (de Lauretis, 1992) que despliegan estrategias de pedagogía moral. La línea de investigación en la que se enmarca este trabajo indaga los procesos de configuración de sentidos sobre las relaciones, posiciones y prácticas de género. Su valoración social se da en el marco del sistema de sexo-género, los “símbolos culturales” y “los conceptos normativos” (Scott, 2000) que hacen socialmente inteligibles estas diferencias.

La prostitución, como objeto de controversia pública es terreno fértil para observar los imaginarios sociosexuales de una época. Los debates históricos sobre la actividad dan cuenta de su lugar clave en la configuración de las moralidades y explica también la diversidad de disciplinas que se han ocupado de estudiarla. En ese sentido, cualquier estado de la cuestión resultaría incompleto. Señalamos entonces dos focos que han sido ineludibles en las investigaciones: la discusión sobre el estatus social de la prostitución sintetizado en la dicotomía explotación sexual o trabajo sexual (McKlintock, 1993; Pateman, 1995; Kempadoo, 1997; O`Connell, 2002; Osborne, 2004, entre otros); y los modelos de gobierno del mercado del sexo –prohibicionismo, abolicionismo, regulacionismo y despenalización– (Guy, 1994; Berkins & Korol, 2007, entre otros). Desde los estudios de género también se ha tematizado la polarización del debate y su vínculo con las concepciones sobre la sexualidad de las mujeres (Ferguson, 1984; Chapkis, 1997).

Estos abordajes tienen su correlato en Argentina

con trabajos ya clásicos como los de Guy (1994) y Múgica (2001); y otros más recientes que serán referidos a lo largo del artículo. También existe una serie de trabajos sobre representaciones mediáticas del mercado del sexo (Sabsay, 2002; Saiz-Echazarreta, 2016).

3. Metodología

En relación a la metodología, este artículo se ubica en una perspectiva de análisis crítico de los discursos (Pêcheux, 1980; Angenot, 2010) que da cuenta de la relación entre estos y sus condiciones materiales de producción (Hall, 1981). Se hace un abordaje abductivo de los materiales (Ginzburg, 1989), es decir, se privilegia la lectura indiciaria, que “parte de los hechos sin, al principio, tener ninguna teoría particular (...) la consideración de los hechos sugiere las hipótesis” (Ford, 1994: 75). Para Ginzburg, la riqueza de este abordaje radica en la posibilidad de encontrar *en los detalles marginales e irrelevantes, indicios reveladores* (1989: 123). En el análisis comunicacional y cultural, el conocimiento indiciario habilita la conexión de los objetos culturales con los recursos que éstos movilizan en su configuración: imaginarios, valoraciones, memorias, experiencias que son puestas en acto en cada práctica discursiva. Al mismo tiempo, nos ubicamos en línea con la crítica cultural feminista (Richard, 2009) que busca comprender las disputas en la distribución de recursos y poder simbólico en y desde la cultura.

Seleccionamos para este artículo un conjunto de materiales que ofrecen indicios para comprender la mediatización de la prostitución y se desarrolló lo que Thompson denomina “hermenéutica profunda” (1991). Se trabajó con un corpus heterogéneo y aleatorio compuesto por notas de prensa y productos audiovisuales. No es propósito de este artículo analizar en profundidad fragmentos de los materiales sino observarlos como un *continuum* discursivo que constituye en cada período una retórica dominante sobre la prostitución. Proponemos entonces tres arquetipos comunicacionales que funcionan como analizadores de la mediatización y se corresponden con momentos históricos particulares en el debate sobre comercio sexual. El primer período está pautado por la crisis socioeconómica y política en Argentina y la criminalización y estigmatización de la prostitución como parte de las marginalidades urbanas. El segundo está

orientado por el auge del discurso y las políticas antitrata en un contexto de ampliación de derechos en materia de géneros y sexualidades y de recuperación de la trama social. El último, actual, está signado por la explosión de las luchas feministas y sus impactos en el debate sobre la agencia sexual.

4. Marginales (1995-2008)

El primer período de análisis va de mediados de 1990 –momento en que se discuten los códigos de convivencia urbana y se gesta la organización de las mujeres en prostitución- hasta la sanción de la Ley 26.364 de Prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas en 2008.

En este primer período la mediatización de la prostitución estuvo pautada por el marco histórico social –la crisis sociopolítica de fines de 1990⁴ y la recuperación posterior-, por una conformación mediática de propiedad concentrada (Becerra & Mastrini, 2006) y la consolidación de la *telerealidad* (Vilches 1995; Mondelo & Gaitán, 2002) como marco comunicativo. Se produjo la irrupción simbólica de un conjunto de sujetos, conflictos y escenarios marginalizados, en diferentes objetos de la cultura masiva: Nuevo Cine Argentino; literatura de no ficción; grupos de videoactivismo y documentalistas y el subgénero musical llamado “cumbia villera” producido en asentamientos populares, periodismo de investigación televisivo. Durante esta etapa la figuración sobre la prostitución se asentó en imaginarios y operaciones retóricas clásicas (la criminalización, la patologización y la moralización). Pero hay dos características destacadas: la inclusión de las mujeres que ofrecen sexo comercial en el conjunto de las “marginalidades” urbanas mediatizadas y el crecimiento paulatino de una retórica de la victimización.

Las narrativas televisivas sobre la prostitución⁵ construían lo *social* como un espacio habitado por sujetos en conflicto con la ley, con la moral, con otros sujetos. Pero sobre todo, identificado con lo *marginal*. Lo social no era pensado como el conjunto de instituciones y formaciones que organizan la vida en común, sino como un espacio exterior y conflictivo que amenaza un orden naturalizado de dicha vida. Esta cartografía social ubica las amenazas que acechan a la sociedad y delimita las

fronteras de los sujetos y prácticas socialmente aceptables e inaceptables. Los problemas sociales son problemas de *Pobres y marginales* configurados alternativamente como *exóticos, enfermos, criminales o víctimas*.

La prostitución, en tanto práctica que contraviene normativas de género, históricamente en conflicto con la ley, la moral y las buenas costumbres, fue uno de los tópicos recurrentes de este realismo. Fue mediatizada a partir de dos modalidades narrativas dominantes: la *dramática/de denuncia*, que aborda la prostitución como un problema social y cuyas operaciones centrales son la victimización y la criminalización. Y la *modalidad color*, que la presenta como parte de la sociabilidad urbana, un paisajismo de la vida sexual comercial. Las operaciones centrales son el fisgoneo y la didáctica (Justo von Lurzer, 2011).

Cada modalidad presenta una posición estereotípica de sujeto: la *víctima*, que padece haber cruzado la frontera que delimita el sexo bueno, normal y natural (Rubin, 1989), y la *disruptiva*, que ha cruzado esa frontera pero cuenta con un saber-hacer y una racionalidad sexual que la valoriza. Por supuesto, las posiciones posibles dentro del mercado del sexo no se agotan en éstas, no sólo por la diversidad de actividades involucradas en ese mercado sino por la diversidad de trayectorias de ingreso, permanencia y condiciones de ejercicio, por mencionar sólo algunas de las variables que complejizan un universo que, en su versión periodística y ficcional, es homogeneizado y simplificado.

Un aspecto central de este período que se va a mantener como un rasgo del periodismo hasta la actualidad es el recurso a la experiencia como mecanismo de autenticación. Primarán las aproximaciones casuísticas que desplazan la información y la argumentación como modos de interpretación y explicación de los hechos. Lo curioso es que de los “casos” presentados (niñas, abuelas, travestis, extranjeras, chicas VIP, legales, clandestinas, esclavizadas) aquel que no forma parte del universo durante este período es la mujer organizada. Se excluye la tematización y análisis de la organización y acción política de las mujeres que ofrecen sexo por dinero. Esta ausencia es aún más significativa si recordamos que el período se corresponde con debates e intervenciones sobre el gobierno del sexo comercial.

La inclusión de la voz de las activistas implicaría complejizar las representaciones, evitar la homogeneización del sexo comercial y, especialmente, reinstalar la prostitución en un marco de demandas de ciudadanía y lo colectivo como condición de la acción política. Así, la individualización y esencialización propias de la casuística se verían conmovidas y exigirían marcos explicativos que excedieran la trayectoria personal y repusieran la dimensión estructural.

Otro dato significativo es que en el marco de una televisión compasiva y comprometida la denuncia se anuda a la transformación; la televisión representa para el cambio. La crisis social y política que enmarca este período incluyó un descreimiento de las instituciones de gobierno y de la política partidaria como instrumento de intervención social por lo que el lugar del agente transformador no podía ubicarse en ese terreno. Tampoco podía ser ocupado por las mujeres en prostitución en la medida en que son construidas como víctimas y no como sujetos de acción política. De este modo se genera la condición de posibilidad de que el actor político sea la propia televisión como medio.

La víctima, entonces, es una figuración necesaria a este esquema comunicacional que alimentará cada vez más la espectacularización del rescate. La modalidad narrativa color fue progresivamente abandonada a favor de la dramática de denuncia, a tono con la tendencia de la agenda pública y política que comenzaba a abordar la prostitución en el marco de las discusiones sobre trata y tráfico de personas con fines de explotación sexual.

5. Víctimas (2008-2015).

El proceso de debate e incidencia política que va desde mediados de 2000 hasta la primera sanción de la ley de trata fue impulsado y sostenido por organizaciones feministas abolicionistas en articulación con legisladores y con el aval del Estado nacional y Estados provinciales que decidieron encuadrarse en los lineamientos de la política internacional (Morcillo & Varela, 2017)⁶. Entre 2008 y 2012 se profundiza este proceso hasta lograr no sólo la modificación del texto original para eliminar el consentimiento y considerar toda forma de prostitución como forzada, sino el despliegue de

una serie de políticas punitivas sobre el sexo comercial.

La dimensión regulatoria estuvo siempre en el centro del debate: qué modelo de gobierno de la prostitución es más adecuado, cuáles son las políticas derivadas, quiénes sus agentes de implementación y control, y cuáles los sujetos destinatarios. Este período fue de consolidación de una mirada hegemónica; la trata de personas será el nuevo prisma para la prostitución. Durante esta etapa, todo aquello que atañe al mercado del sexo se reduce al problema de la trata y toda intervención sobre el sexo comercial se resuelve entre el salvacionismo y el punitivismo. Entre 2008 y 2015 se ponen en marcha políticas regulatorias que van en desmedro de los derechos de las trabajadoras sexuales. Entre las más significativas: el cierre generalizado de prostíbulos a nivel nacional, la prohibición en 2011 de la publicación de avisos de oferta de sexo comercial en prensa gráfica y las campañas contra la oferta de sexo comercial en la vía pública a través de volantes promocionales.

5.1 Invisibilización del trabajo sexual: ser víctima o no existir.

Esta segunda etapa no produce una fractura radical con el período anterior sino que profundiza sus tendencias. El sujeto víctima ya había sido construido como referente mediático, los rescates de situaciones de explotación y las experiencias de “salida de la prostitución” eran relatos corrientes. La generalización de la figura emblemática de Marita Verón⁷ y la identificación a través de la construcción mediática de su caso había condensado en la consigna “ninguna mujer más víctima de las redes de prostitución”. Todas podíamos ser Marita o, más aún, a partir de ese momento todas pasábamos a ser Maritas. Si antes predominaba la casuística vía narrativas biográficas, ahora eso se va a combinar con la construcción de un conjunto anónimo de víctimas muchas veces avaladas por un dato estadístico de fiabilidad tautológica (cantidad de mujeres desaparecidas por o rescatadas de las redes de trata).

Los cierres de prostíbulos se produjeron oficialmente a partir de decretos, leyes locales y/o revisiones de códigos contravencionales. Pero también

a partir de la intervención de organizaciones de la sociedad civil y de colectivos de vecinos que desarrollaban clausuras simbólicas y procedimientos de denuncia muy similares a los que se habían mediatizado durante los años anteriores. Lo que era tendencia en la etapa anterior –que los vecinos se organizaran para “erradicar” la prostitución de sus zonas de residencia (Sabsay, 2009)- encuentra en la campaña anti trata una caja de resonancia y recurre a procedimientos estabilizados por el periodismo.

Cabe aclarar que en Argentina la prostitución no es un delito, sí lo son la explotación de la prostitución ajena y la trata de personas con fines de explotación sexual. También la oferta sexual en la vía pública sigue constituyendo una falta en muchas provincias del país. Las normativas sancionadas y/o implementadas durante esta etapa van directamente contra el ejercicio de toda forma de comercio sexual y no están acompañadas de políticas públicas de reinserción laboral de las mujeres en prostitución ni contemplan modos alternativos de permanencia en el sexo comercial como la habilitación de cooperativas entre mujeres. Tampoco están acompañadas de la derogación de las normativas que penalizan la prostitución en el espacio público. Señalan, entonces, una perspectiva cultural y política que mira la sexualidad de las mujeres como objeto a proteger y tutelar por terceros. Cualquier alternativa que proponga una articulación entre cuerpo, sexo y dinero que se distancie de la conceptualización de explotación sexual es vista como una aberración o directamente excluida del horizonte de lo posible.

El esquema punitivo-victimista de este período profundizó las tendencias de la etapa anterior hasta tornar prácticamente inviable la existencia mediática y política de las trabajadoras sexuales. Un ejemplo sintomático fue el Decálogo para el Tratamiento periodístico de la Trata y la explotación Sexual (Red PAR, 2010) que en su artículo sexto recomienda “no utilizar los términos trabajo sexual o trabajadora sexual para el tratamiento de los casos de trata y tráfico de personas con fines de explotación sexual o de los casos de prostitución”. Si bien no correspondería utilizar esos términos en los casos de trata, que configuran un delito y no constituyen trabajo, esto no necesariamente es aplicable a los casos de prostitución que es considerada una actividad laboral por un

grupo amplio de personas. En un contexto dominado por posiciones abolicionistas⁸, un decálogo de estas características eliminaba de la superficie representacional un actor clave del debate y condicionaba la tarea periodística al impedir ofrecer información plural y de fuentes relevantes. En este sentido, el abolicionismo de la prostitución es un paradigma de intervención que sostiene la necesidad de erradicar toda forma de prostitución de las sociedades en la medida en que constituyen un modo de esclavitud y violencia contra las personas que la ejercen.

Durante este período, entonces, los medios mantuvieron la estrategia habitual de estigmatización y criminalización: la prostitución se liga a delitos como el narcotráfico o el juego, situaciones de inmigración irregular y la industria pornográfica. Estas afirmaciones surgen del relevamiento de las notas periodísticas publicadas en los diarios *La Nación* y *Clarín* entre 2008 y 2015 –los de mayor tirada y alcance nacional– con las palabras clave: prostitución, trabajo sexual, explotación sexual, proxenetismo y trata de personas.

En relación al discurso de la trata y tráfico con fines de explotación sexual aparecen tres cuestiones: la denuncia sistemática de allanamientos y clausuras de espacios de prostitución con el argumento del desbaratamiento de redes y el rescate de víctimas. También circulan las narrativas biográficas de salvación y salida de la explotación. De hecho, algunas testimoniantes como Alike Kinan⁹ se convertirán en nuevas referentes del movimiento abolicionista. La denuncia de la connivencia policial para facilitar el funcionamiento de locales de prostitución también fue recurrente.

5.2 La violencia como prisma

Hay dos hechos que contribuyeron a la estabilización de la retórica de la victimización. En 2009 se sancionaron la Ley de Protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres (en adelante Ley de Violencia de Género) y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (en adelante Ley de SCA). La primera tipificó las múltiples modalidades de violencia y ubicó a la “mujer víctima” como sujeto dominante. El dis-

curso abolicionista refrendará su posicionamiento en este encuadre y reafirmará que toda forma de prostitución es violencia.

La ley de SCA se articuló con la ley de violencia de género para proteger los derechos de las mujeres en relación a las representaciones sexistas y estereotipadas. Por supuesto no sostengo que estas leyes hayan sido un retroceso, en lo absoluto, han sido conquistas del movimiento de mujeres y de las organizaciones que bregaban por una radiodifusión democrática. Estoy presentando el modo en que cristalizaron ciertas posiciones a partir de esa ventana de oportunidad. No es casual que la prohibición de la oferta de servicios sexuales en medios gráficos se produzca en 2011 en un contexto en el que se había instalado con fuerza la discusión sobre el sexismo en los medios, se había tipificado la violencia mediática y se sobreentendía que aquello que se ofrecía en esos avisos remitía a situaciones de trata y/o explotación.

Las trabajadoras sexuales no sólo se distancian de la categorización de víctimas sino que caracterizan las violencias del mercado sexual de un modo más complejo que los feminismos abolicionistas: no es la violencia sexual sino la violencia institucional y económica –la explotación económica derivada de la ausencia de legislación que regule las condiciones laborales– aquellas que son centrales en la construcción de demandas al Estado.

Es necesario señalar que estas victimizaciones múltiples –víctimas de las violencias, de las redes de prostitución, del sexismo de los medios– se instalan como paradigmas en un contexto de ampliación de derechos sobre géneros y sexualidades¹⁰ y en un proceso de revitalización del Estado como actor político y de la política como herramienta de transformación social. También coincide con la etapa de paulatina recuperación de la economía y el despliegue de políticas de fomento a la industria y producción local. Estos hechos implicaron algunos cambios en las grillas de programación y en ciertas estrategias enunciativas. El entretenimiento y el informativo siguen siendo hasta hoy los espacios privilegiados, pero la *telerealidad* cedió a favor de las ficciones locales producidas a través de programas de incentivo. Es paradójico que en este contexto de dinamización del debate sobre géneros y sexualidades y de democratización de los medios de comunicación audiovisuales, las

trabajadoras sexuales hicieron un enorme esfuerzo para poder visibilizar y legitimar su voz y sus demandas.

En síntesis, en esta etapa la subsunción de toda forma de sexo comercial a explotación sexual y trata, y la generalización de la retórica de la victimización como tono constituyeron un escenario de mediatización monológico (Voloshinov, 1992).

6. Putas feministas (2015 en adelante)

El conjunto de políticas implementadas durante la etapa anterior y el estancamiento de los diálogos por la preeminencia del discurso anti trata requirieron del desarrollo de nuevas estrategias por parte del movimiento de trabajadoras sexuales. Resultaba imperioso reposicionar sus demandas y experiencias en un contexto de invisibilización, deslegitimación y afectación de derechos por las políticas punitivas (Varela & Daich, 2014). Hay un primer movimiento interesante en el modo de presentación pública del debate: se corre el eje más tradicional sobre los diferentes modelos para focalizar en las consecuencias de las políticas implementadas bajo el argumento del combate contra la explotación sexual y la trata. Esa será la fisura en el esquema abolicionista a través de la que las trabajadoras sexuales desplegarán modos variados de incidencia política y comunicacional. Transformarse en víctimas de las políticas anti trata resultaba una táctica que corroía la retórica de la victimización desde adentro.

Uno de los rasgos de esta disputa comunicacional será la subversión o resignificación de muchas de las consignas que se habían vuelto sentido común, por ejemplo: “Ni una puta menos” y “Sin clientes no hay plata”¹¹. También instalaron nuevas consignas e intervenciones para desmontar la confusión existente entre trabajo sexual y trata. Cuando se inicia la cruzada contra los avisos en medios gráficos comienzan a proliferar los volantes –conocidos como “papelitos”– en la vía pública pegados en postes de luz, columnas y paredes de locales comerciales. Organizaciones de la sociedad civil y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires llevaron adelante campañas de “despegatina” por considerar que detrás de esos volantes había una potencial situación de explotación sexual. La práctica

se generalizó y hoy es habitual ver quienes a su paso despegan volantes. Las trabajadoras sexuales crearon una contra-campaña que explicaba la diferencia entre trabajo sexual y trata y visibilizaba las consecuencias de la prohibición: aumento del costo de promoción, incremento del valor de la publicación en las webs, entre otras. Desde AMMAR realizaron una pegatina con volantes que decían: “No seas cómplice. No los despegues. La trata no se combate despegando nuestros papelitos. Basta de perseguir a las trabajadoras sexuales. #TrabajoSexualNoEsTrata. No somos víctimas somos trabajadoras precarizadas”.

Otra de las consignas que subvertía sentidos comunes fue “la puta que te paró”, creada en el contexto del primer paro nacional de mujeres (08/03/2017) en alusión al insulto popular. En un sentido similar, las trabajadoras sexuales sistemáticamente sostienen el lema “No son hijos nuestros” para diferenciarse de ciertas expresiones políticas (los genocidas no son hijos de las putas, quienes gobiernan contra el pueblo no son hijos de las putas).

En relación específica a los medios de comunicación, las trabajadoras sexuales desplegaron tres tipos de acciones: por un lado el uso intensivo de las redes sociales como plataformas de activismo político (Clúa, 2015). Produjeron piezas y productos de comunicación propios: la revista del barrio de Constitución, *Tacones lejanos*; varios *fanzines*; un programa de radio semanal en la emisora del gremio del Subte, *Servicio completo. El programa de las putas feministas*¹²; y algunos audiovisuales como *Trabajo sexual en primera persona*¹³, una serie de entrevistas. En tercer lugar, se apropiaron de los espacios mediáticos tradicionales. En este período encontramos una creciente cantidad de entrevistas a referentes del movimiento. Un nuevo desplazamiento en las narrativas biográficas: esas voces representan un colectivo político con una inscripción institucional. No proyectan la experiencia individual a la de todas las mujeres en el mercado del sexo sino que señalan las particularidades de un grupo dentro de ese conjunto. No hay una pretensión homo sino heterogeneizadora.

Durante esta etapa AMMAR comenzó a producir informes en alianza con investigadores universitarios, organizaciones de la sociedad civil y defensorías con una postura abierta y respetuosa a sus demandas¹⁴. Estos datos fueron insumos en charlas, talleres, jornadas académicas y otros espacios educativos,

culturales y políticos. En 2017 Georgina Orellano, la presidenta de AMMAR, dio incluso una charla TEDx¹⁵.

Otro dato fue la apertura de AMMAR a otras inserciones en el mercado del sexo. Hasta ese momento la mayor parte de las activistas y también de las demandas estaban orientadas a las trabajadoras sexuales de calle y de locales destinados a tal fin. Con el auge de las políticas anti trata, la clausura de locales y allanamientos a los llamados “privados” –departamentos en los que una o varias mujeres desarrollan trabajo sexual– se amplió el espectro de demandas y se diversificó la composición del colectivo. Se sumaron trabajadores sexuales, actrices de la industria pornográfica y trabajadoras por internet.

Se desarrollaron intervenciones sobre las vulneraciones de derechos a las trabajadoras sexuales como el lanzamiento de la *Putyseñal* (una aplicación de telefonía para denunciar casos de violencia institucional) o la campaña para derogar los códigos contravencionales aún vigentes en varias provincias de Argentina llevada adelante en articulación con trabajadores de la economía popular afectados por las mismas normativas. En términos discursivos, otro de los modos de tensionar el abolicionismo y sus derivas punitivistas fue la instalación de la consigna “Siempre con las putas nunca con la yuta”¹⁶.

Autodenominarse “puta feminista” se transformó así en un signo de identidad para quienes activan por los derechos de las trabajadoras sexuales y para muchos otros sujetos que han ido observando en ese sintagma un modo de disputar sentido al interior de los feminismos y el movimiento de mujeres. A diferencia de otros países de América Latina, como Brasil, en los que el estigma “puta” fue rápidamente apropiado por las organizaciones de defensa de los derechos de las mujeres en prostitución, Argentina mantuvo cierto recelo y tendió a rechazar ese término. En el caso de las mujeres en situación de prostitución (AMMADH) sostuvieron muy tempranamente la idea de que “Ninguna mujer nace para puta” y en el caso de AMMAR durante años se renegó del término puta y se lo opuso a la condición de trabajadora¹⁷.

La diversificación de AMMAR, el recambio de cuadros dirigentes, las alianzas con otros actores también del ámbito internacional –fue importante el

intercambio con colectivos y referentes de España (Martinez-Perez, 2017)– se potenció en un contexto local en el que se intensificaban los debates en los feminismos. El movimiento #NiUnaMenos¹⁸ surgió en 2015 aglutinó un conjunto muy heterogéneo de organizaciones, colectivos y sujetos feministas. Comenzó a desarrollar acciones contra las violencias y luego fue ampliando sus espectros de intervención. En junio de ese año se realizó la primera marcha multitudinaria convocada por #NiUnaMenos y se conformaron asambleas preparatorias para esa y las siguientes acciones públicas –incluido el primer paro nacional de mujeres–. AMMAR no sólo participó activamente de estos espacios sino que logró que sus demandas fueran escuchadas e incluidas entre las del movimiento. Los debates recuperaron viejos ejes de disenso: la victimización como posicionamiento político para la demanda de derechos y la discusión sobre qué dimensiones de la vida de las mujeres constituirían terrenos de demanda política. La agencia sexual y el derecho al goce son dos tópicos que se revitalizaron en la agenda feminista.

En un sentido similar, cada año y desde hace más de treinta, en Argentina se llevan adelante Encuentros Nacionales de Mujeres. Cuentan con una enorme cantidad de talleres con temas diversos y perspectivas o posiciones políticas antagónicas; las trabajadoras sexuales no lograron tener un espacio propio hasta 2016 en el encuentro número 31. Estos talleres que ya llevan tres ediciones desbordaron de participantes, en particular jóvenes, interesadas en escuchar la posición de AMMAR.

El lema *puta feminista* se instaló, entonces, en una coyuntura de oportunidad para redefinir los sentidos del feminismo como movimiento emancipatorio y de los sujetos políticos que lo encarnan. No es que durante la etapa anterior no existieran disputas sobre la victimización y la deslegitimación de la voz de las trabajadoras sexuales, sino que la hegemonía abolicionista era sólida y las fisuras eran pocas.

Las *putas feministas* reclaman ahora desde adentro su lugar en el movimiento de mujeres y afirman su condición de feministas sin incompatibilidad con su condición de trabajadoras sexuales. Este sintagma reconfiguró también el cada vez más encarnizado debate público sobre la prostitución dentro del movimiento de mujeres; las trabajadoras sexuales venían a recordar que no eran lo otro del feminismo

sino que desde siempre habían formado parte de ese movimiento (Lamas, 2016). Recuperaban para sí concepciones feministas que ponen en jaque los posicionamientos paternalistas sobre el trabajo sexual.

7. Conclusiones. Hacia una nueva *zorreridad*

En la actualidad asistimos a un momento de presentación pública ambivalente del mercado del sexo (Martinez-Perez, 2017) ¿Qué temas son puestos en escena o resignificados por las intervenciones de las trabajadoras sexuales en los medios de comunicación y la esfera pública hoy? Entre otras cuestiones, el empoderamiento feminista, ya que se apropian de esta identidad política; la precariedad de las condiciones laborales en el capitalismo, establecen alianzas con otros colectivos de trabajadores; la libertad de elección sobre el propio cuerpo, ya que recuperan tácticamente la lucha local por el derecho al aborto; la dimensión placentera del ejercicio del trabajo sexual porque insisten en discutir la sexualidad de las mujeres todavía atenuada por el binomio placer/peligro. *Putas feminista*, en este sentido, reinscribe la controversia sobre el trabajo sexual en una discusión más amplia sobre los roles y mandatos sexuales para los géneros y sus márgenes de agencia sexual. Probablemente por ello es un sintagma inclusivo que habilita diálogos con actores que no necesariamente son interpelados por los debates regulatorios sobre el mercado del sexo.

Cuando comencé a investigar sobre prostitución y comunicación lo hice con el convencimiento de que aquello que se ponía a consideración pública cuando se mediatizaba el mercado del sexo tenía mucho menos que ver con la prostitución como una actividad que con los imaginarios sociosexuales de un momento histórico dado. Que las mediatizaciones hablaban de la pedagogía moral que se despliega en los medios y en el estado de los debates sociosexuales de una sociedad. Esto es así para cada uno de los períodos caracterizados en este artículo pero la particularidad de esta última etapa en la que nos encontramos hoy es que ese uso indicial de la prostitución, que hablar de prostitución remite en realidad a un referente ausente (organización sexual de la sociedad o la moralización de la sexualidad de

las mujeres) aparece expuesto explícitamente por el movimiento de trabajadoras sexuales.

A veinte años de la organización del movimiento, a diez años del impulso de los debates sobre géneros y sexualidades materializados en la ampliación de derechos para un vasto conjunto de sujetos pero que ha excluido las demandas de las trabajadoras sexuales, y en plena ebullición social por el reclamo de aborto legal, seguro y gratuito, nos encontramos hoy en una coyuntura donde va quedando claro que *sin putas no hay feminismo* y que las políticas estatales anti trata defendidas por el feminismo abolicionista facilitan el cercenamiento de derechos y el despliegue de múltiples violencias sobre las mujeres. En definitiva, el mensaje ensordecedor de esta última etapa es que no hay sororidad posible sin las *zorras*¹⁹ adentro.

Notas

1 *Alanis*, 2017. Dirección: Anahí Berneri. La película fue galardonada con la Concha de Oro en el festival de San Sebastián por mejor dirección y mejor actriz protagonista, entre otros premios internacionales.

2 En Argentina existen dos organizaciones que defienden los derechos de las mujeres en prostitución: AMMAR Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina en Acción por Nuestros Derechos, que forma parte de la Central de Trabajadores de la Argentina y AMMADH Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos, hoy AMMADH. Las activistas de la primera se definen como trabajadoras sexuales y exigen derechos laborales mientras las de la segunda se consideran mujeres en situación de prostitución y luchan por la abolición de la misma.

3 Utilizaremos la denominación "mujeres en prostitución" para nombrar genéricamente sujetos que realizan sexo comercial. Conservaremos "trabajadoras sexuales" y "mujeres en situación de prostitución" para remitir a las categorías de autorrepresentación de las personas nucleadas en las organizaciones referidas en este trabajo.

4 Referimos a la crisis económica y social sufrida por Argentina a raíz de la implementación de políticas neoliberales que cobraron vigor durante la década de 1990. Se produjeron crecientes manifestaciones sociales que culminaron en diciembre de 2001 con la renuncia del entonces presidente Fernando De la Rúa. Para una caracterización de este período ver: Svampa, 2003; Schuster et al, 2002; entre otros.

5 Referimos en particular a los programas periodísticos de investigación como–Punto Doc, Blog, La Liga, Ser Urbano, Humanos en el camino, Código, GPS– y algunas ficciones realistas como *Disputas* y *Vidas Robadas*. *Disputas*, fue una miniserie de 11 capítulos producida por Ideas del Sur, emitida por Telefé en 2003. *Vidas Robadas* telenovela de 131 capítulos también emitida por Telefé en 2008 y producida por Telefé Contenidos. Estaba basada en el caso del secuestro de Marita Verón. por una red de trata de personas con fines de explotación sexual en el año 2002.

6 El trabajo de Morcillo y Varela rastrea los orígenes del abolicionismo de la prostitución en Argentina y sus temporalidades políticas de efervescencia y retirada.

7 Marita Verón fue una joven secuestrada por una red de explotación sexual en el año 2002 en Tucumán que continúa desaparecida y cuyo caso se constituyó en emblema de la lucha contra la trata en Argentina.

8 El abolicionismo de la prostitución es un paradigma de intervención que sostiene la necesidad de erradicar toda forma de prostitución de las sociedades en la medida en que constituyen un modo de escalvitud y violencia contra las personas que la ejercen.

9 Alika Kinan fue víctima de una red de trata en la Patagonia Argentina y logró la primera condena al Estado por ese delito. Su proxeneta también fue condenado a prisión en el año 2018.

10 Entre otras, la Ley de Salud sexual y procreación responsable (2002), de *Educación sexual integral* (2006), de *Matrimonio igualitario* (2010), de *Identidad de género* (2012).

11 Las originales eran: “Ni una mujer víctima de las redes de prostitución” y “Sin clientes no hay trata”.

12 Disponible en <https://ar.radiocut.fm/radioshow/servicio-completo-1/>

13 Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=4beAeNR5B-s>

14 Estas alianzas dieron lugar a la creación del Frente de Unidad Emancipatorio por el reconocimiento de los Derechos de Trabajadorxs Sexuales en Argentina (FUERT-SA).

15 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZnOsAj1Wz0M>

16 Yuta es el término lunfardo para referirse a la policía y adquirió con el tiempo una connotación peyorativa.

17 Discurso de Elena Reynaga en la Conferencia mundial de SIDA (2003) <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2008/08/06/hepatitissida/1218022470.html>

18 El movimiento #NiUnaMenos surgió por iniciativa de un grupo de periodistas, escritoras, intelectuales y artistas y se multiplicó inicialmente a través de las redes sociales. Cfr. Rodríguez, Paula (2017) “#NiUnaMenos”. Buenos Aires: Planeta.

19 Zorra es un insulto popular que se utiliza para acusar a las mujeres de contravenir los mandatos de la moral sexual tradicional.

Referencias Bibliográficas

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becerra, M. & Mastrini, G. (2006). “Senderos de la economía de la comunicación: un enfoque latinoamericano”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Berkins, L. & Korol, C. (2007). *Diálogo: “prostitución / trabajo sexual: las protagonistas hablan*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2007.
- Chapkis, W. (1997). *Live Sex Acts. Women performing erotic labour*. London: Cassell.
- Clúa, A. (2015). “La batalla simbólica de las prostitutas. El papel de la comunicación”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 1 [2015]. España: Universidade de Santiago de Compostela, p 139-150.
- De Lauretis, T. (1996). “Tecnologías del género” en *Revista Mora* nº 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Ferguson, A. (1984). "Sex war: The debate between Radical and Libertarian Feminists" en *Signs*, Autumn.
- Ford, A. (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Ford, A. & Longo, F. (1999). "La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea el creciente proceso de narrativización de la información de interés público" en Ford, A. (comp.). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma, 1999.
- Ginzburg, C. (1989). "Morelli, Freud y Sherlock colmes: indicios y método científico" en Eco, U. & Sebeok, T. *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.
- Guy, D. (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires: 1875-1955*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hall, S. (1981). "La cultura, los medios de comunicación y el 'efecto ideológico'" en Curran, James y otros (comp.). *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Justo von Lurzer, C. (2011). "'¿Ves?' Sobre las modalidades narrativas de los programas periodísticos de investigación televisivos", *Revista Isla Flotante*, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile, ISSN 0718-6835, 3 (3), Otoño, pp. 135-154.
- Lamas, M. (2016). "Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa". *Debate Feminista* 51, 18-35. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Martinez Perez, E. (2017). "Trabajo sexual y medios de comunicación. Una aproximación al *puta feminista*". Conferencia dictada el 11 de octubre de 2017 en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- McKlintock, A. (1993). "Sex workers and sex work" en *Social Text* n° 37, Winter.
- Mondelo, E. & Gaitán, J. (2002). "La función social de la televerdad" en *Revista Telos* n° 53, Madrid, octubre-diciembre.
- Morcillo, S. & Varela, C. (2017). "Ninguna mujer... El abolicionismo de la prostitución en la Argentina". *Sexualidad, Salud y Sociedad*. n. 26 - ago. (2017), 213-235. Brasil: Centro Latinoamericano de Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM).
- Múgica, M. L. (2001). *Sexo Bajo Control: la prostitución reglamentada*. Rosario: UNR editora.
- O'Connell, J. (2002). "The rights and wrongs of prostitution" en *Hypathia*, 17 (2), Spring.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Pêcheux, M. (1980). *Análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Richard, Nelly (2009). "La crítica feminista como modelo de crítica cultural" en *Revista Debate feminista*, 20 (40), Octubre.
- Rubin, G. (1989). "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en Vance, C. (comp.) (1989). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución.

- Sabsay, L. (2009). *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*. Madrid: Cátedra.
- Saiz-Echezarreta, V. (2016). "Emociones y controversia pública. Prostitución y explotación sexual". En Revista *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica* (24), pp 109-132. Barcelona: Gedisa.
- Schuster, F. y Perez, G. (2002). *La trama de la crisis*, Serie "Informes de Coyuntura", N° 3. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Scott, J. (1990). "Género una categoría útil para el análisis histórico" en Lamas, M. (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Svampa, M. & Pereyra, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.
- Thompson, J. B. (1991). "La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología" en Revista *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 1: México: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco.
- Varela, C. & Daich, D. (2014). "Políticas anti-trata y vulneración de derechos de las trabajadoras sexuales". Buenos Aires: AMMAR. Disponible en <http://www.ammar.org.ar/IMG/pdf/informe-ammar.pdf>
- Vilches, L. (1995). "Introducción: La televerdad. Nuevas estrategias de mediación" en Revista *Telos*, (43).
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

- Sobre la autora

Carolina Justo von Lurzer es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Magister en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Docente en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Carrera de Comunicación Social (UBA). Coordinadora del Programa de Actualización en Comunicación, Géneros y Sexualidades (PACGES/UBA). Especialista en estudios culturales y género.

- ¿Como citar?

Justo von Lurzer, C. (2019). Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina. *Comunicación y Medios*, (39), 40-51.

Un cine de creencias. La presencia de la religión yoruba en la filmografía cubana

A cinema of beliefs. The presence of Yoruba religion in Cuban filmography

Anet González Valdés

Universidad de La Habana, La Habana, Cuba
anetgonzalez1@gmail.com

Resumen

Los grupos étnicos llevados a Cuba por la esclavitud acarrearón sus tradiciones. En los barracones de la Isla germinó la religión yoruba, pero esta cultura no quedó estática, rápidamente se produjo un sincretismo del panteón africano y católico. El cine en Cuba ha visto en la religión un tema fértil, pero la influencia que ejercen las producciones extranjeras ha provocado dos vertientes fundamentales: la copia de cánones globalizados y la búsqueda de una estética nacional. El artículo observa que en el lenguaje audiovisual los ritos afrocubanos se conciben como recurso para la construcción de una fisonomía cultural, donde dialogan tendencias contemporáneas y las raíces de la cubanidad. Partiendo de la revisión de la principal bibliografía del área y documentos audiovisuales, mediante un estudio descriptivo con un enfoque cualitativo, se establecen conclusiones relevantes respecto del proceso histórico analizado. Por lo cual se entiende que en el audiovisual, el tratamiento de la religión de orígenes africanos ha mutado: mientras unos se han acercado con prejuicios y estigmas, otros la han estereotipado y algunos han optado por explicar, sin misticismo, la cosmovisión yoruba. Desde toda perspectiva, en la filmografía cubana se encuentran signos de la cultura afrocubana, siendo espejo del imaginario cubano. Este sistema mágico-religioso es base de las costumbres y la cultura cubana.

Palabras claves: Cuba, religión, yoruba, afrocubano, cine.

Abstract

The ethnic groups brought to Cuba by slavery carried their traditions. In the barracks of the island the Yoruba religion germinated, but this culture did not remain static, quickly there was a syncretism of the African and Catholic pantheon. Cinema in Cuba has seen religion as a fertile subject. But the influence exerted by foreign productions has led to two fundamental aspects: the copying of globalized canons and the search for a national aesthetic. The present text notes that in the audiovisual language, the Afrocuban rites are conceived as a resource for the construction of a cultural physiognomy where make a dialogue the contemporary trends and the roots of Cuba. Based on the review of the main bibliography of the area and audiovisual documents, a descriptive study with a qualitative approach establishes relevant conclusions regarding the analyzed historical process. So it is understood that in the audiovisual, the treatment of the religion of African origins has mutated: while some have approached with prejudices and stigmas, others have stereotyped it and some have chosen to explain, without mysticism, the Yoruba worldview. From every perspective, Cuban filmography contains signs of the Afrocuban culture, being a mirror of the Cuban imaginary. This magical-religious system is the basis of Cuban customs and culture.

Keyword: Cuba, religión, yoruba, Afrocuban, cinema, audiovisual.

1. Introducción

Los diferentes grupos étnicos traídos desde África por la esclavitud acarrearón consigo sus diferentes deidades y tradiciones. En los barracones de Cuba germinó la religión yoruba,¹ pero esta naciente cultura no quedó estática, rápidamente se produjo un sincretismo del panteón africano y del católico. Emergía “una cultura que se impregnaba en azúcar y sudor para dar paso a la miel que beberán los *orishas*” (Álvarez Díaz, 2009). El arte ha sido uno de los métodos más empleados para explorar las zonas ocultas de la cultura afrocubana; y ha despertado un interés especial en aquellos que exploran el lenguaje audiovisual.

Desde que nació el séptimo arte en Cuba, el cine ha visto en la religión yoruba un tema fértil. Numerosos son los filmes que giran en torno a las creencias cubanas, su fe y ritos, pero siempre enfocando diversos ángulos de esta enrevesada temática. Muchos han sido los acercamientos, y según los diferentes postulados teóricos, se ha focalizado el arte cinematográfico, el aspecto documental o simplemente el folklorista; cada uno de ellos responden además a condiciones como el contexto de realización (temporal, sociopolítico, económico) y los intereses de la casa productora (nacional/ coproducción extranjera).

A lo largo de la historia del cine cubano, se revela cómo la influencia de las producciones extranjeras han provocado dos vertientes fundamentales de creación: por un lado, la copia de modelos (o cánones globalizados) y, a su vez, una corriente alternativa en busca de una estética propia, identitaria y nacional. Los ritos afrocubanos se conciben como un recurso para la construcción de este lenguaje propio y una fisonomía cultural donde dialoguen las tendencias más contemporáneas y las raíces más profundas de la cubanidad.

2. Marco teórico

La presente investigación propone un acercamiento a la producción fílmica cubana, destacando las realizaciones donde se identifica el fenómeno afrocubano (ya sea como temática de la obra, trasfondo del contexto o solo representado por un personaje), con el fin de sistematizar, describir, analizar

y contrastar la estrategia de representación de la religiosidad; así como la influencia de la producción y estética extranjeras en las realizaciones nacionales.

Ahora bien, antes de adentrarse en el análisis de la realización y producción fílmica, para estudiar el tema de la religión afrocubana es indispensable acudir a los textos canónicos de Don Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, investigadores y antropólogos cubanos. De Ortiz, quien fue bautizado como el tercer descubridor de Cuba tras definir el valor de la cultura africana en su concepto de transculturación, se toma la lectura de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983):

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* (90).

Mientras que su discípula, Lydia Cabrera, en títulos como *El monte* (1993) y *Cuentos negros de Cuba* (1940), recoge fábulas y relatos (religioso y no) del universo imaginario africano en la Isla. Estos forman parte del bagaje literario que dio paso a la presente investigación.

Sobre la cinematografía cubana, como área de investigación, muchos han sido los textos tanto críticos, como históricos y teóricos-metodológicos que han surgido, sobre todo en los últimos veinte años. Algunos relevantes para este trabajo son: *Romper la tensión del arco: movimiento cubano del cine documental* (Sánchez, 2010) y “Las primeras seis décadas del cine cubano” (Del Río, 2017), los cuales se toman como base para conformar los fundamentos historiográficos, ya que son títulos reconocidos por el aporte en la materia, posicionándose ambos autores como representantes de la nueva crítica nacional que ha influido en los análisis sobre la filmografía cubana más contemporánea.

Al hacer una revisión de las publicaciones científicas en torno a las realizaciones cubanas que dialogan acerca de la religión afrocubana en el cine surgen títulos como “Cultos afrocubanos e identidad nacional en el cine cubano contemporáneo” de Patricia Valladares Ruiz, publicado en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* (2009), y la tesis de Sergio Úbeda Álvarez, “Límites y posibilidades del cine etnográfico desde la antropología audiovisual” (2015). Mientras el primero parte con una descripción de la santería en Cuba para luego, fundamentalmente, analizar las producciones surgidas en los años ochenta y noventa, la segunda obra propone profundizar sobre la construcción de la identidad cubana desde el cine documental.

Pero, es necesario precisar que dentro estos estudios de cine cubano, la investigación se ha inclinado por abordar la filmografía de inicios del período revolucionario (1960-1980); así como también sobre las producciones de finales de los noventa y comienzos del nuevo siglo; mientras que las realizaciones fílmicas prerrevolucionarias no han corrido con la misma suerte. Por ello, dentro del panorama investigativo del presente trabajo, la representación de la religión afrocubana en el cine, se toma como uno de los principales referentes bibliográficos el estudio realizado por Araoz Valdés, “Los negros brujos del cine silente cubano”, publicado por la *Revista Cine Cubano*; y, de igual manera, un texto base para fundamentar los postulados teóricos es “Las señales del cine imperfecto”, de Julio García Espinosa, pues son investigaciones obligatorias para poder abarcar y comprender la cosmovisión de las producciones que ya no existen (las de fines del siglo XIX) y de la etapa de la revolución cubana.

3. Metodología

Producto a la naturaleza del material analizado (afectado por la pérdida de material antes de 1959 y por la prolífera producción contemporánea) no es posible asegurar que se encuentra trabajando con el cien por ciento de las películas que abordan la temática, sin embargo, el corpus analizado responde y corresponde a la cronología representada según la bibliografía más representativa de la temática y, en este sentido, se puede afirmar que bordea el total de la producción fílmica más significativa de los períodos estudiados. Los textos que se utilizan para

conformar el corpus son: “Los negros brujos del cine silente cubano” de Raydel Araoz Valdés (2017), *Cronología del cine cubano II (1937-1944)* de Luciano Castillo y Arturo Agramonte (2012); *Catálogo del cine cubano 1897-1960* de María Eulalia Douglas (2008) y “Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)” de Antonio Álvarez Pitaluga (2016).

La construcción de este corpus, como una muestra representativa, se ejecutó a partir de un criterio fundamental: la presencia de la religión afrocubana (como tema principal o escenario, representación de sus prácticas o personaje que aluda a ella). Para realizar un acercamiento detallado sobre este asunto, se divide la filmografía cubana en tres momentos significativos: antes de 1959, de 1959-1990, y de 1990-2017;² con el propósito de definir y poner en diálogo la realización de cada etapa y, además, establecer un vínculo mayor con las producciones foráneas y su influencia de estas sobre la nacional. Esta separación en tres períodos se entiende y fundamenta mediante los cambios vividos en cada momento, que indiscutiblemente marcaron tanto la estética de hacer cine, como las condiciones materiales para llevarlo a cabo, así como las temáticas que abordaban y, por qué no, la percepción del público expectante. Cada una de las tres etapas tiene su marca distintiva y un momento de crisis que marcó su fin:

1. Antes de 1959: Cuba republicana, capitalismo y libre mercado. Influencia y monopolio de las producciones foráneas y del cine norteamericano. Finaliza con el triunfo de la revolución cubana.

2. De 1959-1990: Cuba socialista, comunismo y nacionalización de empresas extranjeras. Influencia del cine europeo y auge de grandes producciones nacionales. Finaliza con la caída del campo socialista.

3. De 1990-2017: Cuba en crisis económica. Comienzo del Período Especial, tras el colapso de la Unión Soviética, incremento del Embargo comercial y económico de Estados Unidos hacia Cuba. Inicio de la estética de “cine pobre”, coproducciones nacionales-extranjeras.

4. Antes de 1959

Al realizar un acercamiento al cine de esta época hay que enfrentar dos limitaciones fundamentales: primero, “la inexistencia física de ese cine”, pues muchos de los archivos fílmicos de los primeros años se perdieron al incendiarse el estudio Enrique Díaz Quesada en la Calzada de Jesús del Monte y segundo, “el prejuicio de desvalorización con respecto a todo el cine prerrevolucionario” (Araoz Valdés, 2017).

Haciendo un poco de historia, en los preludios del siglo XX, antes que Cuba fuera República, llegó el cine a la Isla. Fue Gabriel Veyre, representante de los Lumière, quien filmó la primera obra: *Simulacro de incendio*, filmada el 7 de febrero de 1897. Pero con este suceso no solo se marcaba el inicio de la cinematografía cubana,³ sino que, como el almirante Colón, también la estética europea plantaba su bandera de conquista en el suelo antillano.

Diría el director cubano, Julio García Espinosa:

Los europeos contribuyeron al desarrollo del lenguaje cinematográfico partiendo de su gran herencia cultural. Querían hacer un cine más cerca de la pintura que de la literatura. Para ellos, el cine era imagen y, por lo tanto, el cine debía nutrirse de las artes plásticas. Una imagen valía más que mil palabras, se decía entonces. Hoy sabemos que una palabra inteligente puede valer más que mil imágenes tontas (García Espinosa, 2007).

Desde los primeros tiempos, el cine cubano (como el arte en general) se inclinaba a seguir las tendencias foráneas. Tal vez en un inicio por la falta de experiencia y con el propósito de encontrar un modelo ideal; luego para legitimarse mediante voces autorizadas y encontrar de una manera más fácil un espacio en el mercado internacional. Así se entiende cómo la incorporación de las creencias y los ritos afrocubanos no fue un rasgo que definiera los primeros cincuenta años. Pero tampoco sería correcto afirmar que estos asuntos fueron totalmente silenciados en las producciones fílmicas de la época.

Es conveniente recordar que Cuba recién había alcanzado la independencia de España (1898) y

aunque el tránsito de colonia a República fue un cambio bastante brusco, no sucedió de la misma manera con la cosmovisión de los criollos colonos. En las primeras décadas de la República, continuaba el recelo por la raza negra y el temor hacia todo lo que se relacionaba con la negritud (cultura, lengua, religión), efecto que se traspasó también al lenguaje audiovisual. A partir de esta perspectiva, y siempre desde la mirada alienada del realizador y la ignorancia del tema, se generaron mitos sobre la religión yoruba que fueron llevados a la pantalla. Vergonzosamente, por falta de conocimiento, aún se asocia la religión yoruba y africana en general a una condición de raza y no como una expresión cultural e identitaria.

A pesar que a inicios del siglo pasado en la Isla existía un fuerte movimiento vanguardista que estudiaba los orígenes africanos de la religión, en la primera etapa no se produjeron realizaciones fílmicas de gran trascendencia sobre la religión yoruba; entre otros motivos, porque este perfil se alejaba de los intereses de las compañías cinematográficas de la época que entendían la idea de raza e identidad racial como un instrumento de clasificación, una obligación, un destino natural.

Este es el caso de la película *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (Enrique Díaz Quesada, 1917), a la cual el crítico de cine Arturo Agramonte ha calificado como “el primer intento de acercamiento del cine nacional al folklor afrocubano”. A esta siguió *La brujería en acción* (1920). Ambas son una muestra de cómo se entendía la religión y la negritud en Cuba: los filmes reflejaban arquetipos populares porque: “hablar del negro era cosa peligrosa, que sólo podía hacerse a hurtadillas” (2001). Los “misterios” de la religión afrocubana no fueron ajenos para el realizador Enrique Díaz Quesada, quien es reconocido por críticos e historiadores como el fundador de la cinematografía nacional. Ya en esta naciente filmografía, existen títulos que dan fe de ello, como *El cabildo de Ña Romualda* (1908), el cual motivó *La zafra o Sangre y azúcar* (1918-1919), y *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (1917).

De manera general, los títulos que se aventuraba en esta trama lograban un acercamiento parcializado, burlesco, lleno de pintoresquismo y exotismo. Específicamente el argumento *La hija del policía...* se enfoca en el problema que representaba

“el incremento de las asociaciones de ñañigos y en la eficacia de la policía secreta para exterminarlos” (Araoz Valdés, 2017). Esta película respondía al ideario de su época y refleja los tabúes y el desconocimiento que giraba en torno de las Sociedades Abakuás. Ya desde finales del siglo XIX se vigilaba y perseguía a los ñañigos a causa de “robo, violación de sepultura, por el aborto, y, especialmente, por faltas tales como la celebración de reuniones no autorizadas, usurpación de la profesión médica, profanación de cadáveres y cementerios, arrojar animales muertos en la vía pública, con el consiguiente decomiso de los efectos que emplean para sus engaños y adivinaciones” (Roche & Monteagudo en Araoz Valdés, 2017), continuó y se extendió a todas religiones de origen africano (como el complejo Ocha-Ifá y el Palo Monte).

El tratamiento de las creencias afrocubanas se ve asociado constantemente a los prejuicios coloniales que subsistían. A pesar que estas prácticas religiosas estaban arraigadas ya en la cultura cubana y que el sistema sociopolítico se revolucionó, tras la separación de la iglesia del Estado y al instaurarse la libertad de culto, seguían dominadas y condicionadas por el poder de la iglesia católica. Así, versa la constitución vigente de aquella época: “Es libre la profesión de todas las religiones, así como el ejercicio de todos los cultos, sin otra limitante que el respeto a la moral cristiana y al orden público” (Pichardo, 1965: 79).

Ahora bien, luego de estos primeros años de República, donde aún existían vestigios del sistema anterior y la producción cinematográfica cubana era incipiente y pobre, sin poder competir aún con los modelos europeos, le siguió una etapa donde aumentaron considerablemente las realizaciones fílmicas y se estableció y consolidó la empresa cinematográfica. Solo que ahora, con la instauración de la República Neocolonial, el poder estaba en manos del mercado norteamericano. Desde compañías estadounidenses, surgía un nuevo modelo en el quehacer del cine en Cuba, un cine más popular, que hacía más cercanas realidades opuestas (o lejanas), generado por una multinacional como un producto cultural de consumo y pensado para entretener al gran público.

En estas décadas se revela una marcada dependencia de las compañías hollywoodenses que se instalaban desde ya como monopolio difusor de las

tendencias “avaladas”, logrando así instaurar una uniformidad mundial, tanto sobre los presupuestos fílmicos como en la aceptación del receptor. La estética del entonces cine cubano republicano se amalgama dentro del imaginario colectivo y dentro de los patrones que imponía Hollywood.

Este fue un período lleno de comedias y melodramas, que sin dejar de seguir las marcas del cine de entretenimiento, trajo como consecuencia la masividad de la cultura popular. Al igual que en otras latitudes y épocas, la influencia mediática provocó la folklorización de la cultura y rasgos identitarios. En Cuba, la propia masividad de las producciones hizo que “partir de lo regional a lo nacional y de lo nacional a lo universal, resultara una opción tan auténtica como cualquier otra para el alma divertir... para ser universal sin dejar de ser nacional, sin dejar de ser popular” (García Espinosa, 2007).

En la década de los treinta llega el cine sonoro y, continuando estas pautas, la cinematografía se plagó de pintoresquismos: la solución para definir lo auténtico “cubano” fue priorizar en las películas la música, el canto y el baile. Por ello, nacieron también personajes-tipos como un detective “chino cubano”, Chang Li Po, y Arroyito, “un bandolero sentimental que tuvo un sentido rudimentario de la justicia social: lo que robaba a los ricos lo repartía entre los pobres con la generosidad de un millonario loco” (Bianchi, 2017, p.112). Mientras, en el negro seguía encontrando la figura para encarnar “la caricaturización de un brujo, ñañigo, santero o rumbero”.

Desde finales del siglo XIX y hasta las primeras cinco décadas del XX, Cuba había pasado de ser colonia a ser República. El cine no solo era conocido sino difundido y producido en la Isla, las realizaciones silentes habían devenido en superproducciones sonoras. Constantemente cambios políticos y socioeconómicos modificaban los gobiernos, pero el séptimo arte seguía siendo el reflejo de un conflicto universal: civilización y barbarie.

A pesar que muchos estudios se han referido al marcado cambio sobre el tratamiento de las religiones afrocubanas por las instituciones,⁴ que tuvo lugar entre los años veinte y los treinta, en el cine estas prácticas seguían asociándose al barbarismo. Mediante una mirada foránea e inexperta se construía la identidad nacional y su discurso a par-

tir de dicotomías: ciudad/campo, ciencia/supersición, educación/ignorancia, lo blanco/lo negro, ley/religión, catolicismo/creencias africanas, entre otras. Pero, a pesar de estas circunstancias, se sentía el germinar de una cinematografía nacional. La insistencia de explorar temas, personajes, ambientes y ritmos criollos, se alzaba como una manera de crear alternativa ante los patrones.

5. El nacimiento del nuevo cine (1959-1990)

El triunfo de la Revolución cubana trajo consigo cambios radicales para la Isla, pues el cambio de régimen, de capitalista a socialista, no se redujo a un tránsito paulatino, fue un zarpazo. El sistema político, social y económico era testigo de sus efectos, y todas las artes se pusieron al servicio de la nueva ideología, así como también los medios de comunicación. A propósito de la función del cine en esta nueva etapa, decía Julio García Espinosa:

El cine que proponían era un cine menos complaciente y más irreverente. Un cine cuestionador, que rescatara la Historia y pusiera en evidencia las contradicciones más contemporáneas. (...) De hecho era un golpe mortal al folklorismo y al nacionalismo más extremo. Era tal vez el paso más avanzado en el camino de la modernidad del cine latinoamericano (García Espinosa, 2000).

Junto con la explosión de la radio y la televisión, el cine se convirtió en una de las principales herramientas para la naciente Revolución. Se transformó en uno de los medios fundamentales a través del cual comunicar sus doctrinas, reflejar las ansias de esta generación y autolegitimarse ante la sociedad. En una época que polemizaba sobre la voluntad creadora y la estética del arte en relación con los principios revolucionarios, el nuevo gobierno halló un aliado en el cine, pues no había tenido que “afanarse por revolucionarlo todo, por cambiar y transformar nada por la sencilla razón que prácticamente no heredaba nada” (García Espinosa en Fowler, 2004, p. 49).

De manera paralela a los cambios revolucionarios fue creciendo la historia de la cinematografía cuba-

na, conjuntamente con la creación de instituciones gubernamentales que dictaban las nuevas normas y su estética. Con este propósito, en 1959 se fundó el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC). En palabras de Julio García Espinosa: “el ICAIC, desde sus orígenes, abrió un camino plural para propósitos similares. Nunca se concibió la cultura popular sólo como cultura de la tradición o del folklor, sino como cultura donde la identidad debía crecer en la contemporaneidad”.

De esta manera, crecía un cine socialmente comprometido. Algunos de los títulos que hicieron eco de estas reformas fueron: *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1962), *Por vez primera* (Octavio Cortázar, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979), y mucho otros.

Además, con el arribo de estas transformaciones sobrevino una nueva perspectiva ante los prejuicios y conflictos sociales. La raza y la religión afrocubana se convirtieron en un *leitmotiv* para la obra filmica de realizadores de esta etapa, con la que exploraban otros sectores de la identidad cultural. Esto promovió la fundación del Departamento de Enciclopedia Popular (1962), desde donde se impulsó la producción de cortos documentales en estos primeros años, siempre partiendo de una perspectiva antropológica, alejándose cada vez más de la postura pintoresca y folklórica que antes de la década de los sesenta frecuentaba en la cinematografía cubana. Algunas de las obras fueron: “*Tambor batá*, de Oscar Luis Valdés, *Solar habanero*, de Sara Gómez, *Congos reales*, de Nicolás Guillén Ladrián, y en 1963, *Abakúa*, de Bernabé Hernández” (García de la Fé, 2014: 3).

Un parteaguas en la realización, antes y después de la Revolución, fue el documental *Historia de un Ballet (Suite Yoruba)* de José Massip. Hasta el momento, toda la complejidad de los rituales y las danzas de origen africano se había sintetizado como un hecho exótico. Fue con Massip que se representó un verdadero *wemilere*⁵ con bailarines del Teatro Nacional. Este hecho demostró la intollerancia, la discriminación racial que aún existía y la doble moral que surgía. Al decir de Jorge Luis Sánchez:

El documental debió haber funcionado como mandarina sobre las mentalidades pequeño-burgueses. Los orishas, que llegaron con grilletos y vivieron en la periferia de los diseños sociales de todos los tiempos en Cuba, subían al teatro y aparecían en el cine, para de esta manera reclamar la cuota olvidada del rostro de la nación que contribuyeron a esculpir (Sánchez, 2010, p. 29).

Ya para 1969, el cineasta y teórico cubano Julio García Espinosa concreta su definición de "cine imperfecto", en la cual afirma:

No exhibamos más el folklor con orgullo demagógico, con carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore (García Espinosa, 2007).

Con esta tesis se proponía la búsqueda y exploración de las raíces más profundas de la identidad cubana (las africanas), ahora desde procesos como la transculturación, el sincretismo y la aprehensión de una cultura, esta vez lejos de estigmatizaciones, esnobismos y exotismos.

Dentro de esta indagación se inserta *Lucía* (Humberto Solás, 1968). Este filme marcó un hito, entre otros aspectos, al tantear al mundo afrocubano. Precisamente, es en la primera historia (1895) donde se establece un paralelo entre las dos culturas (católica=español / yoruba=afrocubana). Al comienzo del argumento se presenta una Lucía comedia en el entorno de la iglesia cristiana, para luego, en la secuencia final, mostrarnos la evolución de este personaje envuelto por el sonido de la rumba y los bailes folklóricos. Es otra Lucía, desmedida y desbocada.

Otros filmes que sobresalen por su acercamiento a la religión afrocubana son *Cecilia* (Humberto Solás, 1981), *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *La última cena* (1976), estas últimas dirigidas por el padre del cine cubano, Tomás Gutiérrez Alea (Titón). *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977) trajo un nuevo diálogo a la gran pantalla entre antiguas creencias (religión yoruba) y la nueva ideología (socialismo). Esta vez, desde otra perspectiva se vol-

vía sobre el tema de los ñáñigos y las Sociedades Secretas Abakúas, pero ahora entra en conflicto la proyección del "hombre nuevo" y la religión afrocubana, encarnado por un obrero y una maestra de clase medio-burguesa. Separándose de los estereotipos y folklorismo del cine de inicios de siglos, *De cierta manera* realiza un análisis profundo de los orígenes y ritos de los abakúas, a la vez que se convierte en un reflejo de la realidad que se vivía en Cuba en esos primeros años de la Revolución, donde muchas veces un mismo sujeto se debatía entre el antaño conflicto de ser/parecer: trataba de acoplarse a la nueva Revolución pero sin dejar de ser, sin dejar sus raíces y religión.

En esta etapa, la religión yoruba ya no se veía asociada con el concepto de raza, sino que se entendía como marca de los sectores marginados de la sociedad: el hombre seguía regido por su naturaleza, puede cambiar donde vive, su entorno, pero no su conciencia, ni su forma de vida. Sara Gómez toma como excusa una historia de ficción para recrear escenarios y ritos ceremoniales de los abakuás,⁶ un tema alrededor del cual aún giran prejuicios y secretos. Aunque la realizadora no pudo concluirlo, este, su primer largometraje, *De cierta manera* es uno de los intentos mejores logrados al traer ante el espectador un conflicto vigente en los primeros años de la Revolución, entre los hábitos heredados de las religiones yorubas, contrarios a los cambios sociales que se vislumbraban. En la obra se sincretizan las marcas de lo étnico y se combinan los motivos religiosos con símbolos de la Revolución, para resaltar un nuevo conjunto multicultural, producto de las transformaciones sociales.

Con el fin de desprejuiciar la religión yoruba nace *Demasiado miedo a la vida o Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988). Aquí se vuelve la mirada sobre los prejuicios que en la nueva sociedad cubana pervivían ante los ritos religiosos y "el mal de ojo". Concha, interpretada por Daisy Granado, frustrada por sus conflictos familiares y paralizada por el temor de que alguien le estaba haciendo brujería, acude a la religión afrocubana para buscar protección en sus espíritus. Con un tono humorístico, la obra ironiza los temores que aún perviven sobre la religión de origen africano.

Ya en la década de los ochenta las nuevas políticas culturales proyectaban un cine alejado de las superproducciones hollywoodenses, que hiciera

pensar y reflejara la realidad de la vida cubana y latinoamericana en su totalidad, poniendo el punto en la mira de los movimientos sociales que se alzaban. Bajo tres premisas esenciales, nació la idea y estética de crear el Nuevo Cine Latinoamericano:⁷ la reservación de la memoria cinematográfica y audiovisual latinoamericana y caribeña; la visión del cine como industria cultural; y el desarrollo e integración del cine en América Latina y el Caribe.⁸

De este modo nacía la visión de un cine integrador, no solo en cuanto a la organización de festivales y muestras, sino también en cuanto a la construcción de una identidad, ya no solo nacional, esta vez latinoamericana. Un cine que no excluyera lo foráneo, sino que lo hiciera suyo, que incluye también las tendencias de las escuelas europeas y del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, donde muchas veces se mezclaban técnicas del documental con el cine de ficción.

Este Nuevo Cine hizo latente la ignorancia internacional que aún existía frente a las filmografías latinoamericanas, sus estéticas y temáticas. Llevó al panorama mundial historias contemporáneas y regionales, convirtiéndolas en universales. Este sentir provocó un conflicto entre la producción de los filmes de grandes monopolios y esta tendencia de promover un cine que hiciera pensar y aportara ideas ante la pasividad del espectador.

En resumen, este período del cine cubano estuvo dominado por los presupuestos políticos del ICAIC quien, desde su fundación en 1959, afirmaba en la Ley 169 que: “el cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”.

6. Un cine especial (1990 a 2017)

La década de los noventa traería consigo grandes cambios para la Isla. Con la caída del campo socialista, culminaba una etapa dorada de apoyo económico entre Cuba y la antigua Unión Soviética, para dar paso a un nuevo momento de crisis económica que se llamaría Período Especial⁹. Estas tensiones también influyeron en la vida política y social de

país, y el cine, en su afán mimético, dio cabida a las nuevas temáticas que circundaban.

Pero, además de enfrentar la grave situación que se vivía en Cuba, los filmes de inicios de los noventa transitan a su vez un dilema propio: fomentar un cine de autor o comercial. Conflicto que obviamente en estos años se apreciaba también desde dimensiones políticas, pues muchos lo entendían como polos contrarios. No era posible hacer e impulsar la creación de un cine de autor (que representara la identidad nacional y siguiera las normas institucionales del ICAIC) y a la vez comercial (según el canon de las grandes productoras cinematográficas). Al decir del guionista Ramón Pérez Díaz:

En ningún país se hace cine de arte (...) El ideal no es lo anticomercial, sino lo consustancial de los dos valores. Hacer cine de Arte y Comercial es la meta soñada, pues resulta muy difícil conjugar los dos valores. Es bueno que el mandamás del ICAIC aliente esas ideas. La práctica le enseñará muchas cosas, y entre ellas, la imposibilidad económica de hacer cine anticomercial (García Borrero, 2008).

Dentro de la dependencia comercial que tenía con el gobierno de Cuba con la Unión Soviética, evidentemente se incluía la producción cinematográfica de la Isla. De manera que, aunque las temáticas y dirección respondían a las exigencias nacionales, las técnicas: “cámaras, luminotecnias, laboratorios, películas vírgenes, reveladores a color, sonido, dependían de los suministros de equipos de la Unión Soviética y de Europa Oriental” (Fernández, 2008). Así se entiende que esta crisis fue la causa principal de muchos cambios de política y administración, que paulatinamente sucedieron en Cuba, como un intento de aliviar las dificultades que existían en los años noventa.

Al reducirse drásticamente el presupuesto financiero del ICAIC para la realización fílmica, y como una tentativa de recuperación y mantención de las realizaciones, surgieron las coproducciones, la mayoría de ellas con “España, Francia y México, que muchas veces imponían guiones o directores o actores quedando mal parado el abordaje de temas cubanos” (Fernández, 2008). Algunos resultados de esta nueva etapa de coproducciones son los filmes *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Kleines Tropicana* (Daniel Díaz Torres, 1997),

Un paraíso bajo las estrellas (Gerardo Chijona, 1999) y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2000).

Pero al decir de críticos y estudiosos de la historia del cine en Cuba, la crisis económica que trajo el Período Especial también dejó saldos positivos para la producción fílmica. Pues al buscar y obtener financiamiento de instituciones extranjeras, se lograba una mayor libertad creativa (Fernández, 2008). De esta manera, se conseguía cierta independencia de las normas y políticas culturales fijadas por el ICAIC. El cine de finales de siglo XX era hijo de su tiempo, sobre la pantalla proyectaba temáticas contemporáneas y de referencia nacional, así como las incertidumbres sobre la crisis.

De manera general, se mantuvieron algunos asuntos ya tratados también en otras etapas de la filmografía cubana, pero dadas las nuevas circunstancias, la mayoría de las realizaciones se enfocaron en temáticas que urgían al fin de siglo cubano como: "La emigración, la vivienda, la creciente pobreza material, la burocracia, el impresionante auge de la religiosidad africana y católica, la corrupción, los existencialismos y los conflictos de identidad en tiempos de dificultad" (Álvarez Pitaluga, 2016).

La visión noventera del cine cubano se define por la representación de la crisis económica (Período Especial) y sus consecuencias y experiencia. Se puede observar como tema principal, contexto de la cinta o mediante la personificación. Finales de los años noventa e inicios del milenio, el discurso cinematográfico cubano se ve marcado por la crisis económica y producto de ella, surge personajes que encarnan el desencanto, la escasez y la frustración. Algunas de las películas de esta etapa que resaltan por su visión noventera son "*Hello Hemin-gway* (Fernando Pérez, 1990), *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío, 1994), *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Soto, 1995), *Amor vertical* (Arturo Soto, 1997), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), y *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999)" (Álvarez-Pitaluga, 2016).

En la tercera etapa analizada (1990-2017), resalta el filme *Fresa y Chocolate* (Titón y Tabío, 1993). A pesar de su cercanía temporal y de compartir un mismo director con *Plaff*, ambos filmes enfrentan la temática de la religiosidad afrocubana partiendo de diferentes enfoques. En *Plaff*, de manera satíri-

ca, se profundiza sobre los miedos y prejuicios que giran en torno de los ritos yorubas; mientras que la segunda película desacraliza la relación entre los creyentes y las deidades yorubas; los diálogos con los orishas ya no son en lengua bantú, sino que se comunican en un castellano coloquial. Así, Nancy (Mirta Ibarra) le pide a Oshún por Diego (J. Perugorrría): "Ayúdalo, chica, no te vas a arrepentir".

Aunque la película surge como una crítica al sistema que regía la Isla y tematiza la homofobia y los temores y desconocimiento que existían aún en Cuba, otros subtemas enriquecen la trama principal, como es el caso de la religiosidad. Varios símbolos que aluden a esto rodean constantemente los fotogramas de la cinta: desde los girasoles que lleva Diego a su apartamento la primera vez que presenta su "Guarida" al espectador, referente directo a la Virgen de la Caridad del Cobre, hasta el altar a la Patrona cubana, la cruz de guano bendito y el ojo detrás de la puerta, talismán para proteger del mal de ojo o las malas lenguas, símbolo también del sincretismo que han sufrido las religiones de origen africano.

Además, la secuencia de las plegarias de Nancy (Mirtha Ibarra) a la Santa Bárbara (Shangó), se asocia al filme *Cecilia* (Humberto Solás, 1981), específicamente a una de sus primeras escenas donde el personaje Cecilia (Daisy Granado) se hace un baño espiritual, rito donde, untándose miel, suplica amparo a la Virgen de la Caridad (Oshún).

Otra producción que refleja el intrigante misterio de las religiones en Cuba es el filme *María Antonia* (Sergio Giral, 1990), basado en la obra teatral homónima de Eugenio Hernández Espinosa. En esta cinta se subraya la religión yoruba como marca de los sectores marginados, distinguiendo una estructura de clases. Pone en la palestra conflictos que aún existían en la realidad cubana contemporánea en los últimos años del siglo XX: los prejuicios raciales. La religión se percibe como un *fatum*, una especie de destino fatalista, porque "si te sales del camino del santo, el santo pide sangre", le dice el padrino a María Antonia (Alina Rodríguez).

En el panorama más actual del cine cubano, han llegado títulos como *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), *Santa Camila de La Habana Vieja* (Belkis Vega Bel-

monte, 2002), *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2003), *Los dioses rotos* (Ernesto Daranas, 2008), y más recientemente, *7 días en La Habana* (Varios, 2012), *Bocaccerías habaneras* (Arturo Soto, 2013), que si bien han profundizado en distintas temáticas, ninguno ha aportado nuevas miradas sobre la religión yoruba. La realización cinematográfica de hoy ha seguido los mismos patrones definidos en etapas anteriores: personajes estereotípicos, el espacio, el solar como sitio predilecto para desarrollar escenas de rumba y rezos, la religión como sinónimo de negritud o marginación.

7. Conclusiones

La historia del cine cubano comenzó desde fines del siglo XIX, pero no fue hasta inicios de la pasada centuria que se fortaleció. Si en los primeros años eran pocas las realizaciones fílmicas y dependían en su mayoría de las compañías norteamericanas y las casas productoras extranjeras, pronto el cine cubano alcanzó mayoría de edad e independencia. Si en un momento seguía los patrones del cine comercial, luego, en los años sesenta, fue buscando un estilo más personal “mezcla singular en lo formal de neorrealismo italiano, *free* cinema inglés y *nouvelle vague* francesa, y en el contenido, de temas cubanos”, (Fernández, 2008) unido a la estética de cinematografía latinoamericana. Así, recurrían temáticas como la esclavitud en Cuba, la lucha de independencia contra España y las luchas sociales del período republicano, junto con el asunto de las religiones cubanas. Aunque en algunos casos esta puede no ser parte de la trama principal, ha quedado mostrado cómo siempre las creencias de origen africano se encuentran de trasfondo en la filmografía cubana, siendo esta espejo de los imaginarios cubanos.

Al observar diferentes períodos del cine cubano y del tema religioso en él, se aprecia cómo ha mutado el trato audiovisual y el valor que se le ha dado a este: primero con perjuicios y estigmas, para luego, en muchas realizaciones, estereotiparlo. Hoy no hay una religión africana en Cuba, es afrocubana, o como mucho se denomina cubana. Si bien se reconoce su origen, ella ha vivido procesos de sincretismo y asimilación para dar como resultado una manifestación propia y única. Conviven día a día el catolicismo que trajeron a la Isla los españo-

les junto con la espiritualidad de las deidades que vinieron con los esclavos de África, conformando las creencias cubanas, el sistema mágico-religioso que es la base de las costumbres populares, la cultura, las tradiciones, y en resumen, de aquello que se llama ser cubano.

En el audiovisual cubano contemporáneo ya no existe recelo para explorar los ritos afrocubanos. Aunque hoy muchos siguen tratando este tema de manera superficial al incorporar personajes tipos, otros realizadores han optado por develar detalles del mundo afrocubano, buscando un lenguaje propio, donde dialoguen las tendencias modernas y las raíces más profundas de la cubanidad. Pero mucho queda aún por andar y decir sobre la cultura yoruba; este vasto patrimonio cultural cubano solo espera por nuevos enfoques fílmicos que descubran las creencias de esta Isla.

Notas

1 La religión yoruba se asocia a las prácticas, creencias y tradiciones espirituales realizadas en Cuba, que fueron originadas en el pueblo yoruba en África Occidental.

2 Esta división de períodos no es fortuita, responde no solo a la producción fílmica (cualitativa, cuantitativa), sino también a los cambios políticos e institucionales que sufrió la Isla, y sus consecuencias sobre la realización cinematográfica.

3 Otros autores afirman que este no fue el comienzo del cine cubano, sino que “el verdadero origen debamos buscarlo en los espectáculos populares que presentaban vistas fijas y panoramas, a principios de 1894”. Joel del Río: “Las primeras seis décadas del cine cubano”, en *La Jiribilla*.

4 Según Raydel Araoz Valdés:

Acta número 1 de la Sociedad de Folklore Cubano, fundada a inicios de los años veinte:

“...por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapia social, de ciertas prácticas morbosas como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, de forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular” (*Archivo del Folklore Cubano*, La Habana, no. 1, 1924).

Sociedad de Estudios Afrocubanos (años treinta):

[...] estudiar con criterio objetivo los fenómenos (demográficos, económicos, jurídicos, literarios, artísticos, lingüísticos y sociales en

general) producidos en Cuba por la convivencia de razas distintas, particularmente la llamada negra de origen africano y la llamada blanca caucásica, con el fin de lograr inteligencia de los hechos reales, su causas y consecuencias, y la mayor comprensión igualitaria de los diversos elementos integrantes de la nación cubana (*Estudios Afrocubanos*, La Habana, no. 1, 1937).

5 Fiesta que se celebra en Santería en honor de un orisha.

6 Según el DRAE: Perteneiente o relativo a la sociedad Abakuá, de origen africano, formada solo por hombres. // Miembro de esta sociedad.

7 En 1985 se creó la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, donde se unían dieciocho países del continente.

8 <<http://cinema23.com/trayecto23/el-cine-cubano-despues-de-la-revolucion/>>

9 La etapa que comprende el fin de la década de los ochenta y el comienzo de los años noventa fue conocida como "Período Especial", el cual fue nombrado así a raíz de un discurso de Fidel Castro, con el cual hacía referencia a la crisis económica que enfrentaría la Isla tras la caída del campo socialista como un "período especial en tiempos de paz".

Referencias Bibliográficas

- Agramonte, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Álvarez Díaz, M. (2009). "La miel de lo negro y lo blanco en el cine cubano". *Cuba, una identita in movimiento. Archivo Cubano*. <<http://www.archivocubano.org>>
- Álvarez Pitaluga, A. (2016). "Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)". *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*. Vol. 4 no. 2, La Habana.
- Araoz Valdés, R. (2017). "Los negros brujos del cine silente cubano". *Revista Cine Cubano*. 20 nov. 2017 <<http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital17/articulo41.html>>
- Bianchi Ross, C. (2017). *El crimen de la mancha en el espejo y otras historias*. La Habana: Ediciones Boloña.
- Cabrera, L. (1993). *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cabrera, L. (2012). *Cuentos negros de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Castillo, L. & Agramonte, A. (2012). *Cronología del cine cubano II (1937-1944)*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Río, J. (2017). "Las primeras seis décadas del cine cubano". *La Jiribilla*. 13 dic. 2017 <http://epoca2.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro54/1480_54_imp.html>
- Douglas, M. E. (2008). *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- "El cine cubano después de la Revolución". *Cinema 23*. 13 dic. 2017 <http://cinema23.com/trayecto23/el-cine-cubano-despues-de-la-revolucion/>
- Fernández, A. A. (2008). "Breve acercamiento al cine cubano de la Revolución (1959-2000)". *Otro lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*. Abril.
- Fowler, V. (2004). *Conversaciones con un cineasta incómodo*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- García Borrero, J.A. (2008). "1959: el kilómetro cero del cine cubano revolucionario". *Cine cubano, la pupila insomne*. 13 dic. 2017 <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com>>
- García de la Fé, J. M. (2014). "Las religiones afrocubanas en el cine nacional". (Tesis licenciatura, Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos, Cuba).

- García Espinosa, J. (2000). "La vida como un camino de atajos". *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Edición Unión.
- García Espinosa, J. (2007). "Las señales del cine imperfecto". *Revista Cine Latinoamericano*. 20 nov. 2017 <sergiotrabucco.wordpress.com>
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (2017). "Por la integración cubana de blancos y negros". *La Jiribilla*. 13 dic. 2017 http://www.lajiribilla.com.cu/2001/n18_septiembre/fuenteviva.htm
- Pichardo, H. (1965). *Documentos para la historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rodríguez Torres, L. (2017). "Cine cubano, sociedad y Revolución", 13 dic. 2017 www.monografias.com
- Sánchez, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco: movimiento cubano del cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

- Sobre la autora

Anet González Valdés es Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana. Fue por cinco años redactora/editora de Ediciones Boloña, en la Oficina del Historiador de La Habana y coordinadora del Premio Casa Víctor Hugo, galardón que estimula la investigación literaria. Ha participado como ponente en Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, LASA, Lima (2017) y Barcelona (2018).

- ¿Como citar?

González, A. (2019). Un cine de creencias. La presencia de la religión yoruba en la filmografía cubana. *Comunicación y Medios*, (39), 52-63.

El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica*

The concept of absent popular culture and its application to the Chilean case from a historical perspective

Chiara Sáez

Universidad de Chile, Santiago, Chile
chiara.saez.baeza@uchile.cl

Resumen

Re-elaborando las categorías de representación de lo popular en Sunkel (1985), se propone el concepto cultura popular ausente, cuya fundamentación surge de la articulación de 3 matrices teóricas: comunicología latinoamericana del cambio social, estudios culturales y pensamiento decolonial. La hipótesis es que la matriz racional ilustrada fue introducida en la cultura popular urbana latinoamericana durante el siglo XIX: su paulatina institucionalización como cultura obrera generó un proceso de divergencia interna de lo popular en el proceso de modernización, donde la cultura popular que no es masiva ni obrera quedó políticamente invisibilizada. La identificación fundamentada de 12 expresiones de la cultura popular ausente en Chile desde principios del siglo XIX en adelante permite concluir que hay una tercera vía de existencia de la cultura popular urbana en el contexto latinoamericano, con una consistencia interna a pesar de las transformaciones históricas, cuyos discursos y representaciones deben ser analizadas en profundidad.

Palabras Clave: Historia de Chile; Cultura Popular; Modernidad; Comunicación popular

Abstract

Re-elaborating the categories of representation of the popular in Sunkel (1985), the concept of absent popular culture is proposed, whose foundation arises from the articulation of 3 theoretical matrices: Latin American communicology of social change, cultural studies and decolonial thinking. The hypothesis is that the illustrated rational matrix was introduced into urban Latin American popular culture during the nineteenth century and its gradual institutionalization as a worker culture generated a process of internal divergence of the popular in the process of modernization, where popular culture -that were not massive or worker- was politically invisible. The well-founded identification of 12 expressions of popular culture absent in Chile from the beginning of the nineteenth century onwards allows us to conclude that there is a third way of existence of urban popular culture in the Latin American context, with an internal consistency despite historical transformations, whose discourses and representations should be analyzed thoroughly.

Key Words: History; Chile; Popular Culture; Modernity; Popular Communication.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Espacios públicos subalternos y la emergencia de un país ausente: experiencias mediáticas y expresiones simbólicas de los movimientos sociales en Chile (1810- 2010)" (proyecto: UI-01/13) financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID) de la Universidad de Chile durante 2014 y 2015.

1. Introducción

La década de los 90 en América Latina estuvo marcada por un proceso de democratización de raigambre neoliberal. Esto tuvo un correlato en la agenda de investigación sobre las culturas populares, que vivió un proceso de clausura o marginalización respecto de décadas anteriores (Alabarces, 2016), especialmente en el ámbito de la teoría social. Por su parte, la década del 2000 significó un auge de gobiernos progresistas-populistas que desarrollaron un discurso propio sobre lo popular, que sin embargo no logró arraigarse en la estructura social, como ha quedado demostrado con los cambios de signo político en gobiernos emblemáticos de este tipo como Argentina, Brasil y Ecuador desde 2015 en adelante. Durante estas décadas, Chile ha vivido un proceso de profundización neoliberal con algunas resistencias, como es el caso del movimiento por la educación pública. En el país, la investigación sobre las culturas populares parece haber abandonado la aspiración a teorizar sobre esta categoría y su carácter contradictorio y dinámico, ya que la identidad obrera es cada vez menos gravitante. Ante este escenario, el objetivo del artículo es presentar la fundamentación teórica de un programa de investigación sobre la cultura popular en Chile, fundamentada en la recuperación de material historiográfico y orientada a reintroducir en el presente la pregunta sobre lo popular en la problematización del conflicto social y sus expresiones simbólicas.

2. El concepto de cultura popular ausente: matrices teóricas de la investigación.

El programa de investigación que se propone tiene su punto de partida en el concepto de cultura popular ausente, entendido como el ámbito de la cultura popular que históricamente no forma parte de la cultura popular obrera ni ha sido absorbido por la cultura de masas. Se emparenta a su vez con las nociones de popular no-representado y popular-reprimido acuñadas por Guillermo Sunkel en su libro *Razón y pasión en la prensa popular* (1985). Estas categorías se refieren a diversos sujetos populares que han sido invisibilizados en las formas expresivas y comunicativas de carácter obrero; lo que a su vez Sunkel denomina “lo popular representado” (41).

Lo popular no-representado se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que son aceptados socialmente pero que no son interpelados por los partidos políticos de izquierda (o que no constituyen su objeto de interpelación principal). Incluye a las mujeres, los jóvenes, los “sin casa”, los jubilados, los inválidos y los indigentes. Los espacios no representados serían la casa, las relaciones familiares, los servicios de seguridad social, el sistema hospitalario y los establecimientos de caridad pública. Finalmente, los conflictos no representados aludirían a las condiciones de existencia de estos sujetos. Incluye también la religiosidad popular —“una de las formas básicas a través de la cual los sectores populares hacen inteligibles sus condiciones de existencia” (1985, p.42)—, y conocimientos populares como la medicina popular, el pensamiento mágico, la sabiduría poética y las culturas indígenas, sosteniendo que “las creencias tradicionales no son necesariamente y en todas las situaciones de carácter conservador: ellas pueden transformarse en focos de sentimientos de rebeldía” (1985, p.42).

Por su parte, lo popular reprimido es definido como “el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido *condenados* a subsistir en los márgenes de lo social: sujetos que son parte de una constante condena ética y política y que son así transformados en objetos de campañas moralizadoras” (1985, pp. 42-43). Así, lo popular reprimido incluiría a sujetos como prostitutas, homosexuales, delincuentes, drogadictos y alcohólicos. Sus espacios son los prostíbulos, los centros de espectáculos nocturnos, los clandestinos y lugares públicos como las plazas y las calles retiradas¹. Todo lo cual da lugar a espacios de contraparte: centros de detención, reformatorios, cárceles, centros de corrección de mujeres y alcohólicos anónimos. Finalmente, sus conflictos se focalizan en la ley, sus representantes e instituciones correccionales.

Sunkel también distingue entre dos matrices de expresión de la cultura popular: “simbólico-dramática” y “racional-iluminista”. La matriz original de la cultura popular sería simbólico-dramática, caracterizada por un lenguaje y estética marcada por las dualidades, (arriba-abajo, bueno-malo), de conceptos simples e imágenes ricas en significados, producto de su vinculación a una visión místico-religiosa del orden social. A esta matriz se contraponen la racional-iluminista, que Sunkel es-

tablece como la base de la cultura popular obrera y que opera como elemento “derivado o externo” (p.46) sobre la cultura popular. Si bien no opera en la misma lógica binaria de la matriz simbólico-dramática “tiene cierta unidad porque expresa algunos elementos muy básicos y de carácter general” (p.47): es anticlerical, racionalista, adhiere a los valores ilustrados y cree en la educación como vehículo del progreso. A pesar de ser antireligiosa, es moralizadora, pero ya no desde el pensamiento mágico de la matriz simbólico-dramático, sino que desde la fe en la razón. Mientras la matriz racional-iluminista estaría asociada a lo popular representado, la matriz simbólico-dramática estaría más vinculada a lo popular no-representado y lo popular reprimido.

El concepto de cultura popular ausente apunta a la comprensión de lo que hemos identificado como un objeto de investigación diferenciado. La hipótesis es que existe un circuito expresivo-comunicativo de la cultura popular ausente en el que es posible identificar distintos casos y experiencias, algunas de las cuales incluso mantienen formas de continuidad hasta el presente. El trabajo historiográfico propuesto apunta a visibilizar el contenido de este circuito, sus representaciones y visiones de mundo.

La fundamentación analítica de este *recorte de la realidad* denominado cultura popular ausente, es realizado sobre la base de tres macro-matrices teóricas: teoría latinoamericana de la comunicación alternativa (Beltrán, 1976; Díaz-Bordenave, 1976), estudios culturales críticos (Williams, 1980; Martín-Barbero, 2003) y pensamiento decolonial (Sousa, 2005; Mignolo, 2010). La integración de estas tres perspectivas permite dar un paso adelante respecto de algunas limitaciones de las ciencias sociales en su análisis de la relación entre sociedad, cultura y comunicación. Lo que se propone es mirar en clave histórico-política y desde esta triple perspectiva la cultura popular.

2.1. Comunicación y cultura en la matriz modernización-marginalidad

En los sesenta y ochenta del siglo veinte, el concepto de sectores marginales comenzó a ser usado en las ciencias sociales latinoamericanas, para

dar cuenta de aquellos sujetos populares que no habían podido ser integrados a la versión latinoamericana de la modernización. En estos análisis, lo marginal urbano fue visto como elemento residual y consecuencia de procesos trunco de desarrollo: “una situación paradigmática de la nueva modernidad” (Tironi, 1987: 20). No fue considerado como parte de un proceso paralelo e incluso previo a la obrerización, careciendo así de una perspectiva histórica de largo plazo.

El foco economicista de la reflexión sociológica sobre la marginalidad supuso un desplazamiento e incluso una omisión de la pregunta por la cultura; más aún, de la comunicación. Estados Unidos incorporó la perspectiva comunicacional en sus políticas de desarrollo orientadas hacia las poblaciones pobres del continente, por medio de la estrategia de difusión de innovaciones, bajo la creencia de que los cambios de actitud a nivel individual en la adopción de nuevas tecnologías resolverían el problema estructural del subdesarrollo. La comunicología latinoamericana emergió en este contexto teórico de reflexión sobre el sujeto popular y la modernización, acunando rápidamente una perspectiva crítica respecto del uso persuasivo de los medios de comunicación —radio y prensa, especialmente— para generar cambios de conducta o eliminar factores culturales de esos sectores marginados —campesinos, indígenas, sectores urbanos excluidos— que eran considerados como barreras u obstáculos al “desarrollo”, entendido como un proceso de imitación de los valores culturales del norte global (Beltrán, 1976; Díaz-Bordenave, 1976).

Este grupo de investigadores hizo hincapié en el conocimiento, opiniones y visiones de mundo generadas por los sectores sociales considerados marginales y/o subdesarrollados desde las teorías de la modernización. Sus reflexiones teóricas estaban fuertemente influenciadas por una amplia gama de experiencias de comunicación alternativa surgidas de los años cincuenta: las radios mineras de Bolivia, los proyectos de escuelas radiofónicas como Sutatenza en Colombia y diversos proyectos populares de edu-comunicación en todo el continente, que les permitieron avanzar en la reflexión sobre las posibilidades de la comunicación como un proceso dialógico (Freire, 1970) que supone una posición activa de los sujetos participantes (con independencia de su conocimiento, educación o

cultura formal) en la construcción de sus formas propias de comunicación y cultura, que conduce a estos distintos sujetos a descubrir las condiciones de su opresión y a construir alternativas comunitarias de cambio (Beltrán, 2008).

1.2 Estudios culturales

En América Latina, a partir de los ochenta, también se despliega un debate respecto a los conceptos de “sectores populares urbanos” y “cultura popular”, que busca repensar los sectores sociales excluidos dando mayor profundidad a la discusión sobre lo popular. Esta discusión mantiene cierta correspondencia con la senda abierta por el marxismo heterodoxo británico de los estudios culturales. El principal aporte de esta escuela fue una aproximación a los sectores populares a partir de una reflexión teórica que, integrando la dimensión material y la dimensión simbólica de la existencia, no acabara siendo determinista ni esencialista respecto de lo popular. Los autores vinculados a esta matriz observaron el impacto de los procesos de modernización sobre la cultura tradicional europea, el devenir de ésta en cultura popular urbana y el modo en que sus sujetos eran foco de políticas de reeducación, moldeamiento e incluso de represión a través de los procesos de industrialización. No obstante, también observaron grietas de este proceso, como la existencia de diversas formas de resistencia a las lógicas emergentes de la modernidad por parte de los grupos populares, tanto en su dimensión social como económica (Williams, 1980; Thompson, 2013).

Un proceso similar —quizás más intenso y acelerado— vivió América Latina a lo largo del siglo XIX, propiciando la generación de un nuevo sentido del tiempo centrado en la producción para el mercado y una liberación del sujeto de las formas comunitarias de pertenencia, pero generando al mismo tiempo formas de resistencia a la proletarización (Pinto, 2000). Estas diferencias pueden explicar las particularidades que tendrá el desarrollo de los estudios culturales en el contexto latinoamericano, cuyo foco original estuvo centrado sobre todo en la relación entre cultura popular urbana-cultura de masas, y las relaciones de continuidad entre ellas, ya que el debate en el cual emergió esta discusión era la búsqueda de alternativas a la visión elitista

de la cultura que había aportado la teoría crítica de origen europeo, donde lo masivo era visto como una forma alienada de experiencia cultural, permitiendo avanzar en la comprensión de la cultura de masas como cultura popular desactivada: “negación y mediación histórica de lo popular” (Martín-Barbero, 2003: 119).

Desde la perspectiva historiográfica, Romero (1990) planteó la necesidad de visibilizar el carácter histórico de los sectores populares urbanos y la necesidad de incorporar esta historicidad en el análisis marxista clásico: “no centrarse exclusivamente en los trabajadores industriales, sino en un conjunto más amplio” (269) que el de clase obrera, su estructura socioeconómica, su acción sindical y política, sugiriendo entrar al terreno de la cultura popular: “mucho menos seguro y firme que el hasta ahora privilegiado” (272), apuntando a la comprensión de la relación existente entre experiencia material y expresiones simbólicas de los sujetos populares.

1.3 Perspectiva decolonial

Si bien la integración entre la comunicología latinoamericana y la apropiación específica que se hace de la matriz de los estudios culturales a nivel continental permite avanzar en la problematización de lo popular desde una perspectiva crítica, incorporar la perspectiva decolonial como tercer vértice teórico permite complejizar aún más esta mirada, al ver la cultura popular y los sujetos populares desde un cuestionamiento de las promesas emancipadoras de la modernidad. El pensamiento decolonial contribuye a observar la distinción entre lo popular ilustrado y lo no-ilustrado, permite concebir lo popular obrero como la propuesta de integración que la matriz moderna de origen europeo propone a los sectores populares dentro de la promesa emancipatoria moderna. Pero ¿cómo denominar a los sectores populares que no adscriben a la matriz ilustrada del proyecto moderno y su propuesta racional de emancipación, que además lo hacen desde una posición afirmativa de identidad y no tan solo como casos fallidos (“los marginales” de las teorías de la modernización)?

Según Sousa (2005), las ciencias sociales han realizado un desperdicio de experiencias heterodoxas

haciendo invisibles iniciativas y movimientos alternativos, restándoles credibilidad al interior de la investigación social como de la acción política: en las ciencias sociales lo que no existe como objeto de investigación es activamente producido como no existente, esto es, como una alternativa no creíble a lo que existe. La invisibilidad de esas formas guarda relación con el problema de la colonialidad del poder, entendida como “una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción” (Mignolo, 2010: p.12), que involucra la economía, la política, el conocimiento, las subjetividades, pero cuya identificación permite reconstruir y restituir “historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de Totalidad definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad” (p.14).

La observación de lo popular no-representado y lo popular reprimido desde la perspectiva decolonial permite instalar la idea de una cultura popular ausente u omitida que, si bien históricamente coexiste y mantiene relaciones con la cultura obrera, a veces también manifiesta diferencias importantes con ella. Por otro lado, si bien parte importante de la matriz simbólico-dramática de la cultura popular ha sido apropiada por la industria cultural o de masas, también es posible inferir expresiones culturales a la inversa; es decir, a los sujetos populares no obreros, apropiándose desde su matriz simbólico-dramática de los formatos de reproducibilidad técnica de la cultura en el contexto de la sociedad industrial, así como de sus estrategias de difusión, producción y circulación. Subvirtiéndolo así su uso y consumo como mecanismo de dominación cultural. Así, esto que denominamos cultura popular ausente no solo tiene una relación en tensión con la cultura obrera y con la cultura de la élite dominante, sino también con la cultura de masas. Todo lo anterior, a su vez, en un contexto de fronteras porosas, donde las distinciones son antes analíticas que objetivas.

En síntesis, existen tres matrices que aportan a un pensamiento crítico desde la comunicación y la cultura, en clave materialista y desde una perspectiva periférica, pero hasta ahora no existe una propuesta teórica que integre estas tres vertientes en una reflexión desde la comunicación y la cultura. La propuesta de articulación que aquí se presenta permite visibilizar una tercera vía de existencia de la cultura popular urbana en el contexto

latinoamericano: ni masiva ni obrera-ilustrada, que mantiene una consistencia interna a pesar de las transformaciones históricas y que, por lo tanto, es posible rastrear en una perspectiva histórica de largo plazo. Esta tercera forma de la cultura popular urbana en el contexto de los procesos de modernización, que parte con los procesos de Independencia de principios del siglo XIX y que continúa hasta hoy, es la cultura popular ausente.

Pero para que la relación entre estas tres perspectivas teóricas sea capaz de contribuir a la comprensión de los fenómenos culturales y comunicativos desplegados en el contexto chileno (y su potencial aplicación a otros países de la región), es importante incorporar a la historiografía como herramienta auxiliar y trabajar sobre casos concretos que den sustento empírico a lo planteado. Es decir, *historizar* lo que hemos denominado cultura popular ausente, estableciendo anclajes que permitan identificar la existencia en el largo plazo de los sujetos, prácticas y espacios, así como las conexiones, continuidades y discontinuidades entre sí que pueden ser enmarcadas bajo este concepto, así como del potencial que tienen para entender el presente y proponer maneras alternativas de pensar la politicidad del cambio social, desde un lugar cultural distinto al del pensamiento crítico de la izquierda ilustrada.

2. Metodología

A continuación se presentan los resultados del estudio empírico surgido de la problematización teórica expuesta. Es un estudio de carácter exploratorio, por tratarse de un tema poco investigado, que por ahora se centra principalmente en el siglo XIX y principios del siglo XX². Por medio de la metodología del análisis documental (Erlandson, Harris, Skipper & Allen, 1993) se realizó un trabajo con fuentes históricas que incluyó la revisión y análisis de textos clásicos de historia social chilena, así como de textos clásicos y recientes de historia cultural y comunicacional de los sectores culturales en Chile. Para ello, se desarrolló un trabajo de levantamiento de información histórica en dos niveles:

- i) Principales hitos nacionales de carácter económico, político y social con énfasis en el siglo XIX y principios del siglo XX, dife-

renciando entre principales hitos culturales de la élite, la cultura de masas, la cultura obrera y la cultura popular ausente. El objetivo de este trabajo era poder llegar a establecer si existían hitos históricos propios de la cultura popular ausente que permitieran plantear un sentido específico del período desde esta perspectiva.

ii) A partir de las mismas fuentes históricas se logró realizar una cronología básica de experiencias y expresiones de la cultura popular ausente, para el mismo período. La información recolectada se calificó bajo las categorías de caso, técnica de recolección y ámbito de análisis a la cual el caso se refería.

A partir de lo anterior se presentan tres resultados:

a) Identificación de hitos históricos que permiten hacer una propuesta de lectura del período de análisis, desde la perspectiva de los actores y procesos de la cultura popular ausente, que difiere de la historiografía tradicional como de la historiografía social más clásica, si bien mantiene vínculos con ambas.

b) Establecimiento de unas dimensiones de análisis dentro de las cuales agrupar las formas expresivas que tiene la cultura popular ausente.

c) Propuesta de una muestra de casos documentados que acreditan la existencia de un circuito expresivo-comunicativo de la cultura popular ausente.

3. Resultados

3.1 Hitos históricos de la cultura popular ausente

La cultura popular ausente se expresa en la historia de Chile de múltiples formas. Estas manifestaciones no necesariamente coinciden con la periodización de la historiografía tradicional -que enfatiza la historia política de las elites- ni con la periodización de la nueva historia social -que cen-

tra la atención en periodos de ascenso y descenso de las luchas políticas de obreros, campesinos, pobladores o estudiantes-. Aunque mantiene una cercanía con esta última, la cultura popular ausente posee otros hitos y procesos en despliegue.

A grandes rasgos, una vez proclamada la Independencia de España, entre 1810 y 1850 en Chile existió un proyecto modernizador que no logró arraigarse en los sectores populares. Las guerras de Independencia implicaron un reclutamiento forzoso, principalmente desde los sectores rurales. El Estado asumió la tarea de "reconversión del bajo pueblo 'bárbaro' y tradicional en un pueblo ilustrado, 'racional' y virtuoso" (Pinto & Valdivia, 2009, p. 161), pero del otro lado no hubo una actitud activa de integración. Posiblemente porque junto a lo anterior, a partir de 1815, se produce un proceso de control de las expresiones propias y autogestionadas de los sectores populares en la esfera pública. Se prohíben espacios de sociabilidad como *chinganinas* y *ramadas* (Zapiola, 1974), "juegos de carnaval, tambores, bailes con contorsiones y 'vestuarios extravagantes de negros'" (Vitale, 2001, p.465) y se reglamentan las representaciones teatrales (Torres, 2008). Para Alegría (2008) este proceso sistemático de reglamentación de las expresiones populares se ve extendido al menos desde 1800 hasta 1840 y en su base se encuentra el temor a la rebelión popular por parte de los nuevos detentadores del poder, que se percibían en una posición de legitimidad precaria. Según Pinto (2000, p.17) los sectores populares no se sienten convocados a la experiencia de la modernidad que surge luego de los procesos de Independencia porque significa proletarianización y desarraigo: "toda una identidad social nueva que ciertamente no había nacido de una opción personal".

La posterior entrada de capitales y tecnologías -desde Inglaterra, principalmente- que apuntan hacia una modernización económica, también van a traducirse en diversas formas de resistencia activa a la proletarianización y disciplinamiento de la mano de obra que es paradigmática en la minería del norte del país (Illanes, 1990), donde a la baja participación en los beneficios se le combate con robo de metales y otras estrategias de menudeo, que a su vez son aceptadas tácitamente por los dueños del capital como externalidades negativas de una economía protoindustrial en proceso de desarrollo.

A partir de 1850-1860 este rechazo tiende a revertirse y aumenta el interés de parte de estos grupos por una integración al discurso moderno, que se explica por la migración del campo a la ciudad y el desarraigo urbano, que hace del proceso también una oportunidad con “efecto liberador” (Pinto, 2000, p. 5), al permitir a algunos sectores tener mayor control sobre su propio futuro. La resistencia inicial de los sectores populares da pie a ciertas formas negociadas de integración. Es lo que Pinto llama, un “asalto subalterno de la modernidad” (p.22) desde la condición proletaria en proceso de conformación. Para estos grupos, el dilema deja de ser si hay que modernizarse o no y pasa a ser más bien ¿cómo participar de la modernización al menor costo?

No obstante, el trabajo de Purcell (2000) evidencia la resistencia de los sujetos populares a la educación e higienización propuesta por el régimen moderno y las autoridades, así como otras formas de resistencia y escamoteo a estas medidas de control del espacio público. Según este autor, las autoridades catalogan como peligrosos -incluso para sí mismos- los espacios de distensión de los sectores populares. Se construye así una imagen de estos sectores y sus espacios como violentos y viciosos. Las élites también demonizan la devoción religiosa heterodoxa, la risa y la sonoridad lúdica con la que se manifiestan en la ciudad los sectores populares (Salinas, 2006; Salinas, Prudent, Cornejo & Saldaña, 2007). El poder político, interviene activamente a través del establecimiento y vigilancia de los espacios oficiales de diversión pública, como la única manera de incorporar las formas de expresión de los sectores populares a la ciudad moderna. Del mismo modo, a lo largo del siglo habrá una paulatina expulsión a los extramuros de la ciudad de las formas de comercialización -formal e informal, legal e ilegal- de los sectores populares (Salazar, 2003).

A pesar de esto, existirá durante todo el siglo XIX un amplio despliegue de expresiones artísticas vinculadas a la cultura popular ausente, tales como la zamacueca (Spencer, 2007; Torres, 2008) y la cueca (Claro, 2010); el canto a lo poeta (Acevedo, 1933); el canto a lo humano y lo divino (Uribe, 1974; Sepúlveda, 2009; con las implicancias de su paso del ámbito rural al urbano y la especificidad de las mujeres cantoras, señaladas por Salinas & Navarrete, 2012); diversas formas de espectáculos cir-

censes, cuya presencia en el espacio público será perseguida o juzgada de manera negativa por los sectores ilustrados.

La inauguración del I Congreso Obrero en 1887 inicia el proceso de fortalecimiento de una institucionalidad obrera tanto política como culturalmente autónoma, que se expresa públicamente y se expande intensamente (sociedades de socorro mutuo y mancomunales, filarmónicas, prensa obrera, teatro obrero, grupos musicales) hasta entrada la década de 1920. Cristaliza la emergencia de una cultura obrera ilustrada (Devés, 1992), que se emparenta con la categoría que Sunkel denomina “popular representado”. Esta cultura, cuyo principal exponente será Luis Emilio Recabarren, es expresión de un grupo de influencia fuera del Estado -pero con vocación de poder- que crea una intelectualidad trabajadora y de clase media (artesanos especializados, empleados públicos, tipógrafos) y que busca aprovechar la institucionalidad para sus propios fines. Al mismo tiempo busca diferenciarse de “la cultura oligárquica materializada en el Estado” y “la cultura tradicional preilustrada” (p.131), pagando el costo de una autocensura de los sentidos: “ciertamente no fue una cultura signada por el sensualismo. Fue una cultura de la pobreza y la escasez” (p. 135). Esto confirma la idea de que la matriz iluminista es importada a los sectores populares, en tensión con una matriz simbólico-dramática que es anterior y estructurante, permitiendo observar de manera concreta el modo en que ambas matrices tienen desarrollos divergentes. Esta divergencia tiene una expresión particular en determinados modos de apropiación de los dispositivos culturales mediatizados desde la cultura popular ausente como la imprenta con la lira popular (Lenz, 2003), la prensa satírica popular (Rustom, 2018), la apropiación del cine por parte de “verduleros o almaceneros” que entre 1904 y 1915 reconvirtieron en salas de espectáculos sus barracas ubicadas en barrios periféricos de Santiago (Iturriaga, 2011, p. 6) y por último, el debate sobre el canon del folclore en el contexto de las primeras grabaciones musicales de música tradicional chilena, como muestra el caso de la Sociedad de Folklore Chileno (Donoso, 2006).

En 1925 se crea una nueva Constitución, la cual da pie a la posibilidad de un Chile nacional popular con una clase obrera inserta en la política partidista, en un proceso paulatino de adquisición de dere-

chos que culmina con el Golpe de Estado de 1973. A partir de esta última fecha se abre otro ciclo, que por ahora podría ser denominado post-obrero.

3.2 Casos y categorías de análisis

Se han identificado 3 dimensiones de análisis desde las cuales aproximarse a las formas de expresión de la cultura popular ausente, en perspectiva de largo plazo y buscando superar la mera dimensión mediática, a saber: corporalidad, representación y mediatización. A su vez, dentro de cada dimensión se identifican 4 experiencias concretas de visibilidad de la cultura popular ausente en la ciudad de Santiago de Chile. Esta selección se corresponde con temáticas y experiencias que emergieron del propio análisis de la bibliografía sobre historia social y cultural chilena. La selección de 12 casos es arbitraria y se fundamenta en dos criterios: diversidad y abarcabilidad.

A. La noción de Corporalidad se puede considerar el “grado cero” de la expresividad, en que el cuerpo, en tanto remite a un sujeto encarnado, es usado de manera directa y sin mediaciones como instrumento de una experiencia. En palabras de Tijoux, Facuse & Urrutia (2012, p. 437), el cuerpo es “el lugar de invención para los desprovistos de propiedad”. En la corporalidad, la expresividad no siempre responde a un meta-relato o a una reflexión, ni requiere necesariamente de público o espectadores. Puede tomar forma individual, colectiva e incluso inter-corporal: “La intercorporeidad nos permite pensar en una comunicación sin mediaciones narrativas entre los cuerpos” (Contreras, 2013, p.22). La corporalidad, precisamente por su carácter interactivo se encuentra muy vinculada al uso y apropiación de los espacios: “Ni las formas cotidianas de resistencia, ni la insurrección ocasional se pueden entender sin tener en cuenta los espacios sociales cerrados en los cuales esa resistencia se alimenta y adquiere sentido” (Scott, 2003, p. 47). Las cuatro expresiones identificadas son:

A1. Las estrategias de control y resistencia de la sonoridad popular, así como sus espacios de despliegue. Especialmente en el ámbito de la sonoridad popular no-musical en la ciudad, sobre la cual no se registra un nivel relevante de investigación.

A2. Las estrategias y espacios de resistencia del intercambio económico formal e informal en barrios marginales del Santiago decimonónico (Mapocho, Estación Central, Matadero), considerado la relevancia que tuvo el comercio ambulante durante el siglo XIX como vía de ocupación del peón-gañán³ en la ciudad.

A3. La devoción popular en torno a la fiestas religiosas de la Cruz de Mayo y la figura de Fray Andre-sito. La primera por tratarse de una festividad que integra un particular sincretismo afro-indígena-católico. El segundo por su reconocimiento como patrono de pobres y excluidos.

A4. Muerte y violencia popular. La referencia a esta dimensión más agonística tiene que ver con tomar distancia de una visión idealista de la cultura popular ausente y unos usos exclusivamente festivos del cuerpo.

B. La Representación corresponde a formas de expresión que suponen distancia, uso de códigos y actuación. En este nivel, el cuerpo y lo que él puede producir se convierten en medio para decir algo con algún grado de simbolismo y abstracción. No son necesariamente formas de expresión propias de la cultura popular: más bien esta categoría se refiere a formas colectivas de significar estos dispositivos por parte de estos sectores: “puesto que las clases populares son muy sensibles a los símbolos de la hegemonía, el campo de lo simbólico (...) se convierte en espacio precioso para investigar las formas de la protesta popular” (Martín-Barbero, 1987, p.108). La propuesta de casos es la siguiente:

B1. Performatividad y performatividad (Taylor, 2003; 2006) de la zamacueca y la cueca. El tema que se propone analizar aquí es la espacialidad festiva; esto es, las lógicas de distribución y circulación de la música popular en términos espaciales.

B2. El canto a lo poeta, específicamente en cuanto a la figura de las cantoras como parte de una doble invisibilización.

B3. Los llamados villancicos *rotosos* que habrían sido prohibidos dentro de la persecución de las expresiones de religiosidad popular (Pereira, 1941, p.189-190).

B4. El circo chileno como espacio de sociabilidad, liberación e integración de sujetos populares de la cultura popular ausente (Ducci, 2012).

C. La *mediatización* remite a formas de representación que incorporan soportes de reproductibilidad técnica. Partiendo por la imprenta y siguiendo por medios electrónicos (y digitales, pensando en el siglo XXI). Supone un espacio de mediación específico entre la cultura popular y la cultura de masas, problematizando la tensión entre ambas como una relación de mutua influencia: por un lado, la cultura de masas como la cultura popular que “el proyecto histórico que la burguesía produce para el pueblo” (Martín-Barbero, 2003, p.118-119) y, por otro lado, como una fuente de contraste y apropiación para la propia reinención de formas subversivas de la cultura popular. Los casos identificados son los siguientes:

C1. La lira popular, que emerge a partir de la guerra con España (1865-1866) como poesía impresa con cierto componente informativo y contingente. Constituye una forma de existencia de lo popular que se apropia de los incipientes formatos de masas (reproductibilidad) y del lenguaje informativo de los primeros periódicos para sus propios intereses. Si bien, ya existen varias compilaciones publicadas al respecto (Navarrete, 1998; Navarrete & Cornejo, 2006; Navarrete & Palma, 2008), así como estudios sobre su producción y circulación (Araos, 2012), se trabajará sobre las cosmovisiones presentes en ellas, pues se trata de un tema abordado sólo de manera parcial (Yáñez, 2012).

C2. La prensa satírica popular creada por los propios sectores populares. Dos ejemplos importantes de la época, tanto por su discursividad como por sus caricaturas van a ser *El Ají* y *José Arnero*.

C3. Los empresarios “plebeyos” del cine, que entre 1904 y 1915 reconvirtieron en salas de espectáculo sus barracas ubicadas en barrios periféricos de Santiago y transformaron el cine en una entretenimiento popular lejos del control de las élites.

C4. La batalla sobre el canon de la música nacional entre la Sociedad de Folklore Chileno y la prensa ilustrada en el contexto de las primeras grabaciones de música tradicional.

4. Conclusiones

La articulación entre las matrices teóricas ya señaladas posibilita una reapropiación del debate sobre la heterogeneidad de la cultura popular, que permite observar en ella al menos tres variantes analíticamente diferenciadas en el contexto latinoamericano -obrera, masiva y ausente-, aunque en relaciones permanentes de atracción y tensión entre ellas. La identificación de 12 expresiones de la cultura popular ausente durante el período estudiado lleva a un replanteamiento de la pregunta sobre la matriz de la cultura popular chilena y permite abrir una nueva arista del debate sobre la cultura popular latinoamericana. El ejercicio realizado analizó la relación entre cultura y comunicación: el lugar de la cultura y, dentro de ella, de las formas de expresión y los mensajes que estas comunican como formas de ser, saber y conocer que -en este caso, partiendo de unas condiciones materiales de subordinación y negación desde los sujetos e instituciones domesticadas por el proyecto moderno europeo-, son portadoras de otras epistemologías donde el cuerpo, la emoción, la espiritualidad, la sensualidad y la risa ocupan un lugar central. A pesar de que la cultura popular ausente, sus actores y formas de expresión son “nombradas” por la elite desde su descalificación o “invisibilizadas” por la cultura obrera por considerar que poseen un carácter regresivo debido a su oposición a los valores modernos, ellas también podrían ser consideradas como una forma cotidiana de lucha política decolonizadora, que sólo es posible observar en su profundidad y constancia cuando se incorpora la perspectiva histórica y el trabajo con archivos.

Dicho lo anterior, la relevancia del programa de investigación propuesto radica en visibilizar un conjunto de expresiones aparentemente desconectadas, con el propósito de avanzar en el análisis de su potencial articulación discursiva. En perspectiva de largo plazo, buscando establecer continuidades y discontinuidades. Lo anterior no supone un proceso evolutivo. Más bien sobre lo que se quiere seguir indagando es en el desvelamiento del mensaje o discurso (visual, sonoro, corporal y escrito) que comunican estas experiencias concretas como casos representativos de la cultura popular ausente y observar las relaciones que estos grupos mantienen con otros sectores sociales (cultura obrera, elite ilustrada, industria cultural). En este sentido, el artículo viene a problematizar una zona gris de

la investigación social e invita a pensar en propuestas políticas de presente y de futuro, capaces de superponerse a las lógicas y mecanismos de la modernidad / colonialidad.

Notas

1. En la clave histórica de largo plazo que nos interesa, también cabría hablar de fondas, ramadas y chinganas, conceptos que remiten a distintos espacios de

sociabilidad popular, donde se mezclaba música, comida y bebida, variando principalmente por los espacios físicos que ocupaban y el carácter más o menos temporal de sus construcciones.

2. Esta misma muestra de casos está siendo actualmente investigada en profundidad, con mayores recursos y un mayor trabajo de archivos, a través del proyecto [información resguardada para asegurar revisión ciega].

3. Concepto utilizado para referirse a trabajadores no-calificados, de empleo inestable, con frecuencia subocupados.

Referencias

- Acevedo, A. (1933). *Los Cantores Populares Chilenos*. Santiago: Nacimiento.
- Alabarces, P. (2016). "Post-popular Cultures in Post-populist Times: The Return of Pop Culture in Latin American Social Sciences", en E. González Castillo, Jorge Pantaleón y Nuria Carton de Grammont (orgs.), *Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas*, New York: Peter Lang, pp. 13-32.
- Alegría, C. (2008). *¿Se acabó la fiesta!: Su reglamentación durante el periodo de la crisis colonial. Santiago (1800-1840)*. Tesis de grado. Licenciatura en Historia. Universidad de Chile
- Araos, J. (2015). *De la voz al papel. Producción y difusión de poesía popular impresa en Santiago. 1890-1910*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Beltrán, L. R. (1979). "Farewell to Aristotle: 'horizontal communication'". *International Commission for the Study of Communication Problems*, 48. París: UNESCO.
- Beltrán, L. R. (2008). "La comunicación y el desarrollo democrático en Latinoamérica: memoria de una quimera irrenunciable". En J. M. García de Madariaga, J. C. Calvi, F. Tucho Fernández & M. Meda (Eds.), *Políticas de comunicación en España y Latinoamérica: medios convencionales, tercer sector audiovisual y alfabetización digital* (pp. 23-56). Madrid: Dykinson.
- Contreras, M.J. (2013): "Diálogos sobre cuerpo, música y cultura". *Resonancias* 32, pp. 15-46.
- Devés, E. (1992). "La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico". *Mapocho* 30, pp. 127-136.
- Díaz-Bordenave, J. (1976). "Communication of Agricultural Innovations in Latin America: The Need for New Models", *Communication Research* 3, 2. p. 135-154.
- Donoso, K. (2006). *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis de grado. Licenciatura en Historia. Universidad de Santiago.
- Ducci, G. P. (2012). *Años de circo: Historia de la actividad circense en Chile*. Barcelona: Circus Arts Foundation.

- Erlandson, D., Harris, E., Skipper, B. & Allen, S. (1993). *Doing naturalistic inquiry: A guide to methods*. Newbury Park, CA: Sage.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Hall, S. (1984). "Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'". En R. Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93 - 110). Barcelona: Crítica.
- Illanes, M.A. (1990). "Azote, salario y ley. Disciplinamiento de la mano de obra en la minería de Atacama (1817-1850)". *Proposiciones* n° 19, pp. 90 - 122.
- Iturriaga, J. (2011). "La película disociadora y subversiva. El desafío social del cine en Chile, 1907 - 1930". Ponencia presentada al Primer Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno. Centro Cultural Palacio de la Moneda, 21 y 23 de junio. Mimeo.
- Lenz, R. (2003). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile, contribución al folklore chileno*. Santiago: Centro Cultural de España y Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional de Chile.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México, D.F.: Ediciones G. Gill.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Oficio de cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México, FCE.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo.
- Navarrete, M. (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la Poesía Popular del Siglo XIX*. Santiago: Colección Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares-DIBAM.
- Navarrete, M. & Cornejo, T. (2006). *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana-DIBAM.
- Navarrete, M. and D. Palma (2008): *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*. Pp. 51-71. Santiago of Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Pereira, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Universitaria.
- Pinto, J. (2000). "De proyectos y Desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)". Ponencia presentada al 19 Congreso Internacional de Ciencias Históricas. Universidad de Oslo, 6-13 agosto. Mimeo.
- Pinto, J. & Valdivia, V. (2009). *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810 - 1840)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Purcell, F. (2000). *Diversiones y juegos Populares, Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua 1850-1880*. Santiago de Chile: DIBAM.

- Romero, L.A. (1990). "Los sectores populares urbanos como sujetos históricos". *Proposiciones*, 19. Pgs. 268 – 278.
- Rustom, C. (2018): *La autorrepresentación como forma de resistencia. El rol de la prensa satírica en la construcción de una identidad popular chilena. El caso del periódico El Ají (1889-1893)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Universidad Diego Portales.
- Salazar, G. (2003). *Ferías Libres. Espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: LOM Ediciones.
- Salinas, M. (2006). "Comida, música y humor. La desbordada vida popular". En C. Gazmuri y R. Sagredo (Ed.). *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile moderno 1840 – 1925* (pp. 85-117). Santiago, Taurus.
- Salinas, M., Prudent, E. Cornejo, T. Saldaña, C. (2007). *Vamos remoliendo mi alma! La vida popular en Santiago de Chile 1870-1910*. Santiago: LOM Ediciones.
- Salinas, M. & Navarrete, M. (2012). *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)
- Sepúlveda, F. (2009). *El canto a lo poeta, a lo divino y a lo humano: análisis estético antropológico y antología fundamental*. Santiago: Universidad Católica de Chile - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Scott, J. (2003). *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. Navarra: Txalaparta.
- Sousa-Santos, B. de (2005). *El Milenio Huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Madrid: Trotta.
- Sunkel, G. (1984). *Razón y Pasión en la prensa popular*. Santiago: ILET.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D. (2006). "Performance and/as History". *TDR* 50(1), pp. 67-86.
- Thompson, E.P. (2012[1963]). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing.
- Tijoux, E., Facuse, M. & Urrutia, M. (2012). "El hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?". *Polis* 11 (33), pp. 429-449.
- Tironi, E. (1987). "Marginalidad, movimientos sociales y democracia". *Proposiciones* 14, pp. 9 – 23.
- Torres, R. (2008). "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)". *Revista Musical Chilena* LXII (209), pp. 5-27.
- Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo Humano*. Santiago: Editorial Gabriela Mistral.

Vitale, L. (2001): Chile. En D. Jones (Ed.): *Censorship: An Encyclopedia* (pp. 464 – 476). Londres: Fitzroy Dearborn Publishers.

Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Yáñez, C. (2012). "Continuidades en el contenido político de la poesía popular en Chile: Un análisis preliminar". *RIF* 10 (21), pp. 31-48.

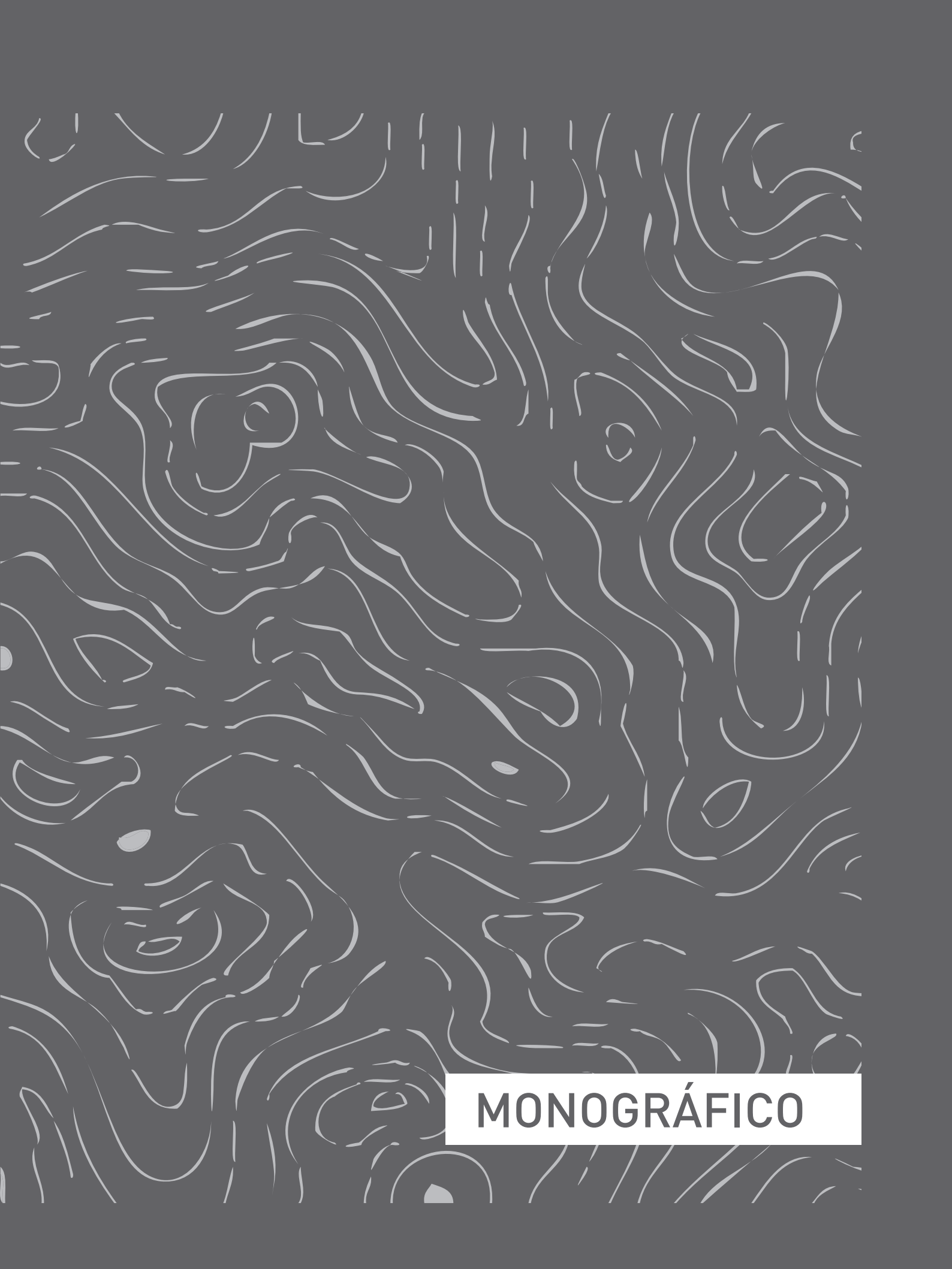
Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años: 1810-1840*. Santiago: Zig Zag.

- Sobre la autora

Chiara Sáez es socióloga y Doctora en Comunicación. Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen, donde imparte cursos economía política de la comunicación y estudios culturales, investiga sobre industrias de la convergencia digital, cultura popular y comunicación alternativa. Autora de *TV Digital en Chile. Políticas Públicas y Democracia* (Universitaria, 2014) y *Apuntes para una historia de la comunicación alternativa en Chile* (RIL, 2018).

- ¿Como citar?

Sáez, C. (2019). El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica. *Comunicación y Medios*, (39), 64-76.



MONOGRÁFICO

Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de *Un tigre de papel**

Essay aspects of documentary falsity. Study of A paper tiger

Isleny Cruz

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.

isleny.cruz.carvajal@urjc.es

Resumen

Un tigre de papel (Luis Ospina, 2007) es una obra emblemática en materia de experimentación documental al servicio de la memoria histórica, cultural y generacional de Colombia. El objetivo principal de esta investigación es la identificación de sus propiedades ensayísticas, para estudiar los mecanismos con los que el autor parte de fondos documentales que se transforman en ensayo bajo unas condiciones discursivas que lo diferencian claramente de su raíz genérica de falso documental. El resultado es una forma que puede expresar con fidelidad la experiencia individual y, al mismo tiempo, correlacionar y explicar grandes acontecimientos que la determinaron durante las décadas centrales del siglo XX.

Palabras Clave: Falso Documental, Ensayo Audiovisual, Nuevo Documental Colombiano, Memoria Generacional, Historia de Colombia.

Abstract

A paper tiger (Luis Ospina, 2007) is an emblematic piece in the field of documentary experimentation at the service of the historical, cultural and generational memory of Colombia. The main objective of this research is the identification of its essayistic properties, to study the mechanisms with which the author starts from documentary backgrounds that are transformed into an essay under discursive conditions that clearly differentiate it from its generic root of fake documentary. The result is a form that can faithfully express individual experience and at the same time correlate and explain major events that determined it during the middle decades of the 20th century.

Keywords: Fake Documentary, Audiovisual Essay, New Colombian Documentary, Generational Memory, History of Colombia.

* El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

1. Introducción

La obra de Luis Ospina es emblema de nuevas formas documentales en Colombia y en toda América Latina. Nacido en 1949, a partir de los años setenta formó parte de un grupo generacional promotor de la cultura cinematográfica colombiana. Allí empezó aportando su trabajo de cineclubista y crítico mientras generaba, junto con Carlos Mayolo¹, una propuesta fílmica documental contra las deformaciones convencionales de la producción nacional y su manipulación informativa (Cruz, 1999, p.279).

Fruto de este afán por dismantelar y denunciar los mecanismos con los que los medios de comunicación convierten la miseria en producto mediático exportable a las televisiones mundiales, *Agarrando Pueblo* (1979) se convirtió en ejemplar clásico de esta reflexión mediante el propio lenguaje de su género. A partir de los años ochenta el cineasta se centró en los documentales para televisión, dando lugar a más de una treintena de trabajos que, definidos por los temas de la muerte, la memoria y la ciudad, han constituido una escuela para las generaciones sucesivas (Chavarro & Arbeláez, 2011). *Un tigre de papel* es su penúltimo trabajo antes de volcarse en una autobiografía generacional: *Todo comenzó por el final*, estrenada en el Festival de Toronto, edición 2015 (De Pedro, 2015).

Con *Un tigre de papel* Ospina llevó a un momento decisivo tanto su carrera como la historia del documental colombiano, semejante a lo que tres décadas antes había ocurrido con la propuesta reflexiva de *Agarrando Pueblo*. Esto se explica porque esta película es una síntesis de investigaciones formales y metodológicas. Experimentación, revisión del propio lenguaje mediático y búsqueda de reflexiones en torno al devenir histórico-cultural son tendencias que, desde sus comienzos filmográficos, marcaron una evolución hacia el ensayismo de este autor.

El presente artículo trata aspectos generales sobre el surgimiento y las características del falso documental. A continuación, los puntos centrales estudian y demuestran cómo Luis Ospina en su película parte del falso documental siguiendo los principios del macrogénero argumentativo y ensayístico. Dichos preceptos derivan de la teoría literaria y se trasladan a las propiedades básicas del ensayo audiovisual. En la obra estudiada el cum-

plimiento de estas claves se origina en la misma *falsedad verdadera*, que ya implica una reflexión sobre sus propios mecanismos de representación. Acto seguido, pasa por una estructuración abierta y organizada a la vez, para finalmente llegar a la interacción expresiva de sus estrategias audiovisuales en el montaje, entre otros mecanismos de diálogo con el espectador.

2. Marco Teórico

2.1. El falso documental

La historia del falso documental se remonta a los mismos comienzos del cine (López, 2015), cuando Georges Méliès puso en escena las primeras reconstrucciones bélicas. Hemos tenido que esperar hasta la implantación del vídeo, a la altura de 1980, para asistir a lo que se conoce como la tercera gran era de (re)definición y renovación de la experimentación formal del documental (Ortega, 2005, p.11).

En este nuevo panorama, el falso documental se convierte en una forma que contribuye a cuestionarnos sobre la lógica y la naturaleza misma de la *representación documental*. "Pero, sobre todo, nos pone ante la crisis de los géneros de la verdad" (Sánchez-Navarro, 2005, p.86), especialmente la que atañe al documental contemporáneo.

El *fake* representa un caso especial, por lo que tiene de *deliberado*, de ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha librado históricamente en el interior de la institución documental: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental. Puede pensarse que el *fake* no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia que imita los rasgos de su referente. (Weinrichter, 2005, p.69).

Todo lo anterior tiene implicaciones decisivas en el espectador. Siguiendo a Mínguez (2013) "el avance del falso documental está relacionado con el cambio que se ha producido en el modo en el que las audiencias se vinculan con el discurso factual"

(p.154). Eso lo convierte en un género potencialmente crítico². En el caso particular del cine de Luis Ospina se busca justamente estimular “la destreza crítica de su audiencia, generando una reflexión sobre la coyuntura histórica que legitima la ficción como fuente de conocimiento” (Barrero, 2017, p.170). Tal voluntad reflexiva es el primer vínculo entre ser un falso documental y al mismo tiempo una manifestación ensayística³.

2.2. Del ensayo literario al ensayo audiovisual

En su artículo sobre la identidad en el ensayo latinoamericano, Pérez-Ruiz (2000) comenta que el escritor colombiano Germán Arciniegas concebía América Latina como un ensayo en sí misma y que anotaba, además, que dicho género literario había llegado al continente en el siglo XVI, antes incluso de la influencia de Montaigne. Desde entonces y al margen de esta metáfora, el ensayo latinoamericano ha evolucionado, entre otras, con algunas particularidades que lo identifican entre la ficción y la política:

Más allá de estar interpelados por un compromiso histórico, el que los grandes ensayistas latinoamericanos sean también escritores de ficción o de poesía implica un posicionamiento particular, una dimensión propia del ensayo contenida en su concepción y ejecución (Salar, 2006, p.43).

Si bien es imposible referirnos a unas relaciones directamente heredadas del ensayismo literario al fílmico, en el contexto de América Latina se produce la misma relación entre un cierto documentalismo con tendencias político/experimentales y una orientación hacia el ensayismo audiovisual. A eso debe añadirse la influencia directa de grandes autores europeos (como Jean-Luc Godard) sobre grandes autores latinoamericanos (como Luis Ospina).

2.3. Propiedades ensayísticas

La mayor parte de autores dedicados a estudiar el ensayo tienen en común empezar por exponer la

dificultad para definirlo más allá de las simplificaciones del diccionario. Hernández-González (2005) explica que el vacío teórico respecto al ensayo proviene de los mismos ensayistas que “han evitado cualquier rasgo de sistematicidad, limitándose, como en el caso de Ortega, a dar unas orientaciones generales sobre la naturaleza del discurso que, por otra parte, son lo suficientemente amplias como para dar cabida en ellas a una gran variedad y riqueza expresiva” (p.160).

Sin duda la contribución más amplia y precisa en torno a la determinación del ensayo como género es la que expone Arenas (1997), quien subraya que su significación es una de las más expuestas a confusiones en toda la historia de la literatura, en ausencia de una tradición teórico-crítica que determinara sus coordenadas expresivas, referenciales y comunicativas. Es así como la palabra *ensayo* se ha empleado en dos sentidos:

El primero designa un tipo de textos que, a partir de los ensayos de Montaigne, modeliza la producción y recepción de textos en prosa, de extensión media, de estilo cuidado pero próximo al conversacional, en los que una opinión o reflexión subjetiva acerca de una cuestión de debate general es argumentada de manera no exhaustiva y sin seguir un plan organizativo explícito, con lo que la responsabilidad del yo que habla pasa a ocupar un primer plano. Pero, en segundo lugar, la palabra *ensayo* también fue entendida por profesores, filósofos y científicos como sinónimo de método de conocimiento, subrayándose los semas implícitos de ‘prueba’ o ‘tentativa’, que indicaban que la reflexión ofrecida no agotaba todas las posibilidades. (Arenas, 1997, p.449).

El ensayo tiene varias dimensiones de significado: “un tipo de texto en el que se da un modo de conocimiento no conclusivo (una ‘prueba’ o ‘tanteo’), que se lleva a cabo a través del empleo de la reflexión y el racionamiento (desarrollado a modo de comentario o interpretación), en el que se reflejan aspectos vivenciales o de la experiencia personal” (Arenas, 1997, p.91). Por su claridad y exactitud, es esta la conclusión que subrayamos.

Respecto a unas propiedades específicas, la falta de definición genérica no excluye la identificación

de unos rasgos que el ensayo empieza a compartir con los textos argumentativos y de los que a continuación se sintetiza un esquema muy general, también sobre la base de la misma autora (Arenas, 1997, p. 447-448).

- Realidad e interpretación. Su referente textual está integrado por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva y por interpretaciones verosímiles de los mismos (opiniones, valores, etcétera).
- Implicación de un *yo* que experimenta o comenta. La situación de enunciación autoral es monológica, con diversos grados de personalización de la materia: diálogo más o menos explícito entre un *yo* que enuncia y su potencial interlocutor gracias al predominio de la actitud comentativa o experiencial.
- Reflexión. En el enunciado sobresale el modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa y se da una función sincrética entre el autor real, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, de manera que sus frases pueden ser enjuiciadas en su valor de verdad o falsedad.
- Forma o superestructura persuasiva. Presencia en la macroestructura de una superestructura argumentativa que delimita secciones del contenido semántico y organiza las partes del texto; de ésta depende el tono textual apelativo-persuasivo a través del que se pretende influir en el receptor para que modifique su conducta, para que asimile unos conocimientos o para que reflexione acerca de lo que se le presenta.
- Diálogo con el receptor. Por último, la apelación persuasiva determina una respuesta perlocutiva por parte del receptor que, en el caso del ensayo, termina de reafirmar el precepto de apertura que, desde distintas perspectivas, entraña este modo de escritura audiovisual.

Por encima de la consabida dificultad para definirlo y situarlo, el texto ensayístico garantiza unas coordenadas inequívocas, descifradas desde los postulados de Georg Lukács (1975), Max Bense (1947) y Theodor Adorno (1962), hasta unos delimitamientos muy precisos localizados en la teoría de los géneros literarios y en las aproximaciones teóricas sobre el ensayo fílmico. Estas últimas

cuentan con estudios ya clásicos desde finales del siglo XX, como el de Lopate (1996) y los consiguientes de Liandrat-Guigues (2004), Moure (2004), García (2006), Machado (2007), Montero, (2006), Català (2014), Mínguez (2019), entre muchos otros autores cuyas investigaciones profundizan en relaciones heredadas y en particularidades dispuestas por el mecanismo audiovisual⁴. Gracias a las determinaciones de este cuerpo teórico es posible emprender con seguridad el análisis de la traslación ensayística a los medios audiovisuales, tomando para este estudio el caso de *Un tigre de papel*.

3. Análisis de rasgos ensayísticos

3.1. El Referente. La Historia: nuestra historia, su historia

Los orígenes del ensayo fílmico se pueden relacionar con las primeras incursiones hacia un cine del pensamiento experimentado por la Escuela Soviética (Marchado, 2007), en torno a la dinámica socio-histórica y política. En *Un tigre* Ospina decide reflexionar sobre la historia colombiana de los últimos cuarenta años del siglo XX, en parte como eco de un panorama político mundial reflejado en la vida y obra de un personaje ficticio⁵ llamado Pedro Manrique Figueroa, del que muchas personas reales⁶ hablan, y cuya trayectoria es símbolo de una generación de artistas que terminaron en la exclusión y el desencanto después de haber sido durante muchos años militantes de izquierda.

En una antología publicada sobre el nuevo documental latinoamericano (Paranaguá, 2009), se sintetizaban así las distintas relaciones de sus cuestionamientos:

Al tiempo de plantear la muerte de las utopías de una generación que hace cuatro décadas tenía sentimientos y razones para creer que podía cambiar el mundo, desde todas sus dimensiones *Un tigre* es el cuestionamiento entre lo verdadero y lo falso: en la historia, la política, el arte y la representación, incluido él mismo con su forma de "documental" donde los testimonios están previamente orientados pero su contenido se refiere a hechos que realmente sucedieron aunque otras veces se dediquen a

describir con minuciosidad científica anécdotas que nunca tuvieron lugar sobre un personaje que jamás existió (Cruz, 2009, p. 87).

La obra se basa entonces en una experiencia histórica generacional, sobre la que el director empezó a recabar fuentes para descubrir el origen de lo que entendemos por Historia. En una entrevista concedida el año de su estreno, Ospina relataba:

Cuando hice *Un tigre de papel* me puse a leer bastante sobre la Historia, es decir, ¿cómo se genera la Historia? ¿Por qué la Historia es de los que la escriben? Entonces yo pensé que asimismo la Historia es del que la filma. Y decidí filmar la Historia usando como pretexto a Pedro Manrique Figueroa, que aunque no existió nos puede revelar una cantidad de verdades que hay alrededor. Es decir, el pretexto es falso pero el contexto es real. Por eso para mí es muy importante el testimonio de Alape⁷ que comienza la película porque él dice que la historia se genera a través del rumor. Y que un momento, como el 9 de abril⁸, se vuelve muchos momentos. Asimismo Manrique Figueroa es un rumor, un rumor fantasmal que se va extendiendo y que es corroborado por todos los entrevistados. (Gómez & Henao, 2007, p.65).

En esta introducción queda claro que el punto de partida de *Un tigre*, como en un ensayo, está en la experiencia de la realidad, en este caso histórico-político-generacional. Las declaraciones del autor anotadas en el párrafo anterior ponen de manifiesto que se está abordando un macrouniverso (la Historia) pero desde una parcela espaciotemporal muy concreta –la vida y obra de un solo individuo– y que un hecho histórico particular es emblema de otros. Con estas aclaraciones se concluye el cumplimiento respecto al tratamiento ensayístico para optimizar y universalizar las experiencias humanas partiendo de lo singular y anecdótico.

3.2. El Yo. Un sujeto colectivo

En la obra de Ospina es frecuente que el autor prefiera desdoblarse en sus personajes y, particularmente, en sus amigos (que además son protagonistas generacionales de la historia que cuenta).

Podríamos afirmar que el *yo* de Ospina está enmascarado en el de todos los amigos de los que se ha valido, que conversan ante su cámara y reparten sus testimonios entre episodios históricos que vivieron, comentarios personales, anécdotas imaginarias respecto a Manrique Figueroa –aunque basadas en la realidad de algo o de alguien– y al mismo tiempo lo que el director ha pedido que dijeran.

La presencia autobiográfica del autor, aunque no se evidencia especialmente, sí está relacionada con el uso de materiales de su propia filmografía, uno de sus rasgos en otros trabajos, que además ejerce de cita o reciclaje de sí mismo como parte de sus múltiples recursos:

[...] La película también tiene muchas cosas autobiográficas. Mis trabajos cada vez son más autobiográficos aunque sean sobre otra persona; en cada trabajo encuentro un sujeto con el cual tengo muchas cosas en común [...] Pienso que *Un tigre de papel* es también autobiográfica, aunque esta vez es un autobiografía no de una persona sino de una generación, es el balance que hace una generación sobre la época que le tocó en suerte. (en Gómez & Henao, 2007, p. 67).

Así que el *yo* empieza por presentarse en la forma de un *collage* compuesto por veintisiete entrevistados –que podrían agruparse en dos categorías: personajes reales y públicos del arte y la cultura, que han vivido en su piel la historia política colombiana de las últimas décadas, de la que hablan mientras al mismo tiempo van comentando anécdotas de un tal Pedro Manrique Figueroa que dicen haber conocido; la segunda categoría contiene personajes más episódicos e incluso con ciertos rasgos falsos en algunos casos, varios de ellos en distintas geografías, y más dedicados a dar una credibilidad –falsa– al personaje. La Figura 1 ilustra la imagen colectiva de ese *yo* distribuido entre lo verdadero y lo falso a lo largo de toda la película.

Anterior y por momentos simultánea a este repertorio de *yoes* que presentan distintos contenidos sobre la Historia –y sobre la experiencia generacional, la cultura nacional y la vida del personaje investigado– permanece instalada una primera instancia enunciativa que interviene de forma esporádica y se manifiesta mediante rótulos que se van *escribiendo* sobre imágenes de archivo, es de-



Figura 1: Collage de personajes de *Un tigre de papel*, con indicación de su momento de aparición en la estructura. Fuente: elaboración propia a partir de fotogramas.

cir, una especie de enunciación omnisciente y al mismo tiempo metafílmica como parte también de las distintas manipulaciones de los materiales visuales.

Mediante las entrevistas, la escritura de rótulos narradores y la manipulación de las imágenes *Un tigre* da cumplimiento a los principios del macrogénero argumentativo y a los rasgos particulares del tipo ensayo aunque con algunas variaciones respecto al modelo clásico de la enunciación ensayística.

Aunque no es exactamente un monólogo subordinado al autor, sí es una serie de conversaciones testimoniales –ante la cámara o entre personajes mediante el montaje–, condicionada por el autor o en forma de simulacro. Las declaraciones aportan pruebas de la experiencia para dar credibilidad (incluso cuando se trata de falsearla). No se cuestiona aquí la verdad o la mentira de esas experiencias; lo que tiene validez es que las relata un personaje de la vida real y están basadas y contextualizadas en acontecimientos reales que se pueden comprobar.

No hay sincretismo enunciador/observador/autor. En su defecto, hay complicidad entre el autor y los amigos/personajes que hablan por sí mismos y por el autor aunque no lo sepamos. Ante la falta de evidencias en la obra⁹, concluimos que el *yo* de Ospina se expresa a través de la ficción y que al mismo tiempo es un *yo* colectivo en la vida real.

El punto de vista del *yo* no es dogmático en esa percepción de una realidad histórica compleja sobre la que la opinión de los personajes reales simplemente es orientadora. No hay “una verdad” y ni siquiera “una mentira” como tales.

La experiencia individual como objeto y método de conocimiento es un rasgo central, pero partiendo de un personaje ficticio que, en todo caso, es emblema de muchas experiencias individuales. A eso debe añadirse que cada experiencia de cada entrevistado es un método de conocimiento. Por lo tanto, como vías para reflexionar sobre la Historia y la memoria se propone lo individual en la metáfora y en la anécdota mientras lo colectivo se delega al testimonio.

El contenido emotivo y el contenido conceptual están sincronizados por tratarse de la manifestación de individuos que aportan testimonios y reflexio-

nes sobre lo que pasó históricamente, desde donde lo vivieron y, algunas veces además, desde su especialidad profesional: historia, militancia política, cine, arte, etcétera. A esto se suma que en la parte ficticia también hay contenidos emocionales y sentimentales (aunque no siempre para comentar los hechos históricos, sino más para aderezar el relato de la azarosa vida del personaje falso).

3.3. Macromundo, micromundos y forma reflexiva

Aunque en una apreciación inicial pueda parecer que el hilo conductor de *Un tigre* es la trayectoria de Pedro Manrique Figueroa, pionero del *collage* en Colombia –nacido en 1934 y “desaparecido” en 1981–, la estructura se organiza partiendo de cuatro décadas de historia política expuesta en cinco etapas. Acto seguido, el protagonista es un pretexto para recorrer distintos contextos geopolíticos y, simultáneamente, insertar un cúmulo de anécdotas representativas de la vivencia de una generación que de la militancia política pasó a la desilusión respecto al partido Comunista y, en el caso de algunas personas, terminó en el misticismo.

Una línea expositiva paralela a las dos primeras (de Historia e historia), trata el trabajo del *collage* propiamente dicho, bien sea como ilustración de la obra del artista ficticio o bien a modo de comentarios de la propia película de Ospina. Esto supone una estructura paralela triple donde simultáneamente se presenta el contexto macrohistórico, la vivencia generacional y la anécdota ficticia con otra serie de breves comentarios expresivos. Secuencialmente, sin embargo, cumple exactamente con las condiciones y partes de la organización del macrogénero argumentativo.

La obertura de *Un tigre* presenta tres episodios ocurridos durante el año 1934, decisivos especialmente para la historia del socialismo/comunismo. Esta introducción plantea ya el contexto histórico mundial en paralelo con el marco colombiano y la vida del personaje falso, es decir, pone de entrada al espectador ante la fusión macrohistoria/microhistoria, verdadero/falso, realidad/ficción, imagen de archivo/imagen *collage*.

Respecto a la narración-exposición de *Un tigre*, se desarrolla en cuatro décadas y cinco etapas, que

son periodos políticos en torno a los que el director ha seleccionado los personajes, los acontecimientos y los materiales más significativos para ilustrar y reflexionar sobre cada periodo, desde los años treinta hasta los ochenta del siglo XX.

El contenido argumentativo está en la narración-exposición anterior y es exactamente el punto donde *Un tigre* demuestra su naturaleza ensayística indiscutible, al tomar como muestra particular tanto la vida ficticia del personaje falso como la experiencia de cada entrevistado cuando reconstruye sus vivencias o desarrolla sus reflexiones, con el fin de recapitular y pensar sobre la Historia (individual, generacional, nacional, mundial).

La cinta posee también un epílogo: una argumentación que presenta conclusiones a través de la opinión de los personajes más autorizados, pero –como en todo ensayo– al mismo tiempo el final de la narración deja un espacio abierto e incógnito para que el espectador lo complemente por su cuenta.

3.3.1. Sistemática y delirio

La estructuración de *Un tigre* es tan macrosistemática como microasistemática. Respecto a lo primero, el recorrido troncal debe obedecer a un orden de acontecimientos no sólo cronológicos, sino además ideológicamente interdependientes, por lo que necesitan de una organización prácticamente didáctica. Los fragmentos microasistemáticos se interrumpen para volver al orden troncal, pero simultáneamente se complementan entre sí respecto al rompecabezas que es la vida de Pedro Manrique Figueroa (PMF). En la Figura 2 presentamos una aproximación estructural, seleccionando para cada línea paralela algunos contenidos de muestra.

Con una intención ensayística clara, Ospina logra desde el comienzo mantener una subestructura abierta, impredecible al extremo de incluir nuevos entrevistados hasta minutos antes de terminarse, y sólo sostenida por el vigor de cada momento, cada declaración, cada efecto sobre la imagen, cada recurso dinámico, cada delirio:

[...] en un principio quería que la película se fuera siempre por las tangentes, que es un recurso que siempre me ha gustado de algunas de las películas de Buñuel como *La Vía Láctea* [...] Sin embargo, en el montaje no fui tan radical y me fui por las tangentes menos que como inicialmente había pensado. Pensé que se podía volver un tic o como una cosa muy premeditada y distractora. Quería más bien hacer una película que fuera orgánica, que fuera creciendo a medida que yo la hacía por eso no me limité en ningún sentido y no tuve temor del delirio (Gómez & Henao, 2007, p.66).

Las mismas palabras de Ospina reproducen el principio del ensayo de *ir haciéndose*, lo cual cumple rigurosamente en cada uno de sus fragmentos y en el conjunto de todos, también manteniendo la prioridad argumentativa de retomar hilos reflexivos conductores por encima de las desviaciones paralelas, microestructurales o estilísticas. El elemento de cohesión siempre remite a la reconstrucción de la vida del personaje ficticio, que al final viene a ser un rompecabezas resuelto entre todos. Un buen ejemplo de constelación fragmentada y al mismo tiempo vinculada al resto de la macroestructura es la que constituye una parte del nudo correspondiente al capítulo de los “Años Rojos” (1957-1968), ilustrado en la Figura 3.

Esta selección permite ver la forma asistemática y abierta al interior de una microestructura compuesta por más de veinte fragmentos temáticos que conviven en un orden ciertamente arbitrario, como la vida misma y como lo demuestra el seguimiento zigzagueante de la numeración. Sin embargo, su dinámica integrada –en la más pura línea de la herencia vertoviana– es el significado de la interacción entre distintas esferas de la experiencia y de las relaciones entre lo pequeño y lo grande, entre lo particular y lo general, entre el sistema y el individuo. En última instancia, una microestructura hecha de trozos minúsculos que expresan cómo la Historia se puede manifestar a través de nuestras vidas.

Esquema aproximado de macroestructura *Un tigre de papel*

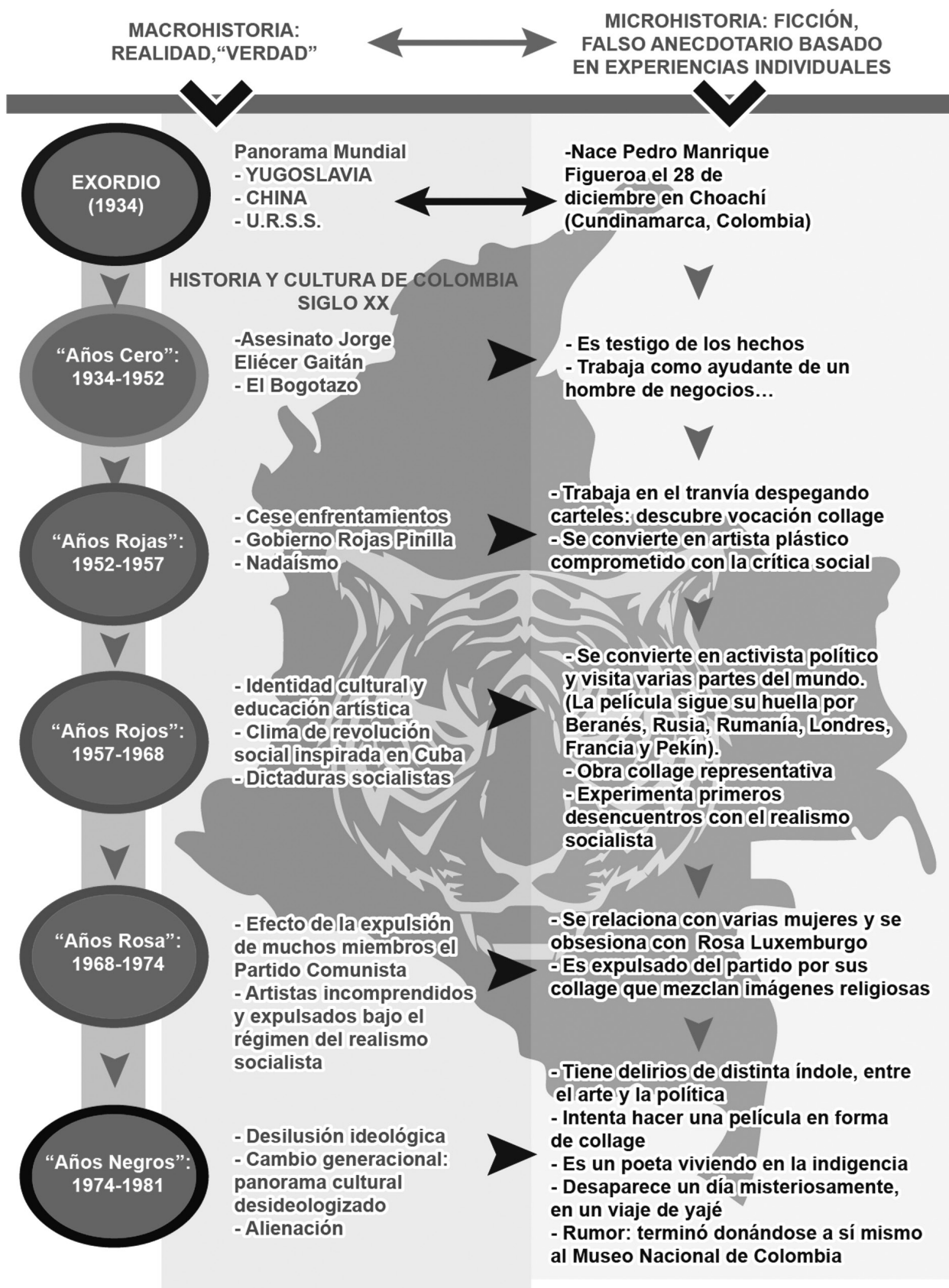


Figura 2. Macroestructura *Un tigre de papel*. Fuente: Diseño de Javier Gayo a partir de un boceto de la autora.

Esquema aproximado de constelación capítulo “Años Rojos” (1957-1968):
00:15:12-00:46:26

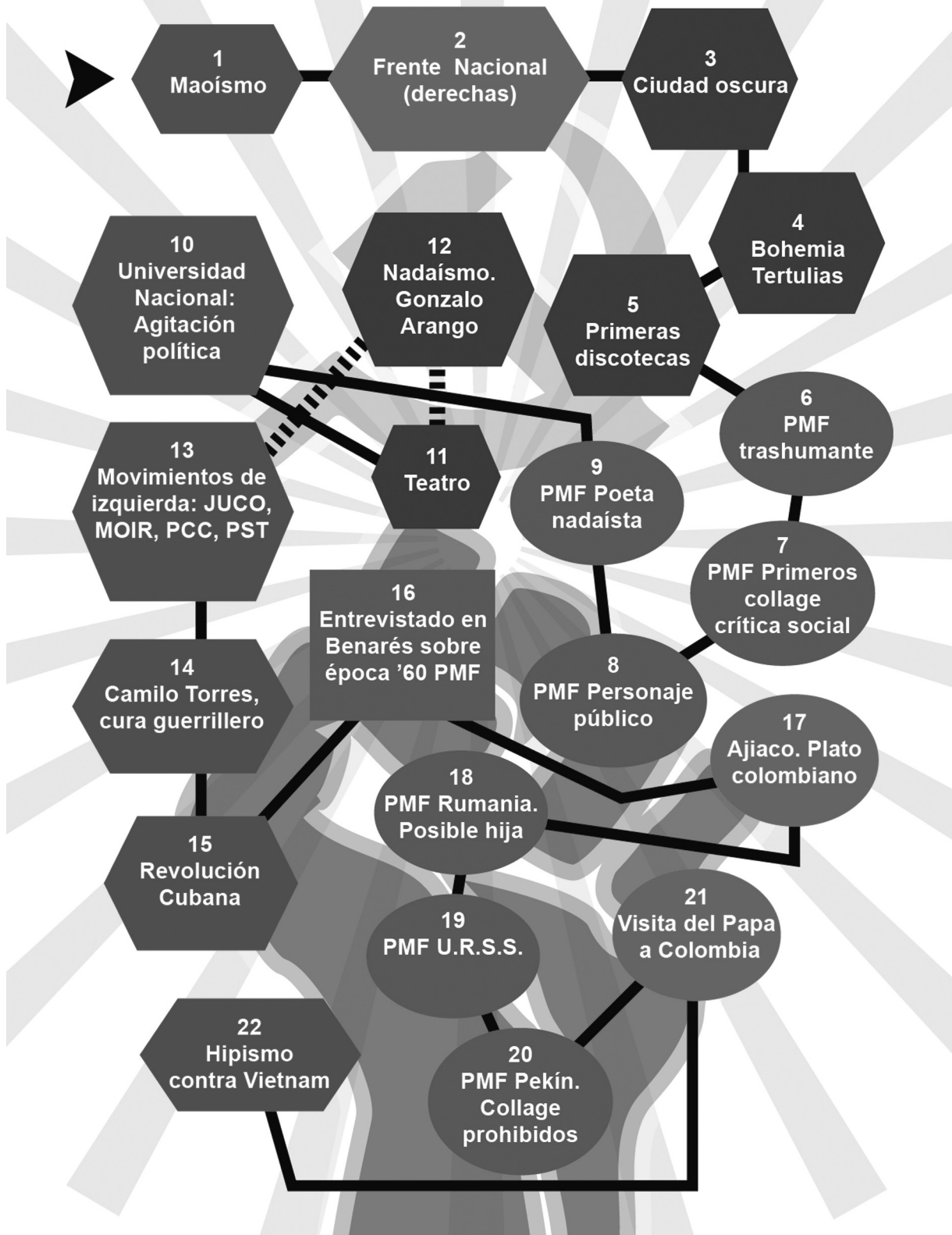


Figura 3: Ejemplo de microestructura en *Un tigre de papel*. Fuente: Diseñado por Javier Gayo a partir de un boceto de la autora.

3.4. Los recursos del collage

El concepto de *collage* atraviesa *Un tigre* de principio a fin en todos los sentidos: es un *collage* de personajes, en un *collage* de temas, es la investigación sobre el fundador del *collage* en Colombia que en algún momento pensó hacer una película en forma de *collage* y, por lo tanto, es un *collage* compuesto con una gran cantidad de recursos de naturaleza múltiple que integran, en medio de otros materiales, quince horas de imágenes de archivo, en la mayoría de los casos intervenidos e implicados en un proceso al mismo tiempo metafílmico, estilístico y conceptual.

La importancia y la cantidad del material de archivo se refleja en esta nota que Ospina incluye en los créditos finales: “los verdaderos autores de este film, aunque no hayan sido consultados por el uso

hecho aquí de su trabajo, son los innumerables camarógrafos desconocidos que nos legaron sus imágenes, sin las cuales no tendríamos memoria”.

Los recursos disímiles de *Un tigre* se pueden agrupar en bloques temáticos o según su procedencia material. Para la primera categoría contaríamos con una serie de imágenes, extraídas casi todas de archivos televisivos y fílmicos de noticiario, relativos a acontecimientos y personajes históricos (ver Figura 4) que son las menos intervenidas técnicamente, exceptuando algunos efectos de pantalla partida en la edición

Un siguiente grupo de materiales corresponde originalmente a otros soportes aunque eventualmente estén pasados por un medio audiovisual, generalmente de papel y con referencias que pueden ir desde el volante publicitario de un restaurante

4



Figura 4: Algunos personajes históricos de *Un tigre de papel*. Fuente: elaboración propia a partir de fotogramas.

hasta un periódico ruso, pasando por la noticia de un encarcelamiento.

Los “recortes” de películas son utilizados para ilustrar episodios históricos llevados a la ficción, o bien son ilustraciones descontextualizadas que forman parte de las figuras de estilo, casi siempre imprimiendo toques de humor. Otros provienen de soportes plásticos, como el que ilustra la obra del pintor Diego Rivera.

Las citas de autorías múltiples, incluyendo las del mismo Pedro Manrique Figueroa, abundan como parte de los *collage* compuestos especialmente para la película. Sin duda, constituyen una de sus partes visuales más atractivas y polivalentes, por lo que además integran parte de las figuras estilísticas

La habilidad con la que Ospina trata el material de archivo está en función de todos los conceptos de *Un tigre*, empezando por la relación entre lo verdadero y lo falso, lo histórico y lo anecdótico. La misma línea sigue el empleo de recursos sonoros, caracterizados por la optimización, amplificación, multiplicación y transformación de piezas muy mínimas.

Inicialmente yo iba a hacer la película con un compositor, pero por esas cosas de la vida encontré un disco de compositores clásicos colombianos y me topé con un tema que se llama *En el segundo tono*, del maestro Gustavo Gaviria [...] Encontré que en esa pieza tan corta de tan sólo trece minutos estaban como todas las emociones que tocaba la película: había cosas líricas, había cosas como tristes o trágicas, había cosas como exaltantes. Y además tenía su lado minimalista que no competía con la palabra y que podía ir por debajo sin llamar la atención [sobre] sí misma. Cuando contacté al maestro Gaviria para pedirle permiso de usar su composición, él me dio plena libertad para editarla según las exigencias de la película. A veces le cambié la velocidad, en algunos casos la puse al revés. (Ospina en Gómez & Henao, 2007, p.68).

Estas declaraciones de Ospina vuelven a subrayar la relación existente entre los distintos materiales y la dimensión plástico-expresiva y reflexiva de su película. Su estilo, por lo tanto, es reflejo de la pro-

puesta estructural en forma de *collage*. Al mismo tiempo cumple con la funciones ensayísticas correspondientes a la manifestación del pensamiento a través de expresiones, en este caso, especialmente originadas en el humor y la provocación.

3.5. Metáforas de risa

La primera gran paradoja sobre la que está construida *Un tigre* es la propuesta de una mentira para reflexionar sobre la Historia *verdadera*. De ahí se genera un coherente y extraordinario repertorio de figuras expresivas, encabezadas por la metáfora protagónica que supone el personaje de Pedro Manrique Figueroa, un invento que en realidad se va construyendo a lo largo del recuerdo de episodios históricos y experiencias generacionales.

Inverosímil, fantasmal o patética, la figura de Pedro Manrique Figueroa tiene a su favor la manera como representa una época y sus distintas encrucijadas. Sin ser una figura notable, accidentalmente se convirtió en un símbolo [...] Gracias a él cruzamos desde los años treinta hasta los años ochenta por las sombras de la historia recreada en la pantalla [...] (Chaparro, 2011, pp. 296-297).

Del mismo modo como el personaje falso es una metáfora de nosotros, muchos contenidos de una gran parte del discurso son falsificaciones o alusiones a la falsificación, a tono metafórico con el personaje y con el falso documental que es *Un tigre*:



Figura 5: Metáfora compuesta por billete y escritura, relativa también a la propia naturaleza *Un tigre de papel*.

La siguiente macroanalogía está relacionada con el concepto y el estilo del *collage* que, como indicábamos al final del punto anterior, vehicula todos los niveles de la obra y es la base de las figuras estilísticas. Desde la obertura, *Un tigre* anuncia su naturaleza con una cita literaria de Kurt Schwitters, escribiéndose sobre un *collage* compuesto por fotos del autor de la frase: “*Todo se había derrumbado y con los fragmentos había que hacer cosas nuevas. El collage era como la imagen de la revolución dentro de mí –no como era, sino como ha debido ser*” [00:02:33-00:02:48].

La escritura sobre la imagen es una de las tantas manipulaciones que crean un vínculo significativo entre el nivel verbal y el visual. Muchas veces incluso el ritmo de la escritura obedece al significado textual, como cuando se escribe muy lentamente la frase de la crítica de arte Marta Traba –“Colombia es un país que va a cámara lenta”– sobre un *collage* de imágenes que a su vez están viradas a los colores de la bandera. Efecto cromático similar es el empleado sobre documentos de archivo “coloreados” con la bandera de la República Popular China.

Una buena cantidad de *collages* actúan como digresiones, epífrasis, citas sueltas, pausas o transiciones entre fragmentos temáticos. Los que se atribuyen a Pedro Manrique Figueroa se caracterizan por la ironía irreverente y el eclecticismo ideológico-cultural de su iconografía (Figura 6). Y es la propia naturaleza descontextualizadora del *collage* la que provoca la reflexión sobre los iconos que lo componen.



Figura 6: Ironía compuesta por *collage* y cita.

La edición digital también le permite al director crear conjuntos donde lo real y lo imaginario, el personaje y su pensamiento, o el presente y la memoria, se combinan como si se tratara de una ilustración didáctica.

Como una especie de repertorio mediático, los protagonistas de esta iconografía son las figuras históricas y políticas, nacionales e internacionales, con las que se identificó la generación del propio director. Manipuladas y fuera de su lugar, en el contexto de *Un tigre* invitan a reflexionar sobre el verdadero sentido que han ocupado en la Historia.

Un tigre de papel puede verse como un intento de desnaturalizar las imágenes del espectáculo, ya que está construida como un vaivén entre realidad y ficción que insta al espectador a asumir su recepción del film. Luego es el observador y no las imágenes quien domina el sentido de la película [...] (Barrero, 2017, p.183).

Todo el muestrario estilístico seleccionado para este apartado facilita la conclusión de que los recursos expresivos de *Un tigre* cumplen simultáneamente las tres funciones estipuladas para las obras inscritas en el macrogénero argumentativo y la clase ensayo: la estético-emotiva, especialmente a través de las distintas aplicaciones del *collage* y del humor absurdo; la argumentativo-persuasiva, especialmente a través de la fusión entre lo verdadero y lo falso de las propias composiciones visuales; y cognoscitiva, especialmente a través de la reflexión que mediante los mismos mecanismos se hace permanentemente sobre los acontecimientos, las experiencias históricas y la memoria en torno a ellas.

3.6. El espectador imaginario

El diálogo que establece Luis Ospina con el espectador se produce de muchas y muy variadas formas mediante los mecanismos que desarrolla en todos los principios estudiados hasta el momento. Desde su construcción testimonial, compartiendo reflexiones sobre la Historia, la cultura y la memoria mediante un repertorio de personajes con los que resulta muy fácil identificarse y familiarizarse por su tono conversacional, su simpatía y sencillez. Aunque los entrevistados aluden en tercera

persona a los acontecimientos y a Pedro Manrique Figueroa, casi siempre miran a la cámara y con frecuencia interactúan con el autor e indirectamente con nosotros, algunas veces incluso formulando interrogantes.

Desde la estructura, en forma de *collage* y especialmente en la investigación sobre la vida de Pedro Manrique Figueroa, que invita al receptor a seguir “de la mano” al director en su búsqueda y a ir armando el rompecabezas de una azarosa vida que al final del camino deja interrogantes abiertas.

En el juego interactivo de lo falso entre lo verdadero, el espectador, de forma constante, se ve obligado a permanecer atento para descifrar dónde termina la información sobre la realidad histórica objetiva y la anécdota generacional, y a partir de dónde el mismo testimonio del mismo entrevistado –cómplice del director– se va transformando en una invención, con frecuencia disparatada, sobre el personaje falso.

En las figuras estilísticas, tanto de los contenidos verbales como de la construcción audiovisual con la que Ospina genera toda serie de *collages* lúdicos ricos en metáforas, ironías y, entre otras estrategias, juegos de palabras con los que se motiva la risa al tiempo de la reflexión. El espectador reflexiona con la risa.

El espectador debe buscar datos históricos para situarse adecuadamente en la macroestructura. *Un tigre* sólo da algunas pistas de acontecimientos decisivos, contando con que el receptor conoce o averiguará el resto de la información. Aunque no se tengan datos, sin embargo, ante la película se puede optar por seguir la línea alterna de las microestructuras, a veces delirantes, que van atando cabos sobre la historia de Pedro Manrique Figueroa, para la que sólo se nos pide una dosis de complicidad y sentido del humor.

4. Conclusiones

Un tigre de papel cumple con el objetivo de expresar la realidad histórica y reflexionar sobre la Historia escrita a través de la subjetividad de sus protagonistas. Al plantear la discusión respecto a la representación de la Historia mediante procedimientos

falsos, contribuye a transformar la percepción y las formas de pensamiento sobre la realidad. Su función social empieza midiéndose por el alcance de esa reflexión y por la desestabilización del modelo comunicacional.

El director de la película emplea la polifonía de voces a través de personajes, sin que desaparezca la subjetividad en cualquier grado que se plantee. Y a pesar que el *yo* puede parecer disuelto en otras voces, la estructura se mantiene como si surgiera espontáneamente de un flujo de pensamiento, que no necesariamente tiene que ser el del propio autor. Por tanto, *la individualidad de la voz no es determinante de la forma*. Lo que determina la forma es el flujo reflexivo-emotivo, no la identidad de un autor.

El *yo* del director Luis Ospina se diluye en sus amigos-espejo para participar en un espacio público donde *Un tigre de papel* reivindica el sentido y la importancia de la memoria individual por encima del “rumor” o las conveniencias sobre las que se basa el cronismo histórico oficial. Y lo hace partiendo del momento más importante de la historia colombiana contemporánea, que al mismo tiempo es réplica de la situación de todo un continente y de todo un panorama mundial.

Bajo su cubierta de falso documental, *la película* obedece -deliberadamente o no- a todos los principios del macrogénero argumentativo y del ensayo. Permite reconfirmar que los rasgos ensayísticos están emparentados con nuevos modos latinoamericanos del documental y la ficción, traducidos a formas discursivas e implicados indisolublemente con la tecnología del medio, más acogidos a un necesario proceso estético-reflexivo que a una pertenencia genérica.

Notas

1 Carlos Mayolo (Cali, 1945 - Bogotá, 2007). Guionista, actor, cineasta y realizador de televisión, integrante del llamado Grupo de Cali, impulsor de una actividad cinematográfica reflexiva y con una obra reconocida por su búsqueda de identidad cultural, dramática y estética.

2 Al margen de definiciones o clasificaciones que lo sitúen en el origen del cine, como derivado del documental, o bien como una forma de la ficción que adopta la forma discursiva del documental.

3 Falso documental y ensayo audiovisual pertenecen a dimensiones distintas de categorización. El primero puede identificarse como un género. El segundo es indefinido y se aproxima a una forma de escritura y estructura reflexiva, posible en géneros como, por ejemplo, el documental.

4 Para un estudio más específico sobre la teoría del ensayo fílmico consúltese la bibliografía completa de este artículo.

5 En el contexto de este análisis tienen el mismo significado las categorías de "personaje ficticio" y "personaje falso" respecto a Pedro Manrique Figueroa, tomando en cuenta que todos los entrevistados son personas reales que han vivido la historia colombiana y que de uno u otro modo se representan a sí mismos.

6 Ver nota anterior. En el punto 3.2. se hace alusión a dos categorías de "personajes reales" dentro de los entrevistados. Algunos de los episódicos tienen matices de "falsedad" entendiendo esta como una falta de correspondencia con su vida real, lo cual los convierte hasta cierto punto en personajes ficticios, puestos en escena por el director con un guion premeditado.

7 Arturo Álape, de verdadero nombre Carlos Arturo Ruiz (Cali, 1938-2006). Historiador, escritor y pintor colombiano. Estudioso de la realidad política de Colombia.

Integrante de la Juventud Comunista en los años sesenta y ex-guerrillero. Su obra abarca la antropología, la historia y las artes plásticas. Más información en: http://www.ecured.cu/index.php/Arturo_Alape

8 El 9 de abril de 1948 se produjo el asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, un acontecimiento que dio lugar a "el Bogotazo": La ciudad fue devastada por los enfrentamientos, calle a calle, entre partidarios liberales y conservadores, entre el Estado y los alzados en armas, entre los saqueadores y quienes trataban de recomponer el orden de una ciudad. Tras varios días de revueltas quedaría el pavoroso saldo de cerca de 3.000 personas muertas o desaparecidas y más de 146 edificaciones destruidas, sobre todo, al centro de la ciudad. Las revueltas tendrían su eco en otras ciudades del país y "El Bogotazo" daría lugar a lo que los historiadores llaman el pico y el inicio de la época de La Violencia, tras la cual más de 200.000 colombianos perecerían a causa de la guerra partidista. Fuente: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/home/1592/article-122701.html> (abril 2019).

9 Que el yo de Ospina se esconde tras sus entrevistados es una información que no tiene el receptor, es decir, no se evidencia en la obra. Por lo tanto, el análisis del yo debe hacerse partiendo de la ficción (parte de las declaraciones de los amigos) y de las huellas metalingüísticas o de manipulación de la materia audiovisual.

Referencias

- Adorno, T., (1962). "El Ensayo como forma". En *Notas de Literatura* (pp. 13-35), Barcelona: Ariel.
- Arenas, M.E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Barrero, L. M. (2017). *La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina: Un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano. Romana Viva 17*. Frankfurt: Peter Lang Edition.
- Bense, M. (1947). "Über den Essay und seine Prosa". En *Merkur*, I (pp. 414-424). [Piña Martha (trad.), 2004. "Sobre el ensayo y su prosa". En *Cuadernos de los seminarios permanentes, Ensayos selectos* (pp. 21-31). México: ccydel-unam].
- Català, J.M. (2014). *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València. Servei de Publicacions.
- Chavarro, S. & Arbeláez, R. (coord.) (2011). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- Cruz, I. (1999). "Agarrando Pueblo". En Elena, Alberto; Díaz López, Marina (eds.), *Tierra en Trance: El cine latinoamericano en cien películas* (pp. 279-283). Madrid: Alianza.

- Cruz, I. (2003). "Luis Ospina". En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 236-244). Madrid: Cátedra.
- Cruz, I. 2008. "Un tigre de papel: especialmente verdadero, necesariamente falso". En *Cinemas d'Amérique Latine*, nº 16. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (PUM), pp. 119-123.
- Cruz, I. (2009). "Un tigre de papel". En Paranaguá, P. (ed.), *Olhares Desinibidos/Miradas desinibidas. El nuevo documental iberoamericano* (pp. 84-89). Edición bilingüe (castellano/portugués). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).
- De Pedro, G. (2015). "Toda la vida. Retazos de una charla con Luis Ospina". En *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 37, pp. 78-90.
- García, A. (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». En *Comunicación y Sociedad* (pp. 75-106). Revista de la Facultad de Comunicación, Vol. 19, nº. 2. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Gómez, S.A. & Henao, C. E. (2007). "Que la verdad sea dicha. Entrevista con Luis Ospina". En *Kinetoscopio* nº 80. Medellín: Centro Colomboamericano, pp. 64-68.
- Hernández-González, B. (2005). "El ensayo como ficción y pensamiento". En Cervera, V., Hernández, B. & Adsuar, M.D. (eds.), *El ensayo como género literario* (pp.143-178). Murcia: Editum.
- Liandrat-Guigues, S. (2004). "Un art de l'équilibre". En Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (eds.), *L'Essai et Le cinéma* (pp. 7-12). Seyssel: Champ Vallo.
- Lopate, P. (1996). "In Search of the Centaur: The Essay-Film". En Warren, Ch. (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Hannover y Londres: Wesleyan University Press.
- López, M. (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Madrid: UOC.
- Lukács, G. (1975). "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)". En *El alma y las formas. Obras Completas I* (pp. 16-39), Barcelona: Grijalbo.
- Machado, A. (2007). "El film-ensayo". En La Ferla, Jorge (comp.). En *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Ediciones Universidad De Caldas.
En http://lafuga.cl/preview_articulo/409 (abril 2019).
- Mínguez, N. (2013). "El faso documental y los límites de la no ficción". En *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española* (pp. 153-174). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Mínguez, N. (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Madrid: Gedisa.
- Montero, D. (2006). *La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico*. Oakfield: Universidad de Bath.

- Moure, J. (2004). "Essai de définition de l'essai au cinéma". En Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (eds.), *L'Essai et Le cinema* (pp. 25-39). Seyssel: Champ Vallo
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Ortega, M.L. (2010). "Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación". En Weinrichter, A. (ed.), *El documental en el siglo XXI* (pp. 77-100). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Pérez-Ruiz, M. (2000). "La identidad en el ensayo latinoamericano: perspectiva poética existencial". *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Universidad de Chile.
- Sánchez, J. (2005). "(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental". En *Documental y Vanguardia* (pp. 85-108). Madrid: Cátedra.
- Salazar, J. (2006). El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión. *Armas y Letras*.
- Weinrichter, A. (2005a). "Documentiras: el Fake". En *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, 2ª edición (pp. 65-76). Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2005b). "Hacia un cine ensayo". En *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, 2ª edición (pp. 85-98). Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2007b). "Cine Ensayo" [presentación díptico]. Ciclo programado por el Museo de Arte Reina Sofía, abril 2007).
- Weinrichter, A. (2010). .Doc. El documental en el siglo XXI. Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián / Fimoteca Vasca.

- Sobre la autora:

Isleny Cruz Carvajal es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), licenciada en Ciencias de la Información / Periodismo, con másters en Historia y Estética del Cine, Escritura de Guiones y Comunicación Audiovisual. Investigadora y analista cinematográfica, ha sido cronista y corresponsal para distintos medios internacionales. Docente en la Universidad Complutense de Madrid desde 2005, actualmente también forma parte de la plantilla de la Universidad Rey Juan Carlos.

- ¿Como citar?

Cruz, I. (2019). Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de Un tigre de papel. *Comunicación y Medios*, [39], 80-96.

Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras

Variations of realism in contemporary Chilean cinema. The movies of Alejandro Fernandez Almendras.

Carolina Urrutia

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
caurruti@uc.cl

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar las variaciones que presenta el realismo en el cine chileno actual, a partir de la observación de una renovación de lo nuevo (de lo novísimo, en este caso) que tiene como característica una emergencia o choque con lo real, en el ámbito del contexto social y político del Chile actual. Esto lo reconocemos, en primer lugar, en la utilización de los materiales expresivos propios del realismo en el cine y, en segundo lugar, a través de la inmediatez con la que los elementos relatados en las películas apelan, interpelan e interpretan el presente. A partir de los cuatro largometrajes de ficción dirigidos por Alejandro Fernández Almendras estrenados a la fecha, exploraremos estos desvíos y variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo.

Palabras clave: cine chileno, realismo, documental, ficción, cine global.

Abstract:

The aim of this article is to analyze the variations that realism presents in current Chilean cinema, based on the observation of a renewal of the new (of the 'novísimo' or very latest, in this case) that has as its characteristic an emergence or clash with the real, in the context of the current social and political context of Chile. We recognize this, first, in the use of the expressive materials of realism in the cinema and, secondly, through the immediacy with which the films appeal to, interpellate and interpret the present. Based on the four films Alejandro Fernández Almendras has released to date, we will explore these deviations and variations of realism in contemporary Chilean cinema.

Keywords: Chilean cinema, realism, documentary, fiction, global cinema.

1. Introducción

Percibimos, en cierto cine chileno contemporáneo (de arte y ensayo, en la terminología de Bordwell), una emergencia de las formas realistas en la construcción de las películas de ficción; un gesto permanente de la ficción a los modos que han estado históricamente relacionados con el cine documental. En su libro *Los límites de la ficción*, Aumont (2016) propone que ficción no significa engaño, más bien fabricación o fingimiento. Tanto el título del libro como los modos en que va construyendo el texto nos parecen sugerentes y relevantes; en la propuesta de la imagen de un límite, entre lo real y lo imaginario, entre la ficción y lo documentalizante. En ese espacio liminal encontramos un territorio válido para pensar una tendencia importante del cine chileno contemporáneo decidido a explorar la realidad a partir de las formas de la ficción y de sus posibilidades e inventivas.

El planteamiento inicial de este artículo se configura a partir de la observación de un desvío o transformación de las formas realistas que propuso el Novísimo Cine Chileno, como nombre ligado al cine (principalmente de ficción) realizado en Chile que, desde el año 2005, contemplaba nuevas poéticas y formas de abordar el audiovisual. Dicha transformación se hace visible, en los últimos cinco años, en un conjunto relevante de películas que da cuenta de nuevas concepciones y configuraciones del realismo cinematográfico, en que las historias se aproximan de un modo complejo y crítico a los elementos de la coyuntura social y política del Chile actual. Los relatos que construyen los cineastas chilenos en el presente se desplazan desde la contemplación y observación profunda de las cotidianidades de un grupo de personajes, hacia la intención por fijar la mirada en importantes acontecimientos que han llamado la atención de la ciudadanía, provocando las movilizaciones masivas contemporáneas, y que involucran una mirada descontenta y rencorosa hacia las configuraciones y entramados sociales que deja el sistema político en la actualidad.

La obra de Alejandro Fernández, conformada hasta ahora por cuatro largometrajes de ficción¹, nos permite observar ese desplazamiento. Los largometrajes *Huacho* (2009), *Sentados frente al fuego* (2011), *Matar a un hombre* (2014) y *Aquí no ha pasado nada* (2016), se presentan como un conjunto cine-

matográfico ilustrativo de las variaciones y desvíos del cine contemporáneo respecto a los modos en que se aproxima, de forma inmediata, al contexto social y político del país. A partir de estas películas nos interesa estudiar, en primer lugar, las operaciones realistas con las que trabaja el cineasta en sus filmes y, en segundo término, las temáticas que van apareciendo y que van exhibiendo muchos de los conflictos actuales, relacionados con la desigualdad, la injusticia, la violencia cotidiana y los abusos de poder.

2. Marco Teórico

Las operaciones realistas –aquello que Aumont denomina como el realismo de los materiales de expresión (2011, p.135)– se manifiesta en estos filmes a partir de los siguientes elementos: por una parte, la utilización de largos planos secuencia registrados por una cámara que recorre de modo paciente los espacios, dando a ver al espectador amplios paisajes, tanto urbanos como rurales, que extienden sus referencialidades y detalles a partir de la permanencia en la imagen. Por otra parte, el realismo se impone a partir de la conformación de un grupo de personajes compuesto, en gran medida, por figurantes o no actores que “constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato” (Didi-Huberman, 2014, p. 156), que serán los protagonistas del filme. Por último, en relación al diseño sonoro de las películas, en donde el sonido extradiegético apenas aparece y, en cambio, se utiliza un sonido directo que captura las huellas sonoras del paisaje y de los espacios. Estos elementos, que estarán presentes especialmente en las primeras películas de Fernández, conforman el tejido estructural de sus historias, y están relacionados con el realismo desde los recursos mínimos y las múltiples posibilidades plásticas que conlleva la distancia de los efectos del montaje y la utilización de planos largos en la organización de las secuencias. En las primeras películas de Fernández, se observa la presencia de un ojo que intenta capturar el mundo *tal y como es*: no es cualquier mundo, es aquel que se configura alrededor de grupo de personajes registrados a través de planos prolongados dotando la película de un espíritu de observación del tópico de la vida rural en el Chile del nuevo milenio².

En segundo lugar, desde los temas que se proponen en esta filmografía asociados a un cuestionamiento profundo del orden económico y social del Chile actual. Es decir, postulamos a que la filmografía de Fernández confluye con una tendencia de los largometrajes de ficción estrenados en los últimos años en que las películas comienzan a dialogar de modo más directo y urgente con el escenario político contemporáneo, particularmente en el campo de las historias y de los argumentos. Apreciamos el modo en que en sus largometrajes iniciales el realismo se manifiesta en la exploración que hace el cineasta de las dinámicas propias (temporalidades, flujos espaciales, exploración de los espacios abiertos) que hace del espacio campesino y rural del centro y sur de Chile. Personajes anónimos, habitantes del campo, trabajadores de la tierra; personajes que, en alguna medida se mantienen marginados del progreso, de la modernidad y habitan un espacio suspendido en el tiempo. Ellos constituyen los protagonistas de *Huacho* y *Sentados frente al fuego*. En las películas más nuevas, por el contrario, el cineasta se aboca a la representación de hechos contingentes y representativos de nuestro presente local, que han sido ampliamente comentados por los medios de comunicación y el debate público, poniendo de manifiesto las posibilidades de la ficción al momento de problematizar los conflictos propios de la época contemporánea.

Para referirse al novísimo, Pablo Corro comenzaba su texto “Las poéticas débiles” expresando lo siguiente: “Advertimos en el desarrollo del cine chileno durante esta última década un interés progresivo por los argumentos de menudencias, de asuntos insignificantes. Un rechazo a los temas de orden histórico con tratamientos épicos (...)” (Corro, 2011, p.217). En diálogo con ese texto observamos, en referencia a ese periodo, un cine en el cual “el paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia, miran ahí donde el personaje se torna pasivo, o simplemente contempla, mira lo que es mirado por este mismo paisaje” (Urrutia, 2013, p.16). Efectivamente, estas referencias –a las que se sumarán desde perspectivas dialogantes las de Estévez (2017) y Barraza (2018)– eran apropiadas para hacer referencia a los dos primeros filmes de Fernández. Aventuramos, sin embargo, que desde *Matar a un hombre* se produce un giro, el cineasta se vuelve más político y, como veremos, aparecen nuevos tópicos: el de la justicia, por una parte y el de la marginalidad, en un ambiente cargado de hostilidad y de violencia.

2. Sobre el realismo en el campo de un cine global

Pensar en el cine chileno de la última década requiere tomar en cuenta una serie de dispositivos de representación relacionados con problematizar lo contemporáneo. Proponemos dos vías de aproximación que van confluyendo: en primer lugar, desde el entramado teórico que propone el realismo en el cine (tanto de los temas como desde los materiales de expresión) y, en segundo lugar, desde la perspectiva de un cine global.

El cine chileno de ficción actual, se relaciona profundamente con un cine global (desmarcado del cine comercial) que prepondera particularmente en los festivales de cine³. Para la comprensión del concepto, utilizaremos la definición de Galt y Shoonover, quienes sugieren que se trata de un cine con mayor presencia en circuitos de circulación alternativos a los cines comerciales y se describiría como: “películas de cine arte con alcance internacional; largometrajes narrativos, en los márgenes del cine convencional, ubicados en algún lugar entre películas totalmente experimentales y productos abiertamente comerciales” (2016, p.6). Como señalan los autores, el abanico de posibilidades es amplio y, en sus principales características, se manifiesta una propuesta estética novedosa y un modo de narración que se libera de las estructuras clásicas y se distancia de sus modelos de representación. La tensión entre lo global y lo nacional en el cine será abordada por Andermann y Fernández en relación al cine argentino y brasilero contemporáneo a partir de “un plano de contemporaneidad con el ‘cine global’ alternativo que se erigiría en contra-imagen a la globalidad audiovisual promovida por las grandes corporaciones massmediáticas” (2003, p.9) Ya en la bajada de su título: “Cine contemporáneo y el retorno de lo real”, está presente la referencia al libro de Hal Foster para revisar el problema de lo real, en un cine en el cual los “procedimientos reflexivos ponen en duda la legibilidad de ese real” (p.12).

Estos desplazamientos, desde un realismo baziano a las propuestas globales contemporáneas están presentes en el audiovisual chileno, en permanente crecimiento. En la actualidad, los cineastas del “novísimo” estrenan sus cuartas, quintas y sextas películas; hay una internacionalización evidente por parte algunos de ellos (Sebastián Lelio,

Pablo Larraín, Alicia Scherson, Sebastián Silva) y una idea de industria del cine que se hace cada vez más notoria. Los dispositivos estéticos se amplían y se hace difícil abordar la cinematografía a partir de cúmulo acotado de características. En esta obra observamos que, en términos formales, las estéticas instaladas desde el 2005 permanecen: en la puesta en escena de una subjetividad, de la figuración de un imaginario personal que intenta volverse colectivo, sin embargo, serán los tópicos de las películas los que se van transformando, para aludir directamente a conflictos propios de nuestra sociedad.

En relación al realismo es difícil desmarcarse del complejo debate que antecede este problema en el cine; ya que supone una genealogía que abarca diversas disciplinas (filosofía, arte, humanidades) y que en el cine se construye como un tránsito entre un "interés ontológico por el cine como una descripción prodigiosa de las existencias de la vida real, a un análisis del realismo fílmico como una cuestión de convención y elección estética" (Stam, 1999, p.211). En el marco de un cine global y actual, es relevante lo que sugiere Elsaesser en torno a lo que él denomina como un "nuevo realismo", en el campo de un "*world cinema*". Sugiere el autor que ciertos movimientos como el Nuevo Cine Iraní fueron recibidos como el retorno de un neorrealismo, al igual que otras emergentes cinematografías de África, Latinoamérica, y algunas zonas de Asia, celebradas en los festivales de cine por "ciertas cualidades cuasi-documentales, comprometidas etnográficamente con el lento ritmo del día a día, con las vidas de la gente común y corriente, las desapariciones de los ambientes naturales, la desolación de los barrios marginales urbanos, (...)" (2009). Se esboza una preponderancia de las poéticas presentes en el cine global en donde las películas tienden a borrar los límites geopolíticos para situarse en un cine contemporáneo "del mundo" que forma parte de un circuito donde los filmes se exhiben en determinados espacios de circulación, como los festivales de cine, y que si bien apuesta al relato de historias ancladas en lugares determinados, son al mismo tiempo, extrapolables a otras culturas, tradiciones y regiones.

Encontramos algunas afinidades en las propuestas de Luz Horne, en su libro *Literaturas reales*. La autora observa en el realismo contemporáneo (en la literatura, pero también en el cine) un deseo

de ofrecer un testimonio o un documento, en donde ya no se busca "representar lo real, sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella, y al mismo tiempo, producir una intervención en lo real" (2011, p.13). Horne reflexiona sobre la necesidad del realismo de lograr un modo de representación acorde a la época contemporánea (p.25). Esto quiere decir que existe una suerte de trasvasije, entre el realismo decimonónico y el del presente, que adecúa sus materiales de representación a aquello que está siendo representado. Proponemos acá una suerte de desajuste respecto a los materiales históricos del realismo en el cine. En la historia del cine en Chile, por ejemplo, la inscripción de lo real no pertenece exclusivamente a estos tiempos. Hay una trayectoria que se hace visible principalmente en los años sesenta e inicio de los setenta, con el Nuevo Cine Chileno (enmarcado en el proyecto más amplio del Nuevo Cine Latinoamericano), que se relaciona con la puesta en obra del registro y reproducción de las crisis sociales de la época. De ese modo, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia (1969) o *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín (1969) dialogaron, a fines de la década de los sesenta, directamente con las poéticas y estéticas del Neorrealismo Italiano en el afán de visibilizar las crisis sociales de Chile. Coincidimos en los lineamientos teóricos con que Xavier, a partir de las reflexiones establecidas fundacionalmente por Zbattini, Bazin, Kracauer, define el realismo del cine italiano de la posguerra: "La estrategia neorrealista, al tener como punto de partida el hecho banal, establece que la significación esencial de este pequeño hecho será captada por la observación exhaustiva, por la mirada paciente e insistente" (Xavier 2008, p.98). El autor se basa en los textos de André Bazin y de Sigfried Krakauer, que en conjunto establecen un buen marco de lectura del realismo, en diálogo con el surgimiento de los Nuevos Cines de mediados del Siglo XX. Para ambos autores, es el carácter objetivo y mecánico del registro cinematográfico el que lo sitúa como un dispositivo esencialmente realista. Para el primero, el problema del realismo se presenta como moral, como un mecanismo que "entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo" (Bazin, 1996, p.16). La realidad es para el autor algo esquivo, algo que se escapa. Aproximarse a ella implica utilizar el plano secuencia y mantener en ese plano cierta profundidad de campo, como un mecanismo desmarcado de las manipulaciones y artificio que supone el montaje en el

cine. Tal como sugiere Xavier (2008), el cine para Bazin busca testimoniar una existencia. Por otra parte, para el teórico alemán Sigfried Krakauer, la tendencia realista trasciende a la fotografía en dos sentidos: primero, por la movilidad de la cámara y los procedimientos del montaje; y segundo, por las posibilidades de la escenificación, tanto de acción como del entorno (1989).

3. Análisis

En los filmes de Alejandro Fernández parte de lo que está en juego es la nimiedad de lo cotidiano, de aquellos momentos que componen un día en el que nada relevante o trascendente ocurre; un día cualquiera, que es observado y registrado sin mayores artificios. Esa mirada está presente específicamente en *Huacho* y en *Sentados frente al fuego*, en donde lo que se despliega es la experiencia de un día a día común y corriente, sin grandes acontecimientos ni sobresaltos. En ambos casos, el narrador observa y la aproximación a los personajes tiene elementos evidentemente documentales. Esta narrativa se transforma –difiere en las formas, en las aproximaciones a un realismo que se manifiesta de otro modo, en las películas posteriores *Matar a un hombre* y *Aquí no ha pasado nada*– en un tipo de relato que, advertimos, se presenta como menos realista, más digitalizado y manipulado por las posibilidades de la posproducción y del montaje, aunque la intención del cineasta siga estando asociada con hacer manifiestos ciertos elementos indiciales del presente que circulan alrededor de una desigualdad económica que históricamente permanece anclada a la sociedad chilena.

Fernández, en sus cuatro películas estrenadas hasta el momento, va fundando una suerte de inscripción en lo real, en torno al Chile contemporáneo y sus conflictos de clase, a la inequidad social imperante, a la desigualdad de los recursos, al descreimiento total frente a las instituciones, intentando capturar ciertas experiencias individuales que ponen en escena esos dilemas. Trabaja desde de una observación rigurosa de los tiempos actuales, a partir de un registro construido mediante planos largos donde los personajes despliegan sus rutinas cotidianas en diálogo con el espacio en que habitan. Son cuatro largometrajes en donde el paisaje rural mantendrá un rol funda-

mental, como un escenario predispuesto a situar a los personajes en un entorno que convoca no solo sus percepciones, sino también aquellas que podamos tener como espectadores, apelando al fuera de campo desde los sistemas de sentido que se construyen alrededor de los dramas presentados.

En ese contexto, son interesantes ciertos tópicos que se repiten en su cinematografía. Por ejemplo, en los tres primeros largometrajes estará presente de modo constante el motivo de la tierra, a través del cuidado de los territorios de otros, la propiedad de los otros, como materia recurrente. Fernández filma el campo –particularmente el paisaje en el centro y sur del país– y lo hace situando la cámara en espacios abiertos, verdes, donde los hombres y mujeres transitan por grandes extensiones de terreno. La cámara se enfoca en sus ritmos y rutinas cotidianas y los modos en que cargan sobre sus hombros los problemas particulares que la narración va develando desde un inicio. El peso de dichos conflictos es substancial a la historia ya que desde ahí se articula la trama central del filme y se definen las motivaciones de los personajes, ancladas fundamentalmente al momento de crisis que nos es presentado. Sin embargo, es interesante también el modo en que estos problemas giran centrifugamente alrededor de la historia, la bordean sin llegar a conformar necesariamente el núcleo de ésta. Son situaciones que rodean a los personajes que generan una atmósfera determinada. Sin ingresar directamente al problema, sino más bien desde un despliegue de síntomas que van apareciendo en la narración.

Se despliega un pesimismo profundo por parte de los personajes, inmersos en los tiempos de un capitalismo exacerbado que será exhibido en sus primeras películas, de modo afectivo, empático, a partir de un grupo de personajes, registrados en sus espacios cotidianos, contando la realidad a partir de historias que no nos llevan directamente a una finalidad, sino que se mantienen en un presente permanente e infinito.

Desde *Huacho*, Fernández desarrolla una poética de personajes atrapados en una red agobiante que los asfixia, aunque siempre se mantengan a flote y nunca se rebelen ante el sistema. Sus películas van documentando la vida ordinaria de sujetos comunes y corrientes que, en los tres primeros filmes, se conectan al estar atrapados en un siste-

ma que los excede a pesar de que ni siquiera son conscientes de ello. En el texto "Neoliberalism in Chilean Cinema", Page observa: "La película nos ofrece una visión poco romántica del campo como un lugar que sirve a la modernidad, pero está excluido de ésta" (p.237). Efectivamente en *Huacho* el paisaje campesino aparece como un espacio temporalmente estancado, desasociado, separado de los accesos que promete la ciudad. La película se organiza en torno a la contradicción profunda entre ciudad y campo, entre globalización y vida campesina. Fernández filma la tierra y el paisaje como un lugar de trabajo, si bien se funden los verdes, el paisaje del sur de Chile no es exhibido de manera idílica, como sí lo será en el caso de otros filmes chilenos –pensamos en *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008), *Turistas* (Alicia Scherson, 2009), *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013)–. Es decir, no es la naturaleza mística y sublime la que se despliega en sus filmes; el paisaje está configurado como un espacio que pertenece a alguien (a otro) y que está sujeto, por ende, a distintas rentabilidades y esfuerzos que ejercen los personajes sobre ella. La tierra se trabaja, se protege (en términos de propiedad), se recorre, se cultiva, se explota. Está rodeada por cercos o rejas. Se erigen sobre ella letreros que indican que se trata de una propiedad privada⁴.

La película se enfoca en la vida (un día en particular) de una familia, que vive al interior de Chillán, en el centro-sur de Chile, y se detiene en la historia de cada uno de los cuatro personajes (la abuela y el abuelo, una hija y un nieto de 12 años), para registrar sus recorridos diarios, por el campo, la ciudad, el colegio, abarcando las rutinas y las frustraciones de cada uno de ellos. Como sugiere Jens Andermann en su libro "Tierras en Trance" sobre algunos filmes del cine latinoamericano, está "la presencia de un Real que insiste e irrumpe en la continuidad diegética al paisaje que desvanece cualquier presencia, al mismo tiempo que abre nuestra mirada a la emergencia de una vida precaria" (2018). Este desplazamiento, propone el autor, "responde (si bien no en forma mimética, no en forma de representación o alegoría) a la precarización que cualquier forma de vida es susceptible de surgir en consecuencia de la neo-liberación existencial" (p.372). Los cruces entre paisaje y neoliberalismo en las películas de Fernández son sutiles y operan como una niebla que se va entrometiendo de manera invisible pero palpable, desplazando

territorialmente a sus habitantes, atrincherándolos y expulsándolos de la vida que hasta ahora conocen. *Huacho* se construye con una expresividad cuasi documental, apoyada en la utilización de actores no profesionales, diálogos breves y planos secuencia en extremo extensos, y logra documentar la cotidianidad de una familia que se mantiene a flote a pesar de las dificultades que el sistema económico va cargando sobre ellos.

Dos años después, Fernández dirige *Sentados frente al fuego*, y en este filme el conflicto tendrá varios puntos en común con el proyecto precedente, comenzando por el paisaje, escenario del filme y el registro paciente y amoroso que aplica el cineasta, sobre la vida de campo. Acá el protagonista tiene varios trabajos: es dueño de un taxi, aunque nunca lo vemos con pasajeros a bordo; cuida los extensos parajes de tierra de un patrón que pronto va a vender su propiedad dejando sin trabajo a los jornaleros y campesinos que han dedicado su vida a explotar esas tierras; se encarga de las labores domésticas del cuidado de la casa; y cuida a su mujer enferma. La narración se detiene temporalmente en secuencias extensas, la cámara registra a los personajes en sus espacios cotidianos. En el filme están presentes los afectos, ahí está el corazón de la película, en las relaciones amables y amorosas de los protagonistas, entre ellos mismos y también con los otros. La narración nos mantiene al margen de las burocracias hospitalarias y se centra en el presente de los personajes, en el agotamiento creciente de la mujer. La historia se concentra, sobre todo, en los pequeños momentos de gozo que los unen: él construye un trineo y van a la nieve; visitan a la familia; cocinan y comparten una cena, conversan desnudos en la cama, intercambiando sueños recientes. La cámara, durante la historia, lo acompaña a él y va observando sus rutinas, los tiempos que toman sus actividades diarias, su trabajo, el té con los compañeros y las conversaciones que mantienen. Los elementos realistas pueden ser observados, por una parte, con la presencia permanente de no actores circulando alrededor de los personajes principales. Los campesinos, los obreros, los habitantes de la ciudad que, si bien son pocos, van configurando el paisaje sureño. Por otra parte, la vida animal también tiene un efecto real en esta obra. El gato que adoptan juega, come sobre la mesa, y es registrado extensamente a través de planos largos, momentos en que la temporalidad se mantiene suspendida: el animal se tor-

na protagonista incluso cuando los personajes no lo están mirando.

Todo se construye a partir de la melancolía. Asociamos el estado de duelo del protagonista ante la enfermedad de su mujer y, por ende, a la finitud de un proyecto de vida que habían construido en conjunto. Eso está presente y Fernández lo posiciona como una carga sobre el cuerpo del protagonista, su gesto, la pesadez en su andar, que confluye con un malestar social que excede la existencia de Daniel y que tiene que ver con la situación en la que se encuentra (laboral y familiar) con el cansancio y esfuerzo que implica la sobrevivencia económica para él y para su entorno. Es apropiado acá detenerse en la apreciación de Joanna Page respecto al cine transandino. Propone:

El cine reciente a menudo representa un mundo campesino impactado por la economía neoliberal y globalizadora. Un renovado interés cinematográfico por los paisajes y las sociedades de la Argentina rural también refleja un replanteamiento más amplio y discursivo de la identidad nacional argentina en una relación más estrecha con el subdesarrollo regional, que con el cosmopolitismo europeo, como resultado de la experiencia de la Crisis (Page, 2009, p.116).

Por su parte Barraza observará algo similar respecto un cierto cine chileno que “utiliza el registro documental para elaborar una crítica indirecta al sistema económico social”. Expresa la autora: “Así, lo que permanece al margen de lo visual –el mercado del trabajo, el impacto del neoliberalismo sobre la economía rural– (...) adquiere significación por medio de lo no-dicho, en el intersticio entre la verdad y la ficción” (Barraza, 2018, p.193).

Tal como señaláramos, es justamente en relación a esta descripción en donde se produce un giro en un cine chileno del cual Fernández parece ser representativo. Tanto en *Matar a un hombre* como en la siguiente película, la crítica al sistema económico y social deja de ser tangencial, sale del entre-dicho o del intersticio y se sitúa en el centro de la narración.

El inicio del tercer largometraje de Fernández es interesante y presenta en su inicio un alejamiento respecto a las películas anteriores, al dar cuenta

de una atmósfera cargada de suspenso que aparece visual y auditivamente con el primer plano. Si intentamos describirlo, lo podemos hacer de este modo: en el campo sonoro, una melodía de tintes amenazadores se toma el sonido y en la imagen se exhibe un bosque frondoso, iluminado dramáticamente por el sol que se cuele por entre las ramas de los árboles, articulando un juego poético de rayos de luz y superficies en sombra. En el centro del paisaje vemos la figura de un hombre que se aleja de espaldas. La secuencia se construye a partir de un plano fijo, donde el único movimiento es el del hombre que camina, ralentizado, hasta perderse de vista en la espesura de la naturaleza. Luego el plano se interrumpe e ingresan los créditos en rojo que, ocupando toda la pantalla, anuncian: “Matar a un hombre”. La musicalización en código de género de suspenso y la irrupción de los créditos iniciales implican un desvío respecto a sus anteriores largometrajes.

Fernández nos presenta a Jorge (Daniel Candia), un hombre adulto, casado y padre de dos hijos adolescentes. Luego de la secuencia descrita, la historia ingresa a las dinámicas cotidianas de Jorge, a partir de una serie de elementos que definen su existencia: su *kit* para tratar la diabetes, sus tránsitos diarios y largos entre el trabajo y la casa, el paso por el supermercado, las relaciones familiares con su esposa y sus dos hijos.

A diferencia de un filme en clave comercial, no se exhibe un estado de felicidad que posteriormente amenace con resquebrajarse. Se presenta a una familia de la clase media, cuya rutina no opera con grandes entusiasmos, más bien adecúa su existencia de acuerdo a los quehaceres básicos y rutinarios que les toca vivir. Esa forma de vida es la que queda sintetizada en los minutos iniciales, para detenerse luego en el momento en que Jorge es asaltado por un grupo de violentos antisociales que habitan en su mismo barrio. Vecinos criminales, drogados, que amedrentan y roban. No queda realmente claro la motivación de los vecinos, si se trata dinero u ocio. Son alborotadores, están sobre-estimulados, parecen no tener nada mejor que hacer (un panorama que se repite en otros filmes chilenos, realizados especialmente en la década de los noventa, como *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990) y que responde a ratos a un cine de género, de historias de criminales y de venganza, de justicia que se busca por otros medios).

Ese punto de partida afectará para siempre la historia de Jorge y la de su familia: de sus afectos, de su cotidianidad, de su devenir, sumiéndolo en un estado absoluto de vulnerabilidad donde no hay instituciones que puedan asistirlos o salvaguardarlos. La sociedad abandona al protagonista y a su familia, los deja totalmente desamparados, los olvida, en la espera permanente y extenuante de una solución que sea tanto judicial o policial, que los saque del acoso de los antisociales obsesionados con la familia. Algo de ese abandono ya se intuía en los anteriores filmes. El de la ausencia de un Estado protector, que cuide a los ancianos, a los enfermos, que apoye a las clases trabajadoras. De alguna manera ese es el eje temático que se instala en la filmografía de Fernández.

En *Matar a un hombre*, excepcionalmente, Fernández se enfoca en la violencia social y física en la que se encuentran los protagonistas. La narración amplía el ahogo de los personajes como no lo hace los otros filmes. El filme es violento, de una manera imposible de disfrutar, más bien se trataría de una violencia a la que debemos resistir. No es un cine donde la violencia sea un espectáculo, sino todo lo contrario. Recordamos a Monguin que observa, en el cine actual, una “violencia anónima e indiferenciada donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido de que ya no combaten directamente” (1999, p.31).

Si bien el cineasta mantiene su sello y sus preocupaciones a lo largo de sus cuatro películas, vemos cómo va distanciándose del realismo más purista que caracterizaba su ópera prima y los modos en que estructuraba la película a partir de planos extensos que seguían a los actores reales, ficcionando sus vidas y sus historias, sumergiéndolos en una suerte de instantánea social.

Su último estreno, *Aquí no ha pasado nada* (2016), es una película inspirada en un hecho real muy mediatizado a través de la prensa y de las redes sociales⁵. A diferencia de sus primeras películas, acá trabaja con actores profesionales, conocidos en el cine, el teatro y en la televisión chilena, y desvía el protagonismo de la clase popular hacia las clases más ricas del país: una representación eficaz del sector ABC1, donde se exhiben los modos en que los hijos van repitiendo los mismos vicios de los padres.

En *Aquí no ha pasado nada*, Fernández pareciese cambiar el tono. Se desplaza de lugar y también, de clase social (se traslada hacia el balneario de Zapallar en el litoral central de Chile, a las casas de veraneo del sector más pudiente de la sociedad). Junto a Marcela Said (*El verano de los peces voladores* y *Los perros*) logra representar como nadie a la aristocracia política y social del país. En este caso, desde la perspectiva de una juventud universitaria y privilegiada, al tiempo que superficial y alcoholizada.

La representación espacial, respecto a los filmes precedentes, cambia: las casas, las playas, las carreteras son distintas. No hay transporte público, sino autos que pertenecen a los padres de los protagonistas. Hay empleadas domésticas haciendo el aseo, mientras los jóvenes ven videos de YouTube, hay excesos de alcohol repartiéndose en botellas y garrafas durante las fiestas, hay segundas viviendas suntuosas y costosas en exclusivos balnearios en donde los padres nunca están presentes. Hay abogados que amenazan y amedrentan sutilmente a las víctimas que lo son en mediana medida. La gravedad de la adultez y vejez, en el contexto de una situación de fragilidad económica, es reemplazada en esta última película por la superficialidad de un grupo de jóvenes con acceso a todo. Cambia tanto el paisaje territorial como el humano; los protagonistas de *Aquí no ha pasado nada* tienen a acceso a todo aquello que parece estar restringido para los personajes de los filmes anteriores.

El final de la película, cuando los jóvenes dejan una fiesta para asistir a otra, la nana (la empleada doméstica), limpia los residuos del “carrete” y se dispone a dejar todo impecable, sin rastros ni huellas. Ahí, junto con los créditos, aparecen ciertos *twitts* irónicos que hacen referencia al hecho real, que van desde la burla hasta la impotencia de quienes comentan. Esos textos que comienzan a flotar sobre la pantalla, le otorgan al filme una capa de realidad (la alusión directa al hecho real) y a la vez, una capa de superficie. La estética del mundo contemporáneo, de lo leve, de lo vacuo, donde las cosas que tienen importancia un día, dejan de tenerla al día siguiente. Es interesante lo que propone Horne en este aspecto, cuando habla de “un fragmento de realidad anterior al sentido”. Manifiesta: “Es desde esta necesidad de proveer primero algo del orden de lo referencial que puede leerse la retórica performativa e indicial que

se despliega en estas ficciones” (p.115). En estos *twitts* podemos encontrar un testimonio del acontecimiento, un dato que no necesariamente pertenece a mensajes originales o verdaderos, y que, sin embargo, permiten hacer ingresar lo real en la ficción, tal como una fotografía o el material de archivo de una película documental.

4. Conclusión

La filmografía realizada por el director chileno es en su conjunto, una obra dedicada a la reflexión en torno a los males sociales del presente siglo en un país marcado por los conflictos de clase. En todas sus películas se presenta un correlato interesante con lo “real” mediante la representación de hechos contingentes, politizando las formas, tensando la realidad desde la puesta en escena de una sociedad que no logra rehuir sus problemas. De ese modo, pareciese ser un cine que va de la mano con la aparición de los movimientos y manifestaciones que reconfiguran los poderes sociales, dando cuenta de este renovado interés por lo real que observamos en el cine chileno desde el 2013 hasta el presente.

El desvío hacia lo subjetivo (respecto al cine de la transición a la democracia⁶) que se produce en el marco de un Novísimo Cine Chileno realizado desde el 2005, en donde reinaba el nihilismo y la melancolía, deviene en un nuevo giro que comienza a manifestarse desde el año 2014⁷ (aproximadamente) a partir de lo que podemos denominar un retorno al realismo, no necesariamente en el sentido en que lo ha comprendido históricamente la teoría del cine, sino en relación con un reintegro hacia un real conformado por los hechos noticiosos, por los informes televisivos, por los debates públicos y por aquello que en la ciudadanía se manifiesta desde el paso del estado de malestar, hacia un fuerte grado de indignación, reproducido infinitamente a través de las redes sociales. Preliminarmente observamos que estas narraciones no se alejan totalmente del desencanto del primer novísimo, de aquella poética identificada como centrífuga, sino que más bien se distancian a partir de las tramas, de los argumentos que conforman los discursos masivos, revisando los conflictos históricos de la sociedad chilena (también latinoamericana, en muchos casos), sin embargo, persistiendo en una articulación descentrada en términos estéticos y narrativos.

Surge en la actualidad, un corpus importante de películas en donde las categorías de lectura propuestas para el cine centrífugo o novísimo, parecen no ser suficientes. El cine de ficción actual encuentra un eco potente con lo real social: más allá de estar inspirado en temas (hechos, acontecimientos) actuales, se relaciona con los modos en que reflexiona en torno al presente: es decir, piensa el presente pero también lo refleja, sin abandonar la subjetividad propia de la filmografía iniciada el 2005.

Aquí no ha pasado nada, se emparenta con filmes como *Rara* (María José San Martín, 2016), *Jesús* (Fernando Guzonni, 2017), *El Tila, fragmentos de un psicópata* (Alejandro Torres, 2015) o *Mala Junta* (Claudia Huaiquimilla, 2017). En todos los casos, es un asunto contingente el que opera como punto de inicio. En todos los casos, ese hecho noticioso y conocido por el espectador, desplaza el rol del protagonista del hecho, a uno que difiere y que permite establecer una distancia y también una perspectiva; una subjetiva del conflicto que interpela desde otro lugar al espectador. No es la verdad ni el hecho real lo que le interesa revelar a estos cineastas, más bien un “estado de situación” edificado a partir de la puesta en escena de ciertos acontecimientos relevantes que va marcando las distintas agendas (política, periodística). Encontramos en esta obra la idea del cine como testimonio de un tiempo y las ficciones como huellas o índices de un momento en particular.

Notas

1 Se suma el estreno de *Mi amigo Alexis*, en junio de 2019.

2 Es interesante que en toda la filmografía de Fernández se rehúye Santiago. Incluso en el último caso, donde es explícito que Santiago es el núcleo desde donde se mueven los hilos políticos que van organizando el tejido del filme, este aparece parcialmente en algunos momentos, desde interiores de oficinas de abogados o desde los patios de casas de la zona oriente de la capital.

3 En el campo del cine chileno, su internacionalización y relación con los festivales de cine se recomienda ver los estudios de María Paz Peirano, en particular su texto: “Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente”.

4 Sobre este filme nos extendimos en el libro “Un cine centrífugo. Ficciones chilenas, 2005 a 2010”, en donde

dedicamos un capítulo a las poéticas que propone el filme respecto al espacio, al entorno rural documentado y ficcionado por Fernández.

5 El *Aquí no ha pasado nada* del título hace referencia a un hecho real. El caso del hijo del senador de la república Carlos Larraín que, en estado de ebriedad, atropella a un peatón y huye sin prestarle auxilio. El hijo del político resulta libre de toda culpa. El peatón era pobre, el conductor poderoso.

6 El cine chileno de los noventa será analizado en profundidad por Ascanio Cavallo, Paula Douzet y Cecilia Rodríguez en el libro "Huérfanos y perdidos: Relecturas del cine chileno de la transición".

7 En ese año se estrenan, además de *Matar a un hombre*, las películas *Aurora* (Rodrigo Sepúlveda, 2014), *Volantín Cortao* (Diego Ayala y Anibal Jofré, 2014), entre otras, que apuntan a diversos conflictos reales del Chile actual.

Referencias

- Andermann, J. & Fernandez, A. (2003). *La escena y la pantalla. El cine contemporáneo y el retorno a lo real*. Buenos Aires, Colihue.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.
- Aumont, J. & Marie, M. (2011). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (2016). *Los límites de la ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Barraza, V. (2018). *El cine en Chile 2005 a 2015. Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavallo, A. & Maza, G. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar.
- Cavallo A. Douzet P. & Rodriguez, C. (2007). *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición*. Santiago: Uqbar.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Elsaesser, T. (2009). "World cinema: Realism, Evidence, Presence". En *Realism and the audiovisual media*. Nagib, Lucia. Mello, Cecilia. London: Palgrave Macmillan.
- Estévez, A. (2017). *Una gramática de la melancolía cinematográfica*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Galt, R. & Shoonover, K. (2010). *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford: Oxford university Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Madrid: Paidós.
- Maza, G. & Cavallo, A. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago Uqbar.
- Monguín, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.

- Page, J. (2017). "Neoliberalism and the Politics of Affect and Self Authorship in Contemporary Chilean Cinema", en Delgado, M, Hart, S. y Johnson, R. *A companion to Latin American Cinema*. John Wiley & Sons, Inc.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. London: Duke University Press.
- Peirano, MP. (2018). "Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente" en *Cuadernos.info* (43), 57-69.
- Urrutia, C. (2011). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010*. Santiago: Cuarto propio.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

- Sobre la autora

Carolina Urrutia es

- ¿Como citar?

Urrutia, C. (2019). Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras. *Comunicación y Medios*, (39), 98-108.

Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans*

This Sex Which is Not 100011001: Chilean/Digital/Trans Visibility

Carl Fischer

Fordham University, Nueva York, Estados Unidos
cfischer8@fordham.edu

Resumen

Dada la prevalencia, tanto en Latinoamérica como en Chile, de los medios digitales y de la visibilidad trans* en los últimos veinte años, este ensayo examinará los paralelos entre estas dos maneras de ver y de ser visto. Se centrará en tres películas chilenas digitales protagonizadas por personajes trans*: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008) y *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013). La borradura entre los binarios de género en estas películas es análoga a su evasión—en el contexto de la transficción—del supuesto binario entre los géneros del documental y ficción. A la luz de los debates recientes sobre los derechos trans* en Chile, y la visibilidad internacional de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), este ensayo argumentará por el cine digital como un sitio privilegiado en que las personas chilenas trans* pueden reclamar su acceso a la representación.

Palabras clave: Cine; Chile; Digital; Trans*; Género; Sexualidad

Abstract

Given the prevalence of both digital media and trans* visibility over the last 20 years, this essay draws parallels between these two forms of seeing and being seen. It will focus on three digital Chilean films featuring trans* characters: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008), and *Naomi Campbell* (Camila José Donoso and Nicolás Videla, 2013). The representations of blurred gender binaries in these films are analogous to their evasion—in the context of “trans-fiction”—of the supposed binary between fiction and documentary genres. In light of recent debates about trans* rights in Chile, and the recent Oscar win of *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), which featured a trans* character, this essay argues for the uniqueness of digital cinema as a site for trans* people in Chile to confront issues of access to political, historical, and aesthetic representation.

Keywords: Chile; Digital; Trans*; Film; Gender; Sexuality

De ahí el misterio que ella representa en una cultura que pretende enumerarlo todo, calcularlo en unidades, inventarlo todo por individualidades. *Ella no es ni una ni dos*. No cabe, rigurosamente, determinarla como una persona, pero tampoco como dos. Ella se resiste a toda definición adecuada. Además, no tiene nombre “propio”. Y su sexo, que no es *un* sexo, es contado como *no* sexo.

“Ese sexo que no es uno”, Luce Irigaray; énfasis en original.

1. Introducción¹

A pesar del énfasis del ensayo de Irigaray, arriba citado, en una feminidad esencialista y cisgénero que muchxs pensadorxs han criticado,² el trabajo de ella moviliza la evasión practicada por los sujetos de tres largometrajes chilenos que analizaré a continuación. Los tres escenifican una resistencia a lenguajes falogo(céntricos que nombran, definen, y vigilan a las personas trans*³: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008) y *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013). Lxs protagonistas borran sus nombres de “pila”, difuminan las líneas entre ficción y (auto)biografía, rechazan saberes institucionales que lxs clasifican (muchas veces a base de sus órganos sexuales), y aparecen en formas cinematográficas que carecen de definiciones genéricas simples.

La evasión pareciera un comienzo extraño para un ensayo sobre la visibilidad, palabra que connota, más bien, la inteligibilidad y el activismo. Sin embargo, el hincapié que hace Irigaray en la mujer como “ni una ni dos” ofrece una entrada para pensar en cómo estas películas aluden visual y lingüísticamente a los unos y ceros de su propia condición digital. En ellas, las personas trans* evaden los binarios de género al nivel de contenido, a la vez que estas películas manejan estos mismos binarios al nivel de su formato. El enfoque de Irigaray en el “nombre” también es clave para nuestra aproximación genérica al cine trans*: ya que estas películas representan sujetos y actorxs trans* que son—en muchos casos—figuras públicas en Chile, sus “actuaciones” están correlacionadas con la vida real de una manera que no ocurriría con actorxs y sujetos cisgénero. Además, como señala Laura Mulvey (2006), las nuevas formas de “espectaduría pensativa” (*pensive spectatorship*) que han sido posibilitadas por el cine digital,⁴ están relacionadas con sus ideas más tempranas sobre

la espectaduría feminista. Mulvey propone que al/a la “espectadorx alternativx” ideal que imagina, “lx motiva no el voyeurismo, sino la curiosidad y el deseo de descifrar la pantalla, informado por el feminismo y respondiendo al nuevo cine de vanguardia” (p.191). Por tanto, las ideas de Irigaray son claves para la manera en que la espectaduría en la era digital se concibe como una práctica resistente.

En lo que sigue, analizaré cómo el cine digital ha emergido en Chile como un sitio privilegiado, en el que las personas trans* adquieren visibilidad a la vez que critican una sociedad que las marginaliza. Como ha señalado Eliza Steinbock (2017), “la sensibilidad de lo trans* forma la base de lo cinematográfico” en su totalidad (p.396): el cine se ha desarrollado formalmente en conjunto con el desarrollo del concepto de la transición de género.⁵ El tiempo—que, según Gilles Deleuze, funciona como una “medida del movimiento” en el cine—mediará esta analogía entre forma y contenido, en tanto un prisma a través del cual se pueden entender las maneras en que los personajes, las tramas, y las miradas trans* interactúan en la pantalla. Así, las personas trans* adquieren la capacidad de reescribir sus propias historias y crear (o borrar) futuros y pasados alternativos. El tiempo también se vuelve un prisma a través del cual el cine chileno digital busca maneras más accesibles de destacar la precariedad, además del ingenio utópico, de las vidas trans*.

En la coyuntura política reciente de Chile, las personas trans* han sido un foco importante de debates⁶ que coincidieron con el estreno de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), en la que una actriz trans*, Daniela Vega, representaba a una protagonista trans*. Este estreno dio mucha atención al cine chileno en el mundo,⁷ pero en vez de centrarme en *Una mujer fantástica*, la cual ya ha

sido ampliamente comentado (Ríos, 2018; Peric, 2018), he preferido examinar un corpus de películas trans* previas a *Una mujer fantástica*. Así, me propongo identificar una tendencia historiográfica más amplia, en la que las películas trans* en formato digital han problematizado las fronteras entre lo real y lo ficticio para reclamar el acceso de las personas trans* a la representación política, histórica, y estética. Por tanto, este ensayo empezará con una discusión teórica, antes de seguir con su discusión de las tres películas anteriormente mencionadas, cuyas innovaciones formales reflejan el radicalismo de su crítica política.

2. El patrimonio trans* en la era digital: Una cuestión de acceso

Centrarse en el “patrimonio sexual”—un término empleado por Jorge Díaz (2015) y Cristeva Cabello (2017) para denominar el archivo artístico y visual *queer* y trans*, muchas veces invisibilizado,⁸ de la historia nacional reciente—es aproximarse a la capacidad del arte sexualmente disidente de cuestionar muchos de los binarios aparentemente fijados del discurso nacional(ista) de Chile.⁹ Cabello insiste en “afirmar que el patrimonio cultural no es solo heterosexual, para así afectar los discursos monumentalistas de una nación masculina” (p.69). Gran parte de la recuperación del patrimonio sexual chileno tiene que ver con la reivindicación de las personas chilenas trans* de su “derecho” a lo que Díaz llama la “trans-ficción”: “un continuo entre la performatividad de [las] vidas y la representación escénica”. Díaz señala que al difuminar las líneas entre la (auto)biografía y la actuación—y entre el documental y la ficción¹⁰—las personas trans* pueden lograr una mayor visibilidad, acelerando así el proceso de recuperación de su acceso al patrimonio nacional. Díaz y Cabello, por tanto, muestran cómo la representación trans* puede re-concebir discursivamente la nación chilena, llevándola más allá de los términos heterosexuales y cisgéneros de su nacionalismo monumentalista. Si bien el binario entre la ficción y lo real ha sido uno que la estética ha cuestionado desde mucho antes de la llegada del cine, estas películas trans* disputan este binario de maneras nuevas.

El “continuo” entre el arte y la vida que Díaz menciona como propio de la “trans-ficción” se vuelve aun más fluido a través del montaje digital. El cine

trans* hace uso de este formato para interrogar lo que Machado (2015) llama la “ontología” (p.208) de la imagen: la plasticidad y la hibridez son calidades que comparten las personas trans* y el cine digital. De hecho, el cine digital constantemente alude a su propio “modo de visibilidad”, como dice Stewart (2007, p.1), para quien el cine digital en los Estados Unidos y Europa tiende a representar “la evasión, falsificación, borradura, o re-concepción de las condiciones básicas de la identidad y del deseo” (p.3). Esto es similar a la “trans-ficción”, en tanto lxs actorxs trans* muchas veces se mueven fluidamente entre su rol y su identidad como trans* de una manera en que lxs actorxs cisgénero no pueden. Además, los cuerpos trans* y el cine digital comparten “un continuo estado de devenir-presente” (Rodowick, 2007, p 138) donde “el reemplazo gradual del registro de la presencia física de unx actorx por imágenes digitalmente generadas señala un proceso de sustitución que está ocurriendo en toda la industria cinematográfica” (p.7). Si bien el análisis de Rodowick no entra en el género (sexual) sino en la forma en que “lxs ‘actorxs’ del cine se han vuelto híbridos como Frankenstein: en parte humanxs, en parte sintéticxs” (p.6), sobre todo en el cine hollywoodense,¹¹ su trabajo sí nos permite repensar las ideas de Judith (Jack) Halberstam (2005) sobre la “fantasía del cuerpo cambiante en tanto forma e identidad” (p.76) para ver sus implicancias para el cine trans* y digital.

A pesar del hecho de que las películas chilenas trans* toman una distancia considerable de la estética hollywoodense que trabajan Rodowick y Stewart, sí avalan el argumento de Rodowick por lo digital como una “imagen que no es ‘una’”: la imagen electrónica nunca muestra una “unidad espacial o temporal”, sino “señales que producen una imagen a través del escaneo secuencial” (p.137). El concepto de Rodowick de la negación de un *output* analógico en el ámbito digital, por lo tanto, se parece a cómo los sujetos de las películas que se analizarán a continuación escenifican evasiones análogas (las cuales son, además, evasiones de lo analógico). Tal y como el montaje digital activa fusiones inesperadas de mundos múltiples¹²—desafiando un tiempo fílmico que antes se medía a través de una imagen fotográfica tras otra, rollo tras rollo—los personajes trans* en pantalla pueden “representar...formas diferentes de la temporalidad” (Halberstam, p.77) en la pantalla, al reescribir historias pasadas y señalar futuros alternativos. En el cine trans*, el tiempo se vuelve fugaz y difícil de medir, arrebatando así un

modo clave que lxs espectadorxs antes tenían de seguir la narrativa y permitiendo, en cambio, que las relaciones entre los personajes en pantalla dicten la temporalidad.

En la era digital del cine, las posibilidades de ampliar el acceso a la representación en la pantalla son cada vez más viables. Según Machado, las películas digitales son más fáciles de rodar, ahora que las cámaras de alta definición y otros equipos están al alcance de muchas personas más que antes, sobre todo en Latinoamérica (p.207). Por lo tanto, el análisis que hace Hito Steyerl (2012) de la “imagen pobre” es relevante aquí, en tanto se centra en cómo el cine puede ampliar el acceso del pueblo a su “patrimonio” nacional:

La imagen pobre es la quinta generación de un bastardo ilícito de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Los nombres de sus archivos están deliberadamente mal escritos. Muchas veces desafiaba el *patrimonio*, la cultura nacional, o incluso los derechos del autor. [...] No solo está muchas veces degradada al punto que se vuelve una borradura apurada; uno incluso duda si se podría llamar una imagen de por sí. Solo la tecnología digital podría producir tal imagen dilapidada (p.32, énfasis agregado).

La imagen pobre—un concepto cuyas raíces parcialmente están en el cine latinoamericano¹³—es una manera de criticar las imágenes de alta resolución, “brillantes e impresionantes” (Steyerl, p.33) y muchas veces consumidas en conjunto con las estructuras neoliberales que niegan “el acceso a las imágenes excluidas” (p.40). En este sentido, se puede armar una analogía entre la imagen pobre y la feminidad improvisada de la travesti chilena¹⁴: ambas se mueven en circuitos no oficiales, y ambas adquieren una legitimidad autónoma a pesar de ser consideradas por algunos como “copias” de un “original” (ya sea éste una imagen de alta resolución o una feminidad cisgénero). El cine digital trans* evade la autoridad de la originalidad de la misma forma en que sus actorxs cuestionan el supuesto binario entre lo ficticio y lo real.

El acceso de las personas trans*—al empleo, al espacio, a la representación, al saber legal y médico, al patrimonio, y a la memoria—es uno de los focos principales de los debates en los estudios trans* en

su conjunto.¹⁵ El cine se ha vuelto un campo clave en el cual las personas trans* pueden aumentar su participación en debates políticos y espacios que previamente les fueron negados. Tal y como Mulvey se enfoca en la “espectaduría interactiva,” en la que los medios digitales han “extendido el poder de manipular la velocidad existente del cine” más allá de la montajista (p.22) y permiten que más espectadorxs puedan pausar las películas y así contemplarlas “pensativamente”, el hecho de que las películas digitales trans* de Chile muestran a sus personajes trans* consumiendo y manipulando los medios tiene implicaciones para la manera en que ellxs acceden a la temporalidad y el placer en esas películas. Al demostrar cómo las personas trans* interactúan con los medios digitales—no solo pausándolos, sino también desechándolos y comentándolos—estas películas amplían la capacidad de lx espectador de mirar *con*, en vez de mirar *a*, las personas trans*.¹⁶ Mientras más acceso tengan las personas trans* a la narración de sus propias historias—al tomar el control de lo que lxs espectadorxs ven, y al complicar el tiempo—mejor control tienen sobre esas historias. En lo que sigue, espero intervenir en la manera en que nosotrxs lxs académicxs también otorgamos y negamos el acceso, a través de los archivos que construimos.

3. Hacia un patrimonio del cine chileno trans*

Las películas chilenas analizadas a continuación intervienen en la expansión del acceso de las personas trans* a la visibilidad en pantalla. Al aludir explícitamente al formato digital en el que esta expansión tiene lugar, llaman la atención no solo sobre la accesibilidad de las producciones digitales, sino también sobre la manera en que la maleabilidad de lo digital les da más flexibilidad a las personas trans* para representarse y ser representadas. Al cuestionar los prejuicios sobre las personas trans*, se han ampliado de lo estético a lo político, participando en discusiones sobre el género y la sexualidad en el Chile contemporáneo. Centraré mi discusión a continuación en tres películas con aproximaciones políticas diferentes a los temas trans* en Chile. Aunque recibieron mucho menos atención que *Una mujer fantástica*—que aboga por la inclusión trans* usando tonos mucho más liberales, una apuesta genérica mucho más fija y una estética de altísima calidad—ofrecen información importante acerca de

cómo el cine digital puede problematizar las fronteras entre lo ficticio y lo real.

El pejesapo (2007) sigue a su protagonista masculino, conocido como Daniel SS, por una serie de viñetas semi-relacionadas que retratan sus luchas diarias, y las de otros personajes, con la pobreza, la explotación laboral, y la drogadicción. Rodada en Mini DV por un costo de solo US\$500, sus condiciones de distribución—actualmente está disponible gratuitamente en línea—y sus valores de producción de bajo costo forman un paralelo con su crítica feroz de las exclusiones impuestas por las instituciones neoliberales de Chile. La existencia precaria de Daniel—pasando por un intento de suicidio, múltiples búsquedas de trabajo, y confrontaciones con personas y organizaciones que se niegan a ayudarlo—ofrece una metáfora de las condiciones precarias de producción de la película, y amplifica la crítica de ésta. La película también tiene una relación extraña con el tiempo: el personaje de Daniel no tiene un desarrollo dinámico, y el orden de casi todas las escenas podría cambiar fácilmente sin impactar la narración, lo que sugiere que hay una infinidad de tramas que podrían ocurrir dentro de la película. Su indiferencia a la continuidad narrativa se vuelve evidente en tanto se mutan los cuerpos de una escena a otra: en una escena, Daniel tiene el pelo largo y tomado en un moño, y en otra escena poco después, ya tiene el pelo corto (Figuras 1 y 2); a veces los personajes están muy abrigados para el frío, y acto seguido tienen puesta su ropa de verano. Muchas escenas están poco iluminadas, lo que a veces dificulta que los personajes se vean bien; el sonido también es de baja calidad.¹⁷

Aunque muchos críticos de esta película, como Pablo Corro (2012, pp.192-3) y Víctor Hugo Ortega (2011), se han centrado en la posición ambigua de la misma entre la ficción y el documental, ninguno ha relacionado esta evasión de las categorías de género (narrativo) con la evasión de las categorías de género (sexual). Hay varios momentos de transición entre la ficción y el documental en los cuales la película y sus protagonistas evaden las expectativas de lxs espectadorxs, y un momento clave en ese sentido gira en torno a un personaje trans*. En una secuencia, Daniel tiene un encuentro sexual con Barbarella Foster, quien trabaja en un circo trans* (y aparece en *El gran circo pobre de Timoteo*, el documental de Lorena Giachino de 2013). El hecho de que vemos a Foster teniendo sexo oral, real



1



2



3



4

Figuras 1 y 2: La falta de continuidad en *El pejesapo* se hace evidente por la manera en que los cuerpos se mutan de una escena a otra: en una secuencia, Daniel tiene el pelo largo, tomado en un moño; en la secuencia siguiente, su pelo es corto.

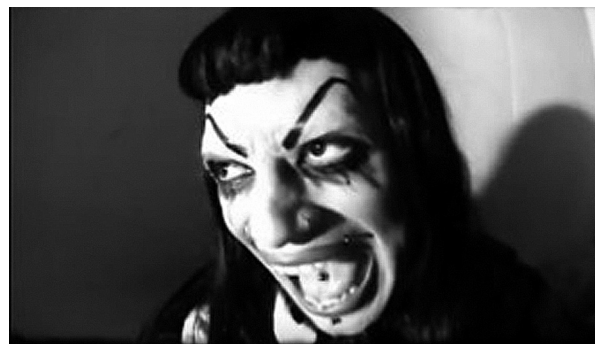
Figuras 3 y 4: La escena de sexo entre Daniel y Barbarella Foster sacude a lxs espectadorxs del ámbito de la ficción a lo real.

y explícito, con Daniel, y luego penetrándolo (eso sí que se sale de lo explícito), sacude la historia de Daniel desde la ficción al ambiente documental (Figuras 3 y 4), incurriendo en la “trans-ficción”. La atracción entre Foster y Héctor Silva, el actor que hizo el papel de Daniel, supuestamente era real, y a través de la escenificación del encuentro sexual, lxs dos actorxs llaman la atención sobre los límites entre lo real y la actuación.¹⁸ La ambigüedad entre ficción y documental que vemos en la película—siguiendo un método que Sepúlveda ha llamado el “no guion”, “un dispositivo político [que] subvierte

el convencionalismo” (“Quiénes Somos”)—se vuelve una disidencia que se vincula con la disidencia sexual y política de Daniel y Barbarella. En este sentido, la película cumple con el nombre del pez camuflado del que saca su título: sus personajes, sus géneros, su modo de producción y distribución, y su movimiento entre varios medios evaden las clasificaciones fáciles del mismo modo en que las personas trans* siguen un devenir que evade las categorías fijas del género. Por lo demás, siguiendo a Mulvey, también vemos a Barbarella hablar con Daniel sobre su acceso a la televisión de cable en su habitación: “nos tratan como reinas”, dice. La televisión le ofrece una especie de protección, ya que la entretiene puertas adentro y le ahorra la necesidad de salir y exponerse a los (muchos) peligros que viven las personas trans* en la calle. Estos medios digitales, por lo tanto, le dan una nueva agencia que antes no tenía. En este sentido, la película juega con los modos en que los medios digitales y la televisión pueden ayudar, además de complicar, los intentos de los personajes—trans* y cisgénero—de evadir y borrar las categorías genéricas y sexuales.

Empaná de pino de Oyarce (2008), mientras tanto, es protagonizada por el gran personaje trans* Hija de Perra, quien interpreta una versión de sí misma en la película (Figura 5). El filme cita varias películas *queer* de cineastas tales como John Waters, Pedro Almodóvar, y Gregg Araki¹⁹—parte de una larga tradición, particularmente en Chile, donde, como ha señalado Nelly Richard (1993), los artistas sexualmente disidentes “exacerbaron el curso citacional e intercitacional, al postular la obra como zona de intercambios, apropiaciones y contra-apropiaciones de enunciados dispersos seleccionados del repertorio artístico internacional” (p.67). Si bien el pino se refiere a la carne molida de las empanadas chilenas, las empanadas de Hija de Perra, las cuales vende en la feria local, están hechas de carne humana. La película, compuesta de una serie de episodios en su mayoría conectados pero temporalmente intercambiables, sigue los esfuerzos de la protagonista de matar a sus enemigos y amigos, uno por uno. Estos asesinatos cumplen una doble función: sirven para obtener el relleno para sus empanadas, y son sacrificios para revivir a Caballo, el marido de Hija de Perra, a quien ella mató en el pasado. Los bordes del cuadro están irregulares, como si lxs espectadorxs estuviéramos viendo una copia de baja calidad de la película; algunas escenas, en las que la cámara se mantiene inmóvil y las

tomas se encuadran en un plano picado y distante, evocan el metraje de una cámara de vigilancia. El filme *cuirea* y parodia varios sagrados “rituales” masculinistas, tales como la pichanga de barrio y una reunión de *scouts*: en ambas secuencias, las prácticas heteronormativas y patriarcales se vuelven bacanales de sexo, alcohol, y caos (Figuras 6 y 7). La película utiliza lo digital para jugar con las expectativas de lxs espectadorxs, cuestionando los



5



6



7

Figura 5: *Empaná de pino* es protagonizada por el personaje trans* Hija de Perra, quien hace una versión de sí misma en la película, borronando así las fronteras entre ficción y documental.

Figura 6: En una reunión de *scouts*, *Empaná de pino* muestra la rapidez con que las prácticas heteronormativas y patriarcales pueden devenir bacanales de sexo, alcohol, y caos.

Figura 7: En una evocación de la estética de una cámara de vigilancia, una amiga de Hija de Perra tiene sexo con uno de los jugadores después de una pichanga.

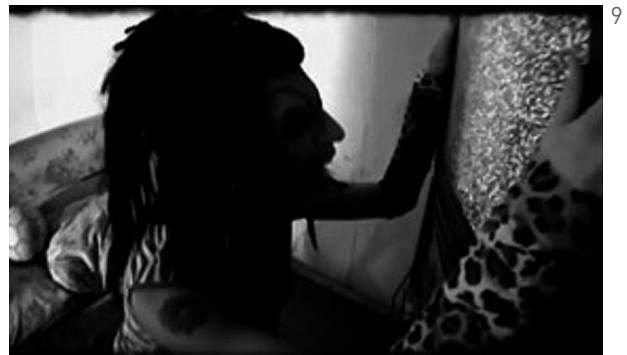
supuestos empíricos y “objetivos” que arrojan las cámaras de circuito cerrado sobre los objetos de su vigilancia y moviéndose entre el documental y la ficción. Además, rechaza la calidad aurática que Steyerl identifica como la antítesis de la “imagen pobre”.

El matrimonio entre Hija de Perra y Caballo es otra de esas parodias que ocurren en la película. Los pechos de Hija de Perra están colocados por encima de su vestido de novia (Figura 8), para burlarse de la retórica de la pureza que rodea las tradiciones del matrimonio heterosexual. Tras la ceremonia, Perdida, una amiga de Hija de Perra, hace un discurso agradeciéndole a esta sus enseñanzas sobre “la corrupción corporal, la apertura vaginal, y la prostitución”, y expresa sus esperanzas de que su amiga sea “una pésima dueña de casa”. Cuando esta secuencia resulta ser un *flashback*—metraje diegético que Hija de Perra mira en su reproductor de videocasete, tras el asesinato de Caballo—lxs espectadorxs se dan cuenta que están mirando *con* Hija de Perra, en vez de mirarla *a* ella (Figura 9). Al ver a la protagonista llorar la muerte de Caballo, se ve cómo la subjetividad trans*, en las palabras de Halberstam, puede volverse “una metáfora para otros tipos de movilidad o inmovilidad” (77): lxs espectadorxs se mueven, junto con Hija de Perra, entre el presente y el pasado, entre el humor y la tristeza, entre el cine digital y la televisión, y entre la ficción y el *found footage*. Los movimientos de la película entre géneros y temporalidades evaden la fijeza, la calidad de sus imágenes y sus usos de los medios digitales tienen fallas graves, y los motivos de las acciones de Hija de Perra en la película son muchas veces difíciles de entender. Y sin embargo, Hija de Perra era una especie de intelectual pública hasta su muerte de SIDA en 2014. Solía hacer conversatorios en universidades y daba discursos en protestas públicas por los derechos LGBT, como en un evento en Arica en 2013, cuando aboga por un “escape” foucaultiano de la vigilancia de las categorías “occidentalizadas, cristianas” de la sexualidad.²⁰ En este sentido, la creciente visibilidad y el legado que *Empaná de pino* significó para Hija de Perra y sus ideas se concretaron a pesar de estas evasiones cinematográficas.

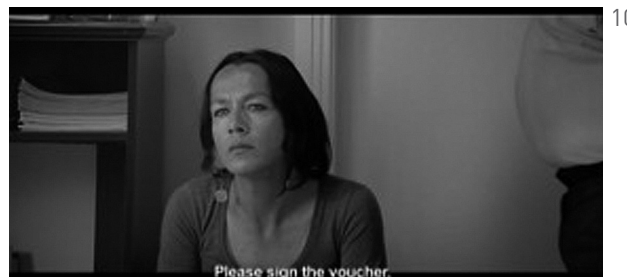
Naomi Campbel de Donoso y Videla (2013) cuenta la historia—una vez más, en episodios parcialmente intercambiables y vagamente autobiográficos—de Yermén (Figura 10), una mujer trans* que busca una manera de pagar una cirugía de confirmación



8



9



10



11

Figura 8: Hija de Perra en su matrimonio.

Figura 9: Hija de Perra llorando la pérdida de Caballo frente a la televisión.

Figura 10: Paula Yermén Dinamarca protagoniza *Naomi Campbel* (2013), de Donoso and Videla.

Figura 11: Yermén toma la cámara, documentando a los hombres de su barrio y comentándolos en *off*.

de sexo. El filme se estructura alrededor de las formas en que lxs espectadorxs miramos junto a Yermén, en vez de mirarla a ella directamente. En cuatro secuencias a lo largo de la película, Yermén misma toma la cámara (Figura 11), documentan-

do a los hombres de su barrio en conjunto con su propia narración en *off* (permitiendo otra vez que la ficción se mezcle con el documental, y que esos hombres se vuelvan objetos de su mirada). En una escena, ella comenta que: “Estos son giles que quedan pasando al paso. Vienen al puro paso. Y son giles. Giles...giles...culeados” (*Naomi Campbell*). Como Hija de Perra y Barbarella, ella comenta sobre lo que ve en la televisión: en una escena, critica la brutalidad de los Carabineros, denunciando así la manipulación política de la información de parte de los medios de comunicación (Figura 12). Así, Yermén se vuelve una “espectadora pensativa”, tal y como propone Mulvey (p.22), beneficiándose de la democratización del poder de manipular las imágenes. En las escenas que giran en torno al trabajo de Yermén, en el que lee el tarot por teléfono (Figura 13), lxs espectadorxs ven el alcance esotérico de lo que ve—el futuro y el pasado en las cartas—en una complicación trans* de la temporalidad que Halberstam acaso no preveía en su análisis. Aquí vemos hasta qué punto Yermén, en vez de ser el objeto de las miradas de los demás, se vuelve una autoridad para sus interlocutorxs, quienes no la ven en persona. Estos múltiples puntos de vista le dan acceso a lxs espectadorxs a una multitud de miradas que no tendrían de otra forma.

En una escena clave, en la que los productores de un *reality* que eventualmente pudiera pagar por la cirugía de Yermén entrevistan a esta en una especie de prueba, vemos cómo Yermén contesta las nociones preconcebidas que tienen. Yermén mira directamente a la cámara en la oficina de producción, y logra dictar los términos de la conversación, decidiendo por sí misma qué revelar y qué no, y resistiendo los lugares comunes que la televisión muchas veces les impone a sus sujetos (Figura 14):

Entrevistador: Yermén, me imagino que esta operación puede ser muy importante en tu vida, en el futuro. ¿Cómo te imaginas tu vida, siendo mujer?

Yermén: Es que yo ya soy mujer.

Entrevistador: Entonces ¿para qué te quieres operar?

Yermén: Para darme un regalo, para reinventarme, verme más bonita.

Entrevistador: ¿Tú tienes problemas en tu vida íntima, tu vida afectiva?

Yermén: Eh, no.

Entrevistador: ¿No?

Yermén: No.

Entrevistador: Entonces ¿por qué te quieres operar?

Yermén: Ah, por un tema genital, por las discordancias que yo veo, porque cuando tengo una erección, me genera mucho dolor. Posterior a eso, cuando hay una eyaculación, como les pasa a los hombres, eso a mí me provoca un sentimiento de culpa, un sentimiento como que perdí algo, como que se me cayó algo.



12



13



14

Figura 12: Yermén mira la televisión y denuncia la violencia excesiva de los Carabineros: una crítica de la manipulación política de la información en los medios masivos.

Figura 13: En varias secuencias relacionadas con el trabajo de Yermén, como tarotista telefónica, lxs espectadorxs ven el alcance esotérico de la visión de ella.

Figura 14: La prueba que hace Yermén para un reality que eventualmente podría pagar por su cirugía de confirmación de sexo.

Al controlar su propia representación, Yermén amplía la forma en que se representan a las personas trans*: la cirugía no es una “ayuda” del programa televisivo; más bien, se vuelve una manera en que *ella misma* se puede reinventar. Esta y otras alusiones a la forma en que el acceso a miradas, temporalidades, y espacios particulares se les otorga o se les niega a los sujetos trans* refleja la relación compleja entre los binarios digitales y los binarios de género.

4. Conclusión

La insistencia primaria de Irigaray en las mujeres como “ni una ni dos” se lleva a otras negaciones. El ambiente digital, hecho de unos y ceros, significa un mayor acceso a la creación cinematográfica, pero queda por verse si el cuerpo trans* digitalizado en pantalla, en toda su plasticidad física y temporal, subvierte o “confirma el poder impercedero del sistema del género binario” (Halberstam, p.96). En este sentido, las biografías de Hija de Perra, Daniela Vega, Barbarella Foster, y Yermén Dinamarca, todas figuras públicas o semi-públicas en Chile, adquieren una gran relevancia para este análisis. Sus negaciones, a darles a lxs espectadores acceso al conocimiento definitivo de dónde terminan sus vidas públicas y reales como personas trans* y de dónde comienzan sus identidades como personajes y sujetos fílmicos, indican hasta qué punto la “trans-ficción” tiene el potencial de desestabilizar los códigos de los géneros fílmicos, de la misma forma en que Irigaray se imaginaba a las mujeres en el centro de la desestabilización del lenguaje en sí. Al accederse ellas mismas al poder de pausar, mirar, y editar el metraje digital, se convierten en “espectadoras pensativas” tal y como lo imagina Mulvey. Por lo tanto, la idea del acceso es de por sí negacionista, en la tradición del giro negativo de la teoría queer (Lee Edelman y Leo Bersani) que imagina las posiciones subjetivas como contrarias, en todo sentido, a los regímenes normalizadores del género y de la sexualidad. En el cine chileno, estas negaciones estratégicas del acceso, paradójicamente se llevan a una mayor visibilidad para las personas trans*.

Notas

1 El autor quisiera agradecer a José Miguel Palacios, Elizabeth Ramírez Soto, Corey McEleney, y lxs evaluadorxs anónimxs sus comentarios en la redacción y revisión de este ensayo.

2 Felipe Rivas (2011), por ejemplo, señala que “[l]a imposibilidad de establecer un planteamiento deconstructivo del cuerpo sexuado en estas teorías del arte de los 80 en Chile, estará dado por la influencia teórica del feminismo de la diferencia francés” (73). Aquí, se está refiriendo a Nelly Richard, cuyo trabajo tiene una fuerte influencia del pensamiento feminista francés de Irigaray, Monique Wittig, y otrxs que trabajaban a base de una mirada cisgénero y esencialista del cuerpo femenino.

3 Estoy empleando el asterisco (*) después de la palabra “trans” en este artículo para dejarla abierta a la inclusión de las personas que están en el proceso de transicionar entre géneros, lxs transsexuales, lxs transgénero, e incluso lxs travesti. En ese sentido, véase el libro *Trans** de Jack Halberstam (2018): “el asterisco modifica el significado de la transitividad, al negarse a situar la transición en conjunto con un destino, una forma final, un tamaño específico, o cualquier otra configuración establecida de deseo e identidad” (4).

4 Para Mulvey, la capacidad de pausar una película digital “permite que el mecanismo cambiado de la espectralidad entre en juego, y con el, los cambios de consciencia entre temporalidades” (p.184). Esto significa la oportunidad de una contemplación más cuidadosa de “otros detalles que no se podrían registrar dentro del movimiento de la toma”, junto con otros placeres y “maravillas” ante un “punctum” que de otra manera no se podría fijar en una imagen móvil (p.184).

5 En un estudio historiográfico de cómo el cine y las personas trans* han “transicionado” en el tiempo, Steinbock (citando el trabajo de Laura Horak) parte con las maneras en que las películas silentes usaban “el truco de la sustitución para cambiar a un hombre en mujer” (p.396), y luego se mueve hacia el momento contemporáneo.

6 La identidad trans* se volvió un tema divisivo en las elecciones presidenciales chilenas de diciembre 2017, debido a un proyecto de ley en el congreso para permitir que los chilenos se cambiaran legalmente de sexo. En un debate, el candidato presidencial (y ahora presidente) Sebastián Piñera comparó la identidad de género con la ropa: “[N]o estoy de acuerdo con que los menores puedan cambiar su sexo casi sin ningún trámite. El género no puede ser como una camisa que uno se cambia todos los días. Muchos casos de disforia de género se corrigen con la edad” (“Debate”). Los comentarios de Piñera fueron disputados, rápida y públicamente, por la misma Daniela Vega.

7 Véase mi libro *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015* (2016) para más información sobre la relación entre el posicionamiento de Chile como un país “modelo” en el escenario internacional *debido a* su archivo de producción cultural queer.

8 Cabello menciona “[l]as transformistas, putas y travestis como las desaparecidas de una historia, como un modo en que el olvido de la memoria demuestra la faceta política de estos recuerdos, testimonios e historias” (66). Su uso de los términos “desaparecidas”, “olvido”, y “memoria” vincula su intento de crear una forma alternativa y queer de “patrimonio” chileno con los intentos de la izquierda chilena de recordar y conmemorar sus compañerxs desaparecidxs bajo dictadura. Para más información sobre este vínculo entre sujetos LGBT y los que desaparecieron bajo dictadura, véase (entre otros textos) la crónica de Pedro Lemebel “La noche de los visones”, en *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996).

9 Cabello y Díaz proponen cómo el pensamiento más allá de los binarios de *género* puede socavar el linaje heterosexista y cisgénero del nacionalismo chileno, pero otros han trabajado la manera en que las *sexualidades* alternativas pueden hacer interrupciones similares. Véanse, por ejemplo, *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* de Juan Pablo Sutherland, y “Antología Queer” de Fernando Blanco, ambos textos de 2001.

10 Aquí, Díaz habla específicamente sobre una obra de teatro, *Cuerpos para odiar*, en la que algunxs trabajadorxs sexuales y personas trans* desempeñaban papeles muy similares a sus vidas en el escenario. Sin embargo, el hecho de que Camila Donoso, la co-directora de *Naomi Campbell*, es miembro de una de las organizaciones que montaron dicha obra de teatro—CUDS, la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual—indica que el interés por el vínculo entre la evasión de los binarios de género y la evasión de los géneros narrativos está presente a lo largo de la producción cultural trans* en Chile, y no solo en el teatro. Véase, por ejemplo, esta entrevista con Donoso y su co-director Nicolás Videla: <http://leedor.com/2014/04/08/un-cine-de-genero-en-chile-camila-donos-y-nicolas-videla/>.

11 Rodowick habla de *The Matrix* como una película paradigmáticamente digital (4), en el sentido de que fue rodada digitalmente, hace un uso importante de efectos especiales digitales, y representa un ambiente que diegéticamente se ve como digitalmente armado. Mientras tanto, Steinbock también menciona el hecho de que lxs directorxs de la película han cambiado su sexo como un acontecimiento clave en la historia del cine trans* *mainstream* (403-4).

12 Para recalcar su análisis, Stewart se centra en dos ficciones dirigidas por el chileno-español Alejandro Amenábar, *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001), para mostrar hasta qué punto sus respectivas tramas, que

muestran el empalme de mundos y vidas muy diferentes para cuestionar la consciencia humana, reflejan el hecho de que el tiempo ya no puede medirse como lo propuso Gilles Deleuze a propósito del cine analógico (94-8).

13 Steyerl cita el manifiesto “Por un cine imperfecto” (1970) por el cubano Julio García Espinosa (39), quien señaló que “[h]oy en día un cine perfecto—técnica y artísticamente logrado—es casi siempre un cine reaccionario” para mostrar lo que *no* es la imagen pobre.

14 Esta ética de “hágalo usted mismo” está ilustrada en la crónica “Los diamantes son eternos (frívolas, cada- véricas y ambulantes)” de Lemebel en *Loco afán* (1996), en que una travesti describe cómo se hizo implantes en sus pechos: “¿Y cómo lo haces? En una clínica supongo. Nada que ver, no tengo plata para eso. Me compro dos botellas de pisco, me tomo una, cuando estoy raja de curá con una guillete me corto aquí. Mira, abajo del pezón. Ahí no hay muchas venas y no sangra tanto. ¿Y?. Cachay que la silicona es como jalea. [...] Bueno, te la metes por el tajo y después con una aguja con hilo te hacís la costura. ¿Y la otra botella de pisco? Te la echai en la herida y te tomái el resto. Quedai muerta de cocida, después el peso de la silicona cae y te tapa la cicatriz, no se te nota. ¿Vei?” (79).

15 Muchos debates sobre las personas trans* giran en torno a la exclusión y el acceso (Puar, 2014). Además, muchos críticos han argumentado a favor de la “capacidad” (Love 2014: 174), la “inclusión” (Williams 2014: 133), y la “expansividad” (LaFountain-Stokes 2014: 238) de los estudios trans*, a diferencia de los estudios queer, ya que estos últimos se pueden interpretar como más excluyentes (de las personas trans* y también, en general, de las experiencias específicas y encarnadas).

16 De hecho, la mirada es una dinámica clave en el cine trans*, como se ve en la adaptación que hace Steinbock del argumento de Mulvey de que “las mujeres oscilan entre una identificación con el hombre (el rol activo) y una identificación con la mujer como objeto (el rol pasivo)” (399).

17 En tanto la distribución de la película, Sepúlveda ha señalado que su resistencia al género de la ficción narrativa es una respuesta al “cine burgués” en Chile. “La ficción es un gastadero de plata gigante, melodrama de cuicos como el Matías Bizé”, dijo en una entrevista en 2009, refiriéndose al director de películas como *En la cama* (2005) (Nazarala). Al colocar su película en un canon de lo que Steyerl llamaría, más tarde, “imágenes pobres”, Sepúlveda llama la atención sobre el artificio del cine de ficción, construyendo un contraste con sus propias películas.

18 Pensando más concretamente en el acceso, los estudios trans* también se centran en el combate a la discriminación económica y el bajo empleo de las personas trans*, como señala Tobi Hill-Meyer (2013, p. 160) en un

artículo que aboga por una mayor representación trans* en la pornografía.

19 El aspecto de Hija de Perra se modela sobre el de Divine, la musa de John Waters en películas tales como *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977). Hija de Perra incluso bebe la orina de una de sus amigas en algún momento de *Empaná de pino*, en un homenaje al "arrojo" mostrado por Divine en una escena famosa de coprofagia en *Pink Flamingos* (1972). Además, cuando Perdida se orina de miedo en el suelo de su casa en una escena de *Empaná de pino*, se remite a la secuencia de

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón de Pedro Almodóvar (1980), en la que Alaska se orina sobre una Eva Siva en éxtasis. Cuando Hija de Perra mata a Perdida al dispararle dentro de la vagina, el vínculo entre la penetración y la muerte evoca la última escena de *The Living End* de Gregg Araki (1992), cuando los dos personajes principales, ambos seropositivos, deciden que uno le tiene que disparar al otro al momento del orgasmo de este dentro de aquel.

20 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=0XY009QcQSA>.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." En *Selected Writings of Walter Benjamin*, Ed. Howard Eiland and Michael Jennings. Vol. 4. Tr. Edmund Jephcott. Cambridge and London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Blanco, F. (2001). "Antología Queer." *Nomadías*, 5 (5), 113–44.
- Cabello, C. (2017). *Patrimonio sexual: Crónica de un circo transformista para una arqueología de la disidencia sexual*. Santiago de Chile: Trío Editorial.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Díaz, J. (2015). "Cuerpos para odiar: Deseos disidentes para una trans-escena." *El Desconcierto*, 1 agosto. <http://www.eldesconcierto.cl/2015/08/01/cuerpos-para-odiar-deseos-disidentes-para-una-trans-escena/>
- "Debate presidencial sin riesgos: Piñera compara la identidad de género con una camisa y Guillier mantiene ambigüedad sobre las AFP," *El Mostrador*, 7 diciembre 2017. <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/12/07/debate-presidencial-sin-riesgos-pinera-compara-la-identidad-de-genero-con-una-camisa-y-guillier-mantiene-ambigüedad-sobre-las-afp/>
- Donoso, Camila, y Nicolás Videla (Directores) (2013). *Naomi Campbell*. Prod. Catalina Donoso, Rocío Romero.
- Fischer, C. (2016). *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. New York: Palgrave MacMillan.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press.
- Halberstam, J. (2018). *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press.
- Hill-Meyer, T. (2012). "Where the Trans* Women Aren't." En *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure* (pp. 155-63). Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley, and Mireille Miller-Young. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Tr. Raúl Sánchez Castillo. Madrid: Ediciones Akal.
- LaFountain-Stokes, L. (2014). "Translatinas/os," *TSQ*, 1 (1-2), 237-41.
- Lelio, Sebastián (Director) (2017). *Una mujer fantástica*. Prod. Fábula, Komplizen Film, Muchas Gracias, Participant Media, y Setembro Cine.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán*. Barcelona: Anagrama.
- Leung, H. (2014). "Film," *TSQ*, 1 (1-2), 86-9.
- Love, H. (2014). "Queer," *TSQ*, 1 (1-2), 172-6.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine: En diálogo con los nuevos medios digitales*. Tr. Joaquín Díaz. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Murillo, J.E. (2018). "José Luis Sepúlveda: Contra la policía cinematográfica." *La Fuga*, 27 de junio. <http://2016.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>
- Nazarala, A. (2014). "Entrevista a José Luis Sepúlveda." *Revista Filmonauta*, 16 de mayo. <http://www.cinechile.cl/archivo-73>
- Ortega, V. H. (2014). "Apuntes sobre *El pejesapo* y *Mitómana*." *Cine Chile*, 16 de mayo. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-149>
- Oyarce, W. (Director) (2008). *Empaná de pino*. Prod. Wincy.
- Peric, I. (2018). "*Una mujer fantástica* y la anulación de las diferencias." *El Desconcierto*, 29 de enero. <http://www.eldesconcierto.cl/2018/01/29/una-mujer-fantastica-y-la-anulacion-de-las-diferencias/>
- Puar, J. (2014). "Disability," *TSQ*, 1 (1-2), 77-82.
- "Quiénes somos." Escuela Popular de Cine. Acceso el 29 de enero de 2017. <http://escuelapopulardecine.cl/quienes-somos/>
- Richard, N. (1993). *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Ríos, M. (2018). "Una mujer con adjetivo." *La tempestad*, 2 de marzo. <https://www.latempestad.mx/mujer-fantastica-lelio/>
- Rivas, F. (2011). "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano." En *Por un feminismo sin mujeres* (pp. 59-75). Ed. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sepúlveda, J. L. (Director) (2007). *El pejesapo*. Prod. Carolina Adriazola.

Steinbock, E. (2017). "Towards Trans* Cinema." En *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 395-406). Ed. Kristin Lené Hole, Dijana Jelaca, E. Ann Kaplan, y Patrice Petro. New York: Routledge.

Stewart, G. (2007). *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.

Sutherland, J. P. (2001). *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

Williams, C. (2014). "Transgender," *TSQ*, 1 (1-2), 232-5.

- Sobre el autor

Carl Fischer es profesor asociado del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Fordham (Bronx, Nueva York, Estados Unidos). Es doctor de la Universidad de Princeton y autor del libro *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2016).

- ¿Como citar?

Fischer, C. (2019). Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans*. *Comunicación y Medios*, (39), 110-122.

Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri*

Aesthetics and ethics of the fragment in Cuaterros (2016) by Albertina Carri

María Belén Contreras

Universidad de Chile, Santiago, Chile
contreras.mbelen@gmail.com

Resumen

En este trabajo analizo *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri como ensayo fílmico. En primer lugar, me concentro en la definición de la imagen quebrada del filme y en las estrategias de representación que permitirán ahondar en las características temáticas y visuales que emparentan la obra de Carri con el ensayo. En segundo lugar, analizo las consecuencias estéticas y éticas de los recursos formales de la película. Planteo que la estructuración de una imagen tapiz funciona, principalmente, como método asistemático de investigación de la memoria fílmica y personal. El análisis apuesta por una lectura detallada del texto audiovisual, atendiendo a sus especificidades como soporte, pero retomando conceptos de la teoría literaria del ensayo pertinentes para pensar el ensayo fílmico. Las conclusiones del análisis indican que en *Cuaterros* se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino.

Palabras clave: cine argentino, ensayo fílmico, fragmento, Albertina Carri

Abstract

In this work, I analyze Albertina Carri's Cuaterros as an essay film. Firstly, I focus on the outlining of the broken image that the film advances and also on the representational strategies that allow me to explore the thematic and properly visual features that link Carri's work with the essay. Secondly, I analyze the ethical and aesthetic consequences of the film's formal resources. I propose that the elaboration of a tapestry image works primarily as a non-systematic method to examine both personal and filmic memories. I offer a close reading of the audio-visual text that pays attention to its specificities as a medium, but that also goes back to concepts from the literary theorization of the essay form that are relevant to analyze the essay film. The conclusions show that in Cuaterros an interplay is established between an intimate-biographical dimension and a broader one namely, the issue of representing the dictatorial history of Argentina's recent past.

Key Words: Argentine cinema, essay film, fragment, Albertina Carri

*Este trabajo fue financiado por CONICYT PFCHA/Doctorado Nacional/2018 - 21181255

1. Introducción

El largometraje *Cuattreros* (2016) de Albertina Carri es un ensayo fílmico que, a manera de pretexto, dirige sus interrogantes hacia la vida de Isidro Velázquez, héroe popular considerado el último gaucho alzado en Argentina. La idea, que en la voz de la directora se anuncia fallida, consistía en filmar una película sobre el personaje que fue, además, protagonista de un libro sociológico escrito por su padre asesinado. Abandonado el proyecto inicial, Carri monta un documental de múltiples y entrelazados hilos temáticos: el mencionado intento de filmar la historia de Velázquez; el viaje para la recuperación de una película llamada *Los Velázquez* cinta militante desaparecida, de la que se conserva sólo un fragmento del guión; la historia argentina de recursiva violencia y represión institucional; y, por último, la historia familiar de la directora que se desliza entre sus posiciones de hija y de madre. El relato de la película es construido casi exclusivamente por la voz en *off* de la propia Carri, relato modulado a partir de la estructura de una crónica de viaje que, a su vez, incluye la historia semi-ficcional sobre el proyecto creativo fracasado. Por otra parte, mientras la voz de Carri relata una secuencia cronológica de hechos, la pantalla monta un *collage* de imágenes fragmentarias de distintos archivos cinematográficos de los que no se otorgan referencias exactas y que, lejos de ser meras ilustraciones del lenguaje verbal, incorporan nuevos sentidos y en ocasiones contradicen e interrumpen la continuidad de la historia.

Cuattreros es catalogado por la crítica con el nombre de largometraje o con el de documental,¹ quizás por las conexiones temáticas y estilísticas con su alabado predecesor, el documental biográfico *Los rubios* (2003). La película de 2003 despertó muchísimo interés académico a causa del peculiar tratamiento de la memoria política reciente realizada por la hija de dos intelectuales desaparecidos en dictadura: en este largometraje, la directora utiliza de manera desjerarquizada la técnica *stop-motion*, la ficción y el testimonio. *Los rubios* presenta una estética fragmentaria que incluye a una actriz en el papel de Carri y escenas meta-fílmicas en las que el equipo a cargo del rodaje del documental, incluyendo a la directora, reflexiona sobre el rodaje en escena. Sin embargo, a pesar de las evidentes conexiones entre ambas películas —específicamente el trabajo metaficcional sobre la verdad y la memo-

ria que enlaza lo íntimo y lo colectivo— el objetivo de este trabajo es adentrarse en *Cuattreros* desde otra óptica: leer la obra como un ensayo fílmico.

2. Genealogía de *Cuattreros*; sobre ensayo y archivo.

Los motivos temáticos y las directrices formales de *Cuattreros* y, específicamente, su textura ensayística, pueden rastrearse en dos de las obras anteriores de Carri; me refiero a la genealogía inaugurada con *Restos*, cortometraje estrenado el año 2010 y encargado a Carri por la Secretaría de Cultura Argentina con ocasión del Bicentenario. Esta genealogía es continuada con la videoinstalación *Operación fracaso y el sonido recobrado*, serie de obras montadas en la sala PAYS del Parque de la memoria el año 2015, que, posteriormente, se transforma en la película *Cuattreros*. La trilogía de obras de la directora argentina se vincula por la búsqueda ensayística y fragmentaria y por la apuesta de una reflexión estético-política del archivo cinematográfico, a la vez que se interroga sobre la potencia de las ruinas de imágenes en el presente. A continuación, me detendré brevemente en esta genealogía, en los vínculos entre las obras y entre ellas y el ensayismo fílmico.

La temática dominante en *Restos* corresponde al problema de la destrucción, desaparición y reducción a ruinas del archivo de cine argentino clandestino por parte del aparato represivo de la última dictadura militar que, junto a la desaparición forzada del cuerpo del militante, jugaba a la guerra también “en el terreno de lo imaginario”, como indica la narración pronunciada en el corto por la actriz Analía Couceyro. En línea con la filosofía de Jacques Derrida, Marcela Rivera reflexiona sobre la puesta en escena de la dualidad del archivo en este cortometraje, de aquella lógica en la que conviven un principio acumulador-conservador, a la vez que un principio destructor. Al respecto de *Restos*, Rivera indica que “Carri se vuelve, entonces, sobre este archivo fílmico obturado, para responder —por medio de lo que ella misma llama un ensayo (irreductible, en su textura visual, tanto a la ficción como al documental)— a la llamada espectral de la punzante presencia de su ausencia” (2014, s/n). En ese sentido, las imágenes de un hombre desnudo en la naturaleza, de torres de

cintas aglomeradas y descuidadas, de secuencias de restauración y de destrucción de celuloide, se suceden mientras el relato se pregunta de manera ensayística por la violencia del doble vacío (de cuerpos e imágenes), sin resolver unívocamente la interrogante que abre el guión: “¿Acumular imágenes es resistir?”. La denuncia que ensaya este cortometraje y la tematización explícita sobre el archivismo, se desplazará en *Cuaterros* hacia la lógica narrativa de la película y no funcionará únicamente como temática, sino como el mecanismo de representación central del filme.

Por otra parte, la serie de obras de la videoinstalación *Operación fracaso* está compuesta por las instalaciones sonoras “Allegro” y “A piacere”, a la que se suman las exposiciones “Cine puro”, que remite a la pérdida de la materialidad cinematográfica mediante la puesta en escena de cinta en desuso, “Investigación del cuatreroismo”, que proyecta en pantallas múltiples un archivo diverso relacionado con Roberto Carri y la película perdida *Los Velázquez*, y “Punto impropio”, donde se presenta un archivo epistolar familiar mediante la lectura de las cartas que la madre de Carri, Ana María Caruso, le escribía a sus hijas mientras se encontraba detenida. De esta manera, *Operación fracaso* despliega el juego intertextual entre las obras de los Carri-Caruso (Peller, 2016, s/n), a la manera de textos y pre-textos ensayísticos que remiten unos a otros. El material sonoro, los videos y los relatos presentados en el museo dan cuenta de la idea de cine expandido que opera en la obra de Carri, de su apuesta por la desautonomización o, en otras palabras, por su extensión del cine hacia otros campos del arte contemporáneo. Jorge La Ferla piensa esta instalación desde una óptica equiparable a la de Rivera sobre *Restos*, al definirla como “datos, documentos y registro que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados —publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos fílmicos— [que] son el sustento de una política de archivos” (2015, p.6). Además, La Ferla añade que en la obra de Carri, el cine militante, de características realistas y figurativas, “se ha convertido en experimental, y sigue siendo clandestino en relación con la visibilidad cultural del cine de espectáculo o de autor” (2015, p.7). Esta afirmación nos interesa a propósito de la ligazón entre la obra de Carri con las vanguardias históricas que analizaremos más adelante en relación con su ensayo fílmico posterior. Al visitar el

material de *Operación fracaso*, trasladarlo desde el museo a la sala de cine y darle cierta secuencialidad, nacerá la película *Cuaterros*.

3. Ensayo fílmico y vanguardia

Daniel Link lee esta esta trilogía carriana como una forma de interrogar el archivo, no por su valor de verdad, sino como la manera de sustraerse a la memoria y al olvido y, no únicamente por sus materiales, sino porque tomaría del archivo su lógica (2018, s/n). Link define estas obras como post-cinematografías porque apuestan por realizar apuntes imaginarios sobre los restos de una historia y no por registrarla: “[d]e los archivos analógicos a los archivos binarios, de las imágenes y las historias producidas como joyas o talladas como piedras, cada una en su justo lugar, en formación sintáctica, a las imágenes y las historias engarzadas como piezas de un rompecabezas preexistente pero cuya figura final resulta indescifrable” (s/n). Ese rompecabezas que menciona Link corresponde a una apreciación afín a las ideas de imagen quebrada y de imagen tapiz, ideas en las que ahondaremos para pensar la condición de ensayo fílmico de *Cuaterros* y su fragmentariedad vanguardista.

Para Ana Amado, la obra de Carri apuesta por una lectura generacional del pasado y, ya en *Los Rubios*, “elude las fórmulas de exaltación épica de los protagonistas (o de la insurgencia) de aquella historia y ejercita su pensamiento crítico, su rebeldía, con la opción de una vanguardia estética que continúa y replica en su terreno, con pelucas rubias o sin ellas, la vanguardia política de la que formaron parte sus padres y su generación” (2009, p.196). En este trabajo, adhiero a la idea de influjo benjaminiano de Amado y planteo que las afinidades entre la obra de Carri y las estrategias de representación vanguardistas se mantienen en *Cuaterros*. Con esta caracterización no pretendo realizar una lectura anacrónica de las vanguardias históricas para el contexto de postdictadura argentina, sino que me interesa pensar la refuncionalización del gesto tal como ya lo pensara Wolfgang Bongers a propósito de *Restos*:

Cuando Carri desliza la materialidad fílmica de *Restos* hacia esas esculturas plásticas, poéticas

y táctiles en movimiento, es un gesto que lleva a pensar en el cine experimental de los años veinte, de un Man Ray, un Hans Richter o un Marcel Duchamp. Sin embargo, en el contexto cultural y político en el que se inserta el film de Carri, y tomando en cuenta el comentario programático de la voz que reivindica un trabajo en y con el archivo de imágenes cinematográficas como forma de memoria, los *Restos* son, precisamente, lo que quedará (2010, p.72).

Así, el problema entre el contexto y la obra cinematográfica es pertinentemente analizado por Bongers, quien relaciona la materialidad fílmica del cortometraje de Carri con el cine experimental y se pregunta, de inmediato, por el contexto de producción de su obra —problema que resuelve tentativamente en su lectura mediante la asociación del uso del archivo con una dimensión política contingente, la necesidad del trabajo de memoria y su potencial de futuro—. Pienso en la refuncionalización de la vanguardia en la obra de Carri de acuerdo con los reconocidos planteamientos de Fredric Jameson sobre la postmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío. Para el pensador marxista, uno de los rasgos más prominentes de esta lógica corresponde al régimen de funcionamiento de la imitación de estilos artísticos pasados: del régimen moderno, y su configuración paródica, al postmoderno y su atracción por el *pastiche*,

una vez más, el *pastiche*: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o postmodernista va a referirse a un nuevo modo del arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado (2010, p.22).

Como veremos más adelante, la idea del fracaso de la obra de arte recorre el ensayo fílmico *Cuaterros*, que renuncia a filmar material nuevo. Y es que, hija de su tiempo, la obra de Carri refuncionaliza el montaje, la fragmentariedad, la reflexión sobre los vínculos entre el arte y la vida, el *collage*, y se ofrece al espectador como un artefacto, tal y como lo hiciera el “estilo muerto” de la vanguardia. A la

manera de un *pastiche* usa, sin afán irónico, una textualidad anterior a la suya para pensar el inabismable presente.

4. La teoría del ensayo y el ensayo fílmico

En contraste con la extensa tradición teórica del ensayo literario, que cuenta con su texto matriz en el siglo XVI con los *Ensayos* de Michel de Montaigne, el ensayo fílmico, cine-ensayo o ensayo audiovisual es de filiación reciente y cuenta con escasas películas definidas de esta manera, debido quizás al carácter asistemático o a la elasticidad propia de la misma forma². Por este motivo, este trabajo emparenta el ensayo fílmico con el análisis literario, aunque atiende a las especificidades propias del soporte audiovisual. Para Alberto García Martínez los rasgos que singularizan el ensayo cinematográfico se relacionan con “un discurso que une el yo y el pensamiento, alejado de la noción de sistema y que se nos enseña haciéndose”, puntualizando además ciertos aspectos teóricos específicos de la modalidad visual, como lo son “cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios y, por último, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador” (2006, p.82). Cada uno de estos puntos será relevante para el análisis de *Cuaterros*: la importancia conferida por este ensayo a la voz en *off* de Carri, las reflexiones metafílmicas sin las cuáles la película no existiría y el rol privilegiado otorgado al espectador en la construcción del significado, permiten que podamos definir la obra con las herramientas otorgadas por la teoría del ensayo. La opción por definir el filme de Carri como ensayo fílmico y no como documental apuesta por la distinción entre estas dos formas; si durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular del documental, en realidad “existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales dependientes de su contrato con lo real que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento” (García Martínez, 2006, p.87).

En su estudio del cine-ensayo latinoamericano de Ignacio Agüero, Adriana Bellamy es enfática en advertir las posibilidades críticas abiertas por el ensayo fílmico que, lejos de articular un yo solipsista que reflexiona únicamente sobre su experiencia en el mundo, “descubre un horizonte de exploración compartido con el espectador” (2018, p.74), “es un yo que piensa el nosotros, no sólo mediante la voz enunciativa, sino en el discurso audiovisual” (2018, p.77). Y es que como anunciamos, aunque es cierto que *Cuaterros* despliega una dimensión autobiográfica fundamental para la concatenación de los sucesos narrados, también es cierto que el archivo es presentado como ruinas de un cine mundial y, más aún, como una acumulación que no sólo piensa la experiencia de un yo, sino que la experiencia de toda una generación; tal es la apelación que la narradora explicita en distintos momentos del filme.

5. Imagen quebrada e imagen tapiz: Cuaterros como ensayo fílmico

Cuaterros se inicia con la lectura del libro de Roberto Carri, padre de Albertina Carri y militante Montonero desaparecido en la última dictadura cívico militar argentina, quien publicó el texto sociológico titulado *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968). Además, el filme se abre con el descubrimiento del guión de la película *Los Velázquez*, cinta desaparecida, basada en el libro de Roberto Carri y filmada por Pablo Szir y Lita Stantic (1971-1972). Uno de los procedimientos fundamentales de la película es que *Cuaterros* renuncia casi por completo a la filmación de nuevas imágenes, es decir, trabaja con cintas existentes: imágenes publicitarias y noticieros de época, instrucciones para armar una bomba molotov, imágenes del uso de la violencia en protestas o de represión estatal, una ficción en la que dos personajes emulan diálogos entre Carri y Stantic, animaciones y fragmentos del cine argentino sacados de sus contextos originales y proyectados en dos, tres, cuatro o cinco pequeñas pantallas que se presentan a veces simultáneamente y a veces alternadamente. La voz de Carri se convierte en la línea narrativa del filme, como una cronología enrevesada de sucesos sin una lógica causal, y la imagen de este archivo de diversa procedencia — en su mayoría de los años '60 y '70, pero que en realidad va desde 1920 a 1983, según la misma au-

tora— se vincula con la biografía del sujeto de la enunciación, la presente ausencia de sus padres, la conflictiva relación con su reciente maternidad y la violencia política. Cine, política y memoria se entrelazan al punto de la indistinción.

La película que vemos, tal como Carri se encarga de aclarar enfáticamente en su relato, no corresponde al típico documental biográfico sobre la heroicidad de un personaje histórico, aunque la idea de realizar tal película pareciera perseguirla. Podría pensarse que *Cuaterros* tiene otro relato estable; un relato que comienza con el descubrimiento fortuito de un guión cinematográfico desaparecido y que expone las aventuras del proceso de producción de un largometraje en la voz de su directora, protagonista y narradora. O bien, un relato aún más sólido: que esa aventura fuera pura exposición de intimidad y, en realidad, narrara el viaje de la protagonista en búsqueda de su padre, una Telemaquia donde la Albertina hija rastrea a su progenitor entre fotogramas. Sin embargo, *Cuaterros* no es ni lo uno ni lo otro, a pesar de ser ambos. A partir de una ausencia fundamental, la de un padre y la de un relato cerrado, Carri estrena una película fracasada. Del guión, pueden extrapolarse diversas imágenes que la narradora piensa como posibles películas pertinentes para narrar la esquiva historia de Isidro Velázquez: una película de hombres, “de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas”; la película de Fernando, un hombre que se dedica apasionadamente a rescatar el archivo nacional de cine argentino, un hombre solitario inclinándose hacia la memoria; una película en tres tiempos, filmada en tres años distantes, actuada no por tres actores sino que sólo por uno, película de la que dice haber escrito cinco versiones junto a su esposa y de la cual incluso enumera un listado extenso de sus posibles nombres; o por último, una película grabada a partir de una cámara estática enfocada en una gigantesca nube de polvo en Chaco, con presencia humana difusa para enfatizar en la hostil geografía del lugar. La respuesta a cómo surgen cada una de estas ideas, y a cómo también se apagan, las otorga la misma Albertina, quien responsabiliza a sus propias disposiciones afectivas: las de un sujeto dislocado, pero autoconsciente al extremo, que se entrapa en su producción; las de un sujeto que, por sobre todo, se “va por las ramas o por las espinas”, como ella misma indica en *Cuaterros*. Este proceso de andar y desandar el camino de la creación artística y de

exponer los hilos que urden el filme, emparenta, desde ya, la estética de la directora argentina con el trabajo de escritura ensayística, ya que “detrás de la estrategia del ensayo se encuentra el gusto por la exposición. Lenguaje espejo, el ensayo se observa a sí mismo” (Jacobsen, 2009, p.35).

5.1. Yuxtaposición, fragmentariedad y accidentalidad

En una entrevista realizada a Carri a propósito del festival de cine de Mar del Plata, en el que participó con *Cuaterros*, la directora sitúa su trabajo en un espacio a medio camino entre el documental y la ficción, debido a que entrelaza la documentación biográfica con una historia personal que, al menos por momentos, pareciera narrarse con el tono de las novelas de aventura. De hecho, la escena final corresponde a una cita de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, leída mientras observamos la única escena rodada: Carri jugando con su hijo en penumbras. Diego Battle califica la película como una “road movie, western, documental, ensayo autobiográfico, instalación audiovisual, film experimental a base de *found footage* y, sobre todo, cine político” (s/n), dejándonos entrever la multiplicidad de planos de la película, así como también la dificultad de su clasificación genérica. Conuerdo con Battle y creo que pensar la película desde la teoría del fragmento y, particularmente, como un ensayo fílmico, puede abrirnos aristas particulares de sentido.

Escojo la noción de ensayo fílmico siguiendo a Udo Jacobsen, crítico que prefiere este concepto a otros como cine ensayo o cine experimental, porque alude a una presencia en la forma particular de un filme, más que a un canon bajo el cual denominar y producir cine (2009, p.9). Considerando los planteamientos de Martín Cerda en *La palabra quebrada*, Jacobsen piensa el ensayo fílmico latinoamericano en relación con la noción de imagen quebrada. Al respecto, indica que “si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo. [...] No se trata del estar físico sino del compromiso esencial del individuo con aquello que observa como si lo habitara, o más bien, se dejara habitar por el mundo” (2009, p.17). En otras palabras, Jacobsen pien-

sa el ensayo fílmico como una “contaminación inevitable de escritura y experiencia. Viaje. Territorio hostil. Advertencia. Retorno de lo sensible como otro” (39). La elección de Albertina Carri de un personaje histórico Isidro Velázquez funciona como el pretexto del ensayista para comenzar el juego de su pensamiento. Jacobsen continúa exponiendo que “[l]o que diferencia la forma ensayo del tratamiento documental es justamente la validación de esa mirada, el reconocimiento de su innegable subjetividad y ese movimiento que va desde el individuo hacia el mundo intentando su comprensión” (2009, p.17). Esta delimitación de la mirada particular del ensayista, se relaciona directamente con los principios de la representación de Carri, quien enuncia, al finalizar su ensayo fílmico, la siguiente secuencia verbal:

Me enfrasco en revisar la película que no haré. La película sobre la obra de mi padre. La película sobre el último gauchillo alzado de la argentina. La película sobre la película desaparecida durante la última dictadura. La película sobre cómo el cuatrero de unos poderosos nos ha dejado una herencia de violencia inane. Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega.

En este sentido, diferentes dimensiones de la vida de Carri —la desaparición de sus padres, la búsqueda del film desaparecido, así como el presente político neoliberal—, se yuxtaponen como imágenes aglutinadas y desjerarquizadas, como un continuo de relaciones en el plano del discurso. Tal como plantea Theodor Adorno respecto del ensayo, en el filme “el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretienen como los hilos de un tapiz” (2003, p.22). Por supuesto, esta delimitación no es tan solo temática o discursiva sino que también visual, porque la película se construye a partir de retazos de archivos muy diversos que comparten una característica fundamental con las formas culturales a las que alude la palabra hablada: corresponden a ruinas del pasado. *Cuaterros* plantea una “especulación” discontinua en torno a esas formas culturales: hace surgir de esas ruinas un nuevo significado que no aspira a la verdad ni a la totalidad. La fragmentariedad del ensayo de Carri opera en la forma de este tapiz de archivos, porque, como diría Adorno “[p]iensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a

través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto inmovilizado" (2003, p.26).

Sumada a esta fragmentariedad, se encuentra otra característica fundamental: su accidentalidad, entendida como una ruptura de la linealidad entre las causas y las consecuencias y las motivaciones de las acciones. En la sucesión de sucesos que expone a modo de una investigación, Carri le confiere relevancia al azar: encuentra el guión de la película desaparecida sobre Isidro Velázquez a través de un asistente de cámara de otro rodaje, quien se la ofrece de manera fortuita. En este sentido, la fragmentariedad en la obra de Carri bien podría emparentarse con las herramientas de la teoría de las vanguardias artísticas históricas. Para el teórico alemán Peter Bürger "[e]l *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte" (1987, p.135). Sin embargo, el azar que para los surrealistas significaba una esperanza en dominar lo extraordinario y cierta producción de un sentido objetivo, ya que otorga el origen de la producción de sentido a la naturaleza, para Carri no arrastra más que desesperanza. Albertina descubre, con una emoción siniestra en el último cuarto del filme, que con el pretexto de buscar material para la película de Isidro, en realidad, pasa horas sentada frente a un enorme archivo con imágenes sin sistematizar, buscando los rostros vivos de sus padres en cintas de universidades en toma y barricadas callejeras. Y el azar es una empresa que sabe fracasada. La complejidad del filme consiste, precisamente, en exponer pliegues, trizaduras y una proliferación de referentes: un montaje (fallido) sobre otro montaje (desaparecido) sin un sentido ni una continuidad establecidos de antemano. Aunque, a la vez y paradójicamente, ese azaroso movimiento en la multiplicidad de pantallas se busque minuciosamente.

5.2. Del montaje y la armonía entre arte y vida

Una de las características particulares del ensayo fílmico de Carri es que el montaje no es úni-

camente la técnica operativa básica como en toda obra cinematográfica, sino que es una estrategia de representación explotada en otras múltiples posibilidades. Si el cine de mercado oculta los hilos del montaje, este texto se deja leer con todas sus tachaduras, para utilizar una imagen de Martín Cerda. De esta manera, la fragmentariedad del ensayo queda emparentada con la manera en la que un *collage* cubista incorpora materiales que no han sido elaborados por el artista para la producción de significados. Para Peter Bürger: "la obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con apariencia de totalidad" (1987, p.136). Desde el comienzo del filme, escuchamos primordialmente la voz de Carri, a veces interrumpida por el sonido o las palabras del archivo en pantalla, que inclusive lee interacciones y/o entrevistas al modo de una lectura de guión: no omite las acotaciones, desestabilizando las líneas divisorias entre la ficción y la realidad.

Las particularidades del montaje en *Cuaterros* no son la única característica que la vincula a las estéticas vanguardistas: otro de los grandes problemas que presenta este ensayo fílmico, problema que no se resuelve, es precisamente el de la armonía o desarmonía entre arte y vida. Al final de la película, Carri, mientras relee las letras manuscritas que dejaron sus padres en el archivo familiar y la cámara presenta en macros extremos imágenes donde esas caligrafías se hacen indistinguibles, indica explícitamente cuál es el legado definitivo de su padre: "la obra como inmanencia de la vida, la vida como un punto de luz inmenso del que surgirán todas las cosas. Incluso la muerte. Y con ella el cine. Entonces, solo entonces, hago esta película". Mencioné anteriormente que la película comienza con una cita; Albertina Carri leyendo a su padre. A continuación, cito parte del extenso apartado que Albertina lee y cuyo contenido, de cierta manera, se manifiesta como una herencia que despierta contradicciones con las que Carri hija debe lidiar:

Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos. [...] Aquí hay que escapar del formalismo 'civilizado' de considerar formas políticas exclusivamente a los partidos e ideologías a sus programas. Esta concepción

falla cuando se quiere analizar este problema en el presente y desde la perspectiva de la liberación nacional. El formalismo positivista se basa en los hechos; la resistencia popular, en todas sus etapas desde la más incipiente, los niega. Al resistir la opresión, niega los hechos que la producen. Con esto, siguiendo a Fanon quiero decir que la certeza es adecuación a los hechos pero la verdad para el pueblo es aquello que perjudica al enemigo.

El tono revolucionario y utópico de la cita contrasta con la visión desencantada y distante que mantendrá la narradora durante el relato; sin embargo, la herencia política del padre parece transformarse en una herencia poética. Albertina Carri elabora esa significación actual de los hechos y, mediante su filme, se distancia del formalismo positivista que su padre rechaza políticamente, negando la certidumbre en su trabajo con las imágenes. De esta manera, según la visión de Adorno, *Cuaterros* se vincularía con el ensayismo en tanto éste último, forma crítica por excelencia, se resistiría a la certeza objetivista, a una verdad única y totalizadora del discurso cartesiano moderno.

6. Memoria desCarriada: reflexiones políticas sobre la alegoría y el montaje en *Cuaterros*

En este momento de la reflexión, me concentraré en las consecuencias estéticas y éticas de los recursos formales del filme. Me refiero, específicamente, al montaje articulado en pantallas simultáneas, montaje que rompe con la linealidad del soporte cinematográfico y que obliga al espectador a decidir en qué lugar detener su mirada. Planteo que la estructuración de una imagen tapiz, una imagen acumuladora y desjerarquizada, funciona, principalmente, como método de investigación de la memoria personal y la memoria fílmica. De esta manera, se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino. El archivo se vuelve escenario de una memoria en curso que es, para Carri, una memoria de distintas derrotas: la de Isidro Velázquez, la del proyecto político revolucionario de sus padres, la de su fracaso familiar y la del fracaso en la realización del propio filme. El espectador de *Cuaterros* debe decidir activa-

mente dónde fijar la mirada: como he mencionado, la materialidad del archivo, dispuesta en pantallas simultáneas que entrelazan distintos relatos, hace que la audiencia deba acostumbrar su ojo a la lectura del *collage* cinematográfico. Además, debe rendirse ante la pérdida de información: es imposible, para la mirada humana, abarcar todo el espectro de acciones que se suceden en el filme. De esta manera, la construcción visual de la película rehuye de un sentido cerrado y monolítico, dejando abiertas múltiples combinatorias y líneas de lectura ¿Cuáles son las consecuencias políticas de este tipo de montaje? Postulo que es ante la constatación permanente de la falta de imágenes en el plano del discurso la desaparecida película de Szir, que tiene su correlato en la desaparición de los cuerpos en dictadura a la que *Cuaterros* responde con una proliferación de imágenes. Así pues, se expresa cierto sentido del *horror vacui*, vinculado también a través de su conexión con el barroquismo con la fragmentariedad propia del filme. El ejercicio de memoria acá, más que como elipsis o silencio ante el terror de la catástrofe o ante la irrepresentabilidad de un padre muerto, transmuta en una acumulación pensada para resquebrajar la concepción historicista del archivo y convertirlo en pura conjetura de la desaparición de cuerpo y película.

6.1. Contrapunto: mirada melancólica y superación del duelo

Las tensiones de la memoria en el filme esquivan todo relato lineal: de allí que podamos pensar en un contrapunto entre guión o relato hablado y archivo visual desplegado; el primero, mantiene un tono melancólico, cercano a la alegoría en su relación con la muerte, en tanto el segundo, más cercano a la idea de montaje, representa una construcción de duelo que otorga al cine un lugar central en la superación del trauma histórico y personal. Creo que lo anterior puede pensarse junto con el crítico argentino Luis Ignacio García, quién plantea que en el pensamiento de Walter Benjamin se mantiene la tensión entre las nociones de la alegoría y montaje, añadiendo que “si la alegoría es la protesta que destituye todo régimen de significación ante el sufrimiento y el sinsentido, el montaje es la apuesta constructiva que resta tras el desmembramiento de la totalidad” (2010, p.158).

La mirada melancólica de Carri se expresa, explícitamente, en su fijación en la pérdida: de cierta manera, *Cuaterros* funciona como una cripta visual que incorpora y aloja a padre y película desaparecida. Nótese las secuencias visuales finales, donde moscas y gusanos carcomen todo rastro de vida. En su trabajo crítico sobre las vanguardias, Peter Bürger descompone los elementos constitutivos de la noción de alegoría barroca para Walter Benjamin: lo alegórico arranca un elemento de la totalidad del contexto vital, lo aísla y despoja de su función y crea cierto sentido al reunir esos fragmentos aislados. Asimismo, Bürger lee que Benjamin habría interpretado la función de lo alegórico como expresión de melancolía y que, en el plano de la recepción, la historia aparecería como decadencia (1987, p.131-32). Al respecto, cito al mismo Benjamin:

Mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia yace ante los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera (1990, p.159).

Cada uno de los elementos considerados en esta lectura cobran sentido en el análisis de la obra de Carri: *Cuaterros* pareciera arrancar trozos de un archivo, despojados de su función inicial, para darle sentido en la obra. Además, el punto de vista del sujeto de enunciación puede caracterizarse como una mirada melancólica. Casi al final del ensayo fílmico, la narradora, directora y protagonista del filme señala:

Me cuesta mucho llegar a Isidro. Los descubrimientos me desvían a investigaciones que me llenan de espanto. ¿Que hago yo con tanta masacre perpetrada? ¿Por qué siempre quedo atrapada en estados del alma tan oscuros? “Todos venimos de una catástrofe”, me dirá mi amigo Daniel Link cuando me vea con el humor tan grave. “Sí, pero yo las tengo encima, mi querido”. Me tiraron un camión de muerte y me dijeron vos fíjate.

El fragmento anterior no sólo evidencia el desvío

ensayístico que estructura el filme y la herencia con que Albertina se siente “contagiada”, sino que también un punto de vista específico: el estado de alma oscuro que pareciera no ser un objeto diferenciado del sujeto, sino que estar “encima”; Carri se identifica con la catástrofe a la manera en la que el melancólico se identifica con el objeto perdido. Para Bürger, esta mirada está destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto de la formación de la realidad (1987, p.134), situación que se vincula directamente con los múltiples fracasos que exhibe la película.

Sin embargo, como adelantábamos, el guión de la película se articula como un contrapunto con el tono de la imagen, al modo de un montaje altamente irónico. Paradójicamente, primero como tragedia y luego como farsa, la historia de Velázquez es relatada mientras se muestran secuencias visuales de *western movies* o a través de escenas de películas románticas. La mención y exposición de fragmentos de la película *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez, película militante que Carri juzga como la mejor hecha alguna vez en Argentina, demuestra la añoranza por aquello perdido, es decir, la fuerza heroica y la lógica discursiva que lee en sus padres y en los archivos de cine perdidos, pero que siente imposibles para su generación: “si hubiese tenido edad suficiente en esa época yo hubiese hecho lo mismo que ellos. Que Juárez, que Szir, que mamá y que papá. Hubiese pertenecido a una célula subversiva, sin duda. Pero los tiempos son otros y me tocó este, el de un ombligo tan lastimado del que no logro safar”.

7. Conclusiones

Pienso que es posible leer las consecuencias políticas de este ensayo fílmico en oposición a las de *Los rubios*. Lo que había de “escepticismo post-político” en la primera película, en palabras de Oscar Cuervo, *Cuaterros* lo transforma en un discurso político explícito que abraza la multiplicidad y el lenguaje del cine como ética personal. De hecho, sólo cuando la narradora logra abrazar la herencia política de sus padres, dice haber construido la película. Indicios similares encontramos en las observaciones de Daniel Link, quien al respecto señala que “[a] diferencia de lo que sucedía en *Los rubios*, donde la interrogación subrayaba la per-

plejidad ante la derrota (en todos los frentes), *Cuaterros* afirma la necesidad de seguir luchando (con concentración, entusiasmo e insistencia) contra los mismos enemigos de siempre” (s/n). Finalmente, la pregunta que elabora *Cuaterros* corresponde a la pregunta por la representación de la catástrofe, a la interrogante sobre el lenguaje apropiado para elaborar la memoria personal y colectiva. Es el lenguaje del cine, el propio lenguaje de montaje sobre montaje, el que permite que Albertina Carri construya finalmente un relato multiforme y no se pierda únicamente en la contemplación melancólica o inclusive nostálgica del pasado. El ensayo fílmico se transforma en un proceso de investigación ametódico y a la vez, en un mensaje de amor a las posibilidades brindadas por el arte.

Referencias

- Adorno, T. (2003). “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura* (pp. 11-34). Madrid: Akal.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980 - 2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Battle, D. (2017). “Crítica de “Cuaterros”, de Albertina Carri”. En *Otros Cines*. Recuperado de <http://www.otroscines.com/nota?idnota=11818>
- Bellamy, A. (2018), “Cine-ensayo latinoamericano: Ignacio Agüero , voz y memoria” En *Cuadernos Americanos* 164. 61-82.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz M llanes. Madrid: Taurus.
- Bocchino, A. (2017). *Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de Cuaterros de Albertina Carri*. Trabajo presentado en VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”.
- Bongers, W. (2010). “Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos”. En *Aisthesis* N° 48. 66-89.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- Carri, A. (Directora) (2016). *Cuaterros*. Buenos Aires: INCAA.
- García, L. (2010). “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” En *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 2. 158-185.
- García Martínez, A. (2006) “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. En *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX N° 2. 75-105.

Notas

1 Tal es el caso del trabajo de Adriana Bocchino, quien, sin embargo, constata la particularidad genérica del filme al considerar *Cuaterros* “como archivo y, entonces, lugar de memoria. Inclasificable entre los géneros cinematográficos, pone en entredicho límites artísticos y también académicos en tanto desarrolla y expone una investigación de corte documental al tiempo que dice de la subjetividad de su directora” (s/n).

2 Entre los teóricos que se han acercado recientemente a definiciones del ensayo fílmico se encuentran Alain Bergala, Josep María Catalá, Timothy Corrigan, Gustavo Provitina, Alberto García Martínez, Suzanne Liandrat-Guigues, entre otros.

- Jacobsen, U. & Lorenzo, S. (2009). *La imagen quebrada. Palabras cruzadas. Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo filmico (en Chile)*. Valparaíso: Fuera de campo.
- Jameson, F. (2010). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- La Ferla, J. (2015). "Escrituras descarriadas. Una muestra audiovisual de Albertina Carri en el Parque de la memoria". En *Catálogo - Albertina Carri. Operación fracaso y el sonido recobrado*. Recuperado de https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl
- Link, D. (2018). *Restos de imágenes, imágenes sin restos*. Trabajo presentado en CRIC en la Universidad de Valencia (Departamento de Comunicación Social. Curso de Cine y Modelos Narrativos).
- Link, D. (2017). "Hay guerra". *Diario Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/hay-guerra.phtml>
- Peller, M. (2016). "Reseña de la instalación "Operación fracaso y el sonido recobrado" de Albertina Carri, Parque de la Memoria (Sala PAYS), CABA, 2015". En *Aletheia*, volumen 6, número 12.
- Rivera, M. (2014). *Acumular imágenes ¿es resistir?* En *laFuga*, 16. Recuperado de <http://lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>

- Sobre la autora

María Belén Contreras es Profesora de Castellano y Comunicación, Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente es becaria CONICYT y estudiante del programa de Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile.

- ¿Como citar?

Contreras, M. B. (2019). Estética y ética del fragmento en Cuatrerros (2016) de Albertina Carri. *Comunicación y Medios*, (39), 124-134.

Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano

Subjective Turn and Staging of the Self in the Ecuadorian Documentary

Christian León

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
christian.leon@uasb.edu.ec

Resumen

En lo que va del siglo, el documental ecuatoriano ha construido una pequeña tradición de cine subjetivo en la cual el realizador construye su relato, poniendo en evidencia su lugar de enunciación personal respecto de los hechos contados. Tomando como casos de estudio a los filmes *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva y *El grill de César* (2014) de Darío Aguirre, este texto analiza la articulación entre procedimientos de ficcionalización y documentación en los filmes autobiográficos. A través del estudio de la enunciación cinematográfica y el análisis fílmico se caracteriza al documental autobiográfico ecuatoriano como una puesta en escena del yo que oscila entre el deseo de dar cuenta sobre la propia vida y las mediaciones sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas que se producen en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: Cine, documental, biografía, subjetividad.

Abstrac

*In so far this century, the Ecuadorian documentary has built a small tradition of subjective cinema in which the director constructs his story, revealing his place of personal enunciation regarding the facts told. Taking as case studies the films *El lugar donde se juntan los polos* (2002) by Juan Martín Cueva and *El grill de César* (2014) by Darío Aguirre, this paper analyzes the articulation between fictionalization procedures and documentation in autobiographical films. Through the study of cinematographic enunciation and film analysis, the Ecuadorian autobiographical documentary is characterized as a *mise-en-scène* of the self that oscillates between the desire to narrate one's life and the social, discursive, narrative and technological mediations that occur in the contemporary context.*

Keywords: Cinema, documentary, biography, subjectivity.

1. Introducción

Desde los años noventa vivimos un boom de los discursos biográficos, las literaturas de la experiencia y los relatos del yo. La creciente importancia que han tomado los diarios íntimos, las confesiones, las correspondencias, las biografías dentro de la industria cultural, el espectáculo y en las ciencias sociales dan cuenta de ello. En los medios masivos, el *reality show*, la telerrealidad y el periodismo rosa sobre la vida de celebridades ha creado una hiper-visibility de la intimidad (Imbert, 2003: 109). En el internet y las redes sociales, se multiplican blogs, diarios, post, textos, fotografías y videos que reafirman la tendencia hacia un apabullante “show del yo” (Sibila, 2012: 33). Incluso en las ciencias sociales, puede advertirse un giro hacia la subjetividad que es verificable en la utilización de auto-etnografías, entrevistas a profundidad e historias de vida (Arfuch, 2002: 177).

Este giro hacia la intimidad en la cultura contemporánea está relacionado con la crisis de los grandes relatos, la emergencia de las pequeñas historias explicada por el posmodernismo, el fin de las utopías colectivas, la creciente visibilidad de la vida privada, el efecto democratizador de las tecnologías que permitió que muchos sujetos puedan autoexpresarse. La emergencia del relato autobiográfico surge paralelamente a la consolidación del discurso posmoderno, el posestructuralismo y los conocimientos encarnados propuestos por la crítica feminista y poscolonial. Una vez que todos estos factores confluyen entramos en el auge de los discursos autobiográficos de las décadas de 1980 y 1990.

El giro subjetivo en la cultura contemporánea, también se expresa dentro del campo cinematográfico. En paralelo a lo que sucedía en la cultura del espectáculo y los medios, en los territorios del cine se constata también una crisis del relato ficcional y las narrativas omniscientes en provecho de los discursos de no-ficción basados en experiencias del yo y la autobiografía. De ahí que en los años noventa y en la primera década del nuevo siglo se hable de un giro subjetivo del documental contemporáneo: “Está muy aceptado el giro subjetivo, en este sentido creo que es la puerta que abre realmente el nuevo documental. [...] El giro subjetivo está presente en los propios films biográficos, el interés por el cine familiar, todos estos ejemplos nos introducen en la subjetividad” (Catalá, 2015, p.2).

2. Marco Teórico

Partiendo de la consideración de documentalistas como Joseph Morder o Raymond Depardon, Philippe Lejeune planteó la idea de un *autobiografilme* no ficticio para referirse a narraciones de carácter documental en las cuales los cineastas narran aspectos de su vida privada que reproducen “el pacto autobiográfico” a través del dispositivo cinematográfico (Lejeune, 2008, p.25). El autobiografilme documental plantea una compleja articulación de discursos autobiográficos y lenguajes no-ficcionales que pone en escena al yo a través de la narración audiovisual. Estos filmes “se enmarcan en el espacio de lo privado –lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional– y se traducen en puestas en escena que convocan diversos recursos autorrepresentacionales para modular un espacio, un tiempo y una voz que confluyen para evocar un ‘yo’” (Lagos, 2011, p. 60).

Efrén Cueva sostiene que los filmes autobiográficos se articulan en una tensión entre aspectos genéticos (construcción del relato) y los aspectos pragmáticos (pacto de verdad entre director y espectador). Es decir

la autobiografía supone en su origen una construcción, una transformación de la vida en un relato, y en este sentido se podría considerar como ficción. Pero al mismo tiempo ese relato se presenta al lector como verdadero, como reflejo de la vida del autor (Cueva, 2008, p.103).

Esta tensión entre la construcción del relato y el pacto de verdad se produce porque la producción de textos desde el yo está modulada por un conjunto de sistemas y dispositivos lingüísticos, sociales y culturales, así como estructuras narrativas a través de las cuales se textualiza la experiencia vivida. Por esta razón Arfuch planteó la necesidad de alejarse de visiones románticas y esencialistas para considerar que los discursos biográficos están determinados por el orden del relato, la dispersión del yo, la mediatización, los marcos sociales y la intertextualidad (Arfuch, 2009). El relato autobiográfico se construye a través de una serie de mediaciones históricas, sociales, narrativas, fílmicas y tecnológicas que modulan el deseo de dar cuenta la propia vida de manera fidedigna.

Partiendo de la literatura reciente sobre las autobiografías documentales planteamos cinco aspectos que nos permiten caracterizarlas: a) coincidencia entre enunciación y enunciado; b) historia privada sobre la vida social; c) narración visual y sonora en primera persona; d) pacto autobiográfico; y e) carácter performativo de la narración.

En primer lugar, las autobiografías documentales plantean una operación del discurso cinematográfico a través de la cual el lugar de enunciación (el yo desde donde se estructura el discurso) se transforma en el objeto de la enunciación fílmica (el personaje narrado en el discurso). Existe una reducción de las distancias entre autor, narrador y personaje que genera un efecto de autenticidad en el relato. De esta característica se desprende el punto de vista parcial, el conocimiento localizado e incompleto del narrador subjetivo (Weinrichter, 2004, p.51). En segundo lugar, la autobiografía documental pone en primer plano la vida privada del propio realizador. La autobiografía tiende a trabajar sobre las historias del yo, valoriza los relatos individuales desde un punto de vista contingente que pretende ser considerado como honesto consigo mismo (Rascaroli, 2014, p.152). De ahí que las autobiografías documentales privilegian la vida privada de los individuos en el contexto de la vida social y colectiva.

En tercer lugar, la autobiografía plantea una modalidad del discurso audiovisual relacionado con la primera persona, a través de la modulación del yo dentro del entramado significante. Por esta razón la narración remite a la dimensión parcial y subjetiva desde donde se cuenta la historia (Piedras, 2014, p.22). A través de la incorporación de la voz *en off*, de la voz *over* o del cuerpo filmado del cineasta se plantea una modalidad narrativa que remite a marcas de la experiencia del yo. A través de estos procedimientos la experiencia inconmensurable del yo se vuelve comunicable en una paradójica operación de apropiación y expropiación que fue caracterizada por Derrida bajo el concepto de "exapropiación" (2015, p.6). Es en esta dinámica de exapropiación del yo a través de los procedimientos del lenguaje, la puesta en escena y la narración audiovisual que se afirma una de ficcionalización del relato del yo.

En cuarto lugar, la presencia de la primera persona produce un pacto biográfico que genera una

particular forma de lectura basada en un acuerdo entre autor y lector que parte de la presunta coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. Este pacto organiza las expectativas y los protocolos de interpretación de la obra audiovisual, generando "un compromiso de veracidad" entre director y espectador como lo ha planteado Lejeune (2008, p.15).

Finalmente, dentro de las autobiografías documentales, tanto el personaje como el autor son construcciones del texto audiovisual, ni uno ni otro preexisten a la producción de sentido que se da en el acto de enunciación. "La autobiografía no puede pretender crear una réplica exacta de la vida pasada en el presente, pues su composición dota a los acontecimientos pretéritos de un sentido que antes no tenían" (Cueva, 2008, p.103). Por esta razón los documentales autobiográficos producen aquello que nombran, sus enunciados son de carácter performativo en el sentido que John Austin (1990) adjudicó a este término. El autobiografilme produce tanto al sujeto de enunciación como al sujeto enunciado y la relación entre ambos a partir de la cual existen. Dentro de la teoría del cine documental esta relación entre subjetividad, biografía y performatividad ha sido estudiada inicialmente por Bill Nichols (2013) y por Stela Bruzzi (2003).

Siguiendo estas cinco características, se comprende que las prácticas documentales que hacen los realizadores sobre su propia vida oscilan entre el deseo de dar cuenta de la propia vida de forma fidedigna (pulsión no-ficcional) y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas (puesta en escena de la experiencia vivida). Al respecto, cabe recordar que François Niney sostiene que la diferencia entre documental y ficción debe ser comprendida como una graduación y no como frontera. Para el pensador francés, todas las películas (de ficción y no-ficción) combinan en mayor o menor medida el valor indicial y la elaboración simbólica de la imagen. En esta concepción, entre documental y ficción existe una escala de grados cuyos valores absolutos son imposibles de alcanzar, es decir no existen filmes puros que sean enteramente lo uno o lo otro (Niney, 2015, p.38). El autobiografilme es una textualidad rugosa en la cual se pliegan procedimientos documentales y ficcionales que combinan el deseo de dar cuenta de la propia vida y las modelaciones sociales, históricas, narrativas, discursivas y tecnológicas.

3. El filme autobiográfico en Ecuador

A finales de la década de los noventa, Ecuador vive el fracaso del desarrollismo nacionalista, el avance del proyecto neoliberal y el fin de las utopías tras la caída del muro de Berlín; mientras la crisis social y económica se agudiza, la cultura nacional se ve cuestionada por la globalización y las demandas de minorías que no se sienten representadas (León, 2011, p.406). En ese contexto, se produce la emergencia de una nueva generación de documentalistas que optan por el filme autobiográfico que va a plantearse narrar aspectos de la memoria personal y familiar así como la construcción de identidades individuales. La crisis social y el cuestionamiento de los valores nacionales influyen decisivamente en la tematización de experiencias personales e íntimas que viven los realizadores que se convertirán en el centro de narrativas autobiográficas. Por otro lado, se produce “una disminución de la objetividad como una narrativa social convincente” (Renov, 2012, p.5), el lenguaje documental expositivo de carácter objetivo y tintes sociales empieza a ser percibido como limitado para narrar los avatares subjetivo del país.

Temáticas de la historia política y social que habían sido ampliamente abordadas desde la década de 1980 son revisadas desde la mirada subjetiva de los realizadores generando nuevas lecturas. De ahí que las narrativas documentales personales ocupen un lugar destacado dentro del cine ecuatoriano dentro de los últimos 16 años. Al respecto Juan Martín Cueva, documentalista ecuatoriano, planteó que “el uso de la primera persona es uno de los rasgos que caracteriza nuestras obras más relevantes y las que han tenido mejores resultados, incluso en su aceptación por parte del público” (Cueva, 2016, p.141).

Dentro del conjunto de obras que trabajan desde un lugar de enunciación subjetivo, que usan la primera persona y hacen del propio cineasta un personaje, las narrativas autobiográficas ocupan un lugar central. Darío Aguirre, documentalista ecuatoriano, sostiene que la sociedad global, las redes sociales, las migraciones, así como la reivindicación de derechos individuales han generado una reorientación del ‘Yo’ que ha planteado a los cineastas “un ejercicio permanente consigo mismo” (Aguirre, 2016, p.4). Tanto por la cantidad de producciones, como por el nivel de aceptación y

legitimidad, el documental autobiográfico se presenta como una poderosa estrategia de subjetivación que nos advierte sobre la apertura de un nuevo momento dentro de la cultura ecuatoriana, de un verdadero “espacio biográfico” siguiendo la categoría propuesta por Arfuch (2002).

Uno de los documentales pioneros en la introducción de elementos autobiográficos es *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de J. M. Cueva, filme epistolar que combina la memoria familiar y historia política del Ecuador. A esta película le seguirán una serie de cortometrajes, producidos en el contexto de las escuelas de cine, en los cuales las historias familiares y personales pasan a primer plano. *Darwin, Henry y Yo* (2002) de Daniel Avilés relata la historia de dos niños con asma que llevan al director a indagar sobre su propia infancia. *Mi abuelo, mi héroe* (2004) de María Campaña es un retrato, realizado por la directora mientras estudiaba en Francia, sobre las duras condiciones en las que se desarrolló la vida de su abuelo. *Una bendición de Dios* (2004) de Zulma Chato narra la condena que siente la directora, como mujer católica, por su decisión de no tener hijos. *Sin título* (2005) de Cristina Mancero es un filme experimental que conecta hechos azarosos con una historia amorosa y plantea un final abierto. *Mi último día como hombre ficticio* (2006) de Darío Aguirre cuenta las ansiedades del director por obtener una residencia en Alemania al mismo tiempo que recoge testimonios de otros jóvenes inmigrantes. *El triciclo* (2007) de Juan Sebastián Guerrero realiza una reconstrucción de la memoria familiar extraviada a partir de una única fotografía de infancia.

Pocos años más tarde aparece *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, un largometraje documental que reconstruye las historias de Juan y Remo, abuelos de la directora, como estrategia autobiográfica. *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo constituye un relato en primera persona sobre la desaparición de sus hermanos a manos de la Policía.

El autor que más consistentemente ha realizado un documental biográfico con fuertes marcas subjetivas es Darío Aguirre. En sus tres largometrajes -*Cinco vías para Darío* (2010), *El Grill de César* (2013) y *El país de mis hijos* (2019)- este realizador ha trabajado problemáticas relacionadas con la búsqueda de su identidad personal, en el contexto

de la reconstrucción de las relaciones familiares y la migración. Por otro lado, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora narra en paralelo la vida de la abuela del director y los cinco primeros años de su hija. Recientemente, *Huahua* (2018) de Joshi Espinosa ha usado los procedimientos del falso documental para proponer una historia que explora preguntas, que junto a su pareja, se hace sobre la familia y crianza de los hijos en el contexto de la cultura indígena a la que pertenece. Este conjunto de obras nos permiten identificar de una pequeña tradición de documental autobiográfico en el Ecuador que ha sido poco investigada. Proponemos a continuación analizar los filmes *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva y *El grill de César* (2013) de Darío Aguirre. Por su complejidad discursiva y la elaboración narrativa, estas dos obras constituyen los trabajos más logrados dentro del universo de autobiografías documentales realizados en el Ecuador.

4. La epístola familiar sobre la historia

El lugar donde se juntan los polos (2002) de Juan Martín Cueva es un filme de 54 minutos de duración, organizado en 45 escenas en forma de una larga epístola escrita por el director para sus hijos. La película monta fotografías, documentos, películas familiares, archivos históricos y noticieros que son comentados por la voz del propio director, quien habla en primera persona y se dirige a sus dos hijos. La estética de la película, a medio camino entre el cine-ensayo y el filme epistolar, trabaja con las distintas texturas de los materiales de archivo y con la voz del propio director quien nunca aparece directamente en cámara. En el documental el director narra la forma como conoció a su mujer, el transcurso de la vida familiar en París, Bruselas y Quito, alternando con la narración de sucesos políticos que acontecieron entre las décadas del 1970 y de los años noventa en Chile y Ecuador.

La estructura narrativa del documental pone en diálogo el presente con el pasado, la autobiografía con el relato histórico. En primer lugar la película articula escenas de un presente cotidiano con el pasado vivido por el cineasta, su pareja y su suegro en Ecuador, Chile y Nicaragua. El presente narrado está representado por escenas ordinarias que el director graba dentro de su casa o a través de la

ventana cuando vivía en París. El pasado es reconstruido a través de documentos, fotografías y películas de archivos familiares e históricos que abordan acontecimientos traumáticos en la historia ecuatoriana y chilena. El registro directo y cotidiano de la vida familiar parisina contrasta con la convulsionada vida política de América Latina que se reconstruye a través del archivo.

En segundo lugar, el documental plantea una compleja articulación entre autobiografía y relato histórico basada en un montaje que alterna tomas producidas por el propio director con materiales de archivo. En una entrevista que realizamos para esta investigación, el director contó que su proyecto arrancó con la figura de Víctor Romeo, de quien tenía noticias a través del libro *La utopía desarmada* de Jorge Castañeda. Posteriormente conoció a Francisca Romeo, hija de Víctor, con quien se casó; en ese momento su proyecto dejó de tener un interés meramente histórico. "Uno es producto de toda una historia familiar, de toda una historia personal, no puede sacudirse de eso, desentenderse de eso" (Cueva, 2016, p.1).

En varias escenas del documental, Francisca recuerda el Chile de Allende a través de la figura de su padre quien combatió activamente en defensa de la Unidad Popular. Juan Martín evoca recuerdos del régimen dictatorial en Ecuador así como de la masacre de los trabajadores de Aztra sucedida en los años 70 a través de las palabras de su padre quien se desempeñaba como diplomático. La historia social de los dos países es abordada desde los recuerdos familiares y las historias personales de los protagonistas a través de la puesta en escena de testimonios filmados y abundante material de archivo familiar e histórico. Dentro de la historia tiene un papel protagónico Víctor, padre de Francisca, quien relata -en calidad de testigo presencial- la caída de Allende así como la lucha de los sandinistas en Nicaragua, donde se exilió posterior al golpe de estado. La historia de Víctor entrecruza su postergada vida familiar con la militancia, él cuenta que permaneció durante mucho tiempo alejado de su mujer y su hija al estar en la clandestinidad. A través de biografía de Juan Martín, Francisca y Víctor, se narra el golpe de estado en Chile, el retorno a la democracia en Ecuador, los orígenes de la revolución nicaragüense, la caída del muro de Berlín, la derrota electoral de los sandinistas, el levantamiento indígena y la caída del presidente Mahuad en Ecuador en el marco de la historia familiar.

El filme presenta de forma clara la doble relación entre la biografía personal y los contextos sociales e históricos. Por un lado muestra como los relatos individuales de vida están condicionados por las disputas entre distintas fuerzas que construyen la historia de la nación. En la película vemos como los acontecimientos históricos modulan la vida y el destino de las personas, generando migraciones obligadas y marcando sus destinos. Del otro lado, podemos observar como la historia es permanentemente resemantizada desde el recuerdo personal y familiar.

A través de su narración epistolar en primera persona, *El lugar donde se juntan los polos* realiza un comentario sobre los dilemas de los migrantes de segunda generación y la transmisión de memorias intergeneracionales entre padres e hijos. En diálogo con la epístola audiovisual -género utilizado con frecuencia por las primeras generaciones de cineastas del exilio latinoamericano en el contexto de los nuevos cines-, el documental está estructurado como una carta cinematográfica que el director dirige a sus hijos para explicar la historia familiar y política que determinó que nacieran en Francia. Recordemos que una de las funciones principales de la voz en off en el documental epistolar es la interlocución con las imágenes y con el espectador (Font, 2008, p.44). En este sentido, la película es una misiva íntima que hace una reflexión sobre las imágenes del pasado dirigida a los hijos de cineastas pero también público espectador.

El propio director, cuyo padre fue diplomático de carrera, confiesa que París es el lugar donde nació y donde trabaja, sin embargo siente una profunda nostalgia por el destino de Ecuador. Es justamente esta distancia con el país de origen que lleva al director a indagar sobre su historia familiar y nacional. En el desenlace del filme, este sentimiento de desarraigo es el que conduce al director a regresar a su país con Francisca y sus hijos.

A través de la utilización de la voz subjetiva del director y el uso de testimonios de sus familiares, el documental propone una permanente resemantización de los materiales de archivo para discurrir sobre la función que cumple la memoria en los procesos de construcción de identidades individuales y colectivas. Esta construcción hace referencia a la relación entre la biografía personal y

la historia nacional, pero también cómo estas historias se transmiten de generación en generación. La película traza dos vectores intergeneracionales: uno en relación a la generación anterior y otro en relación a la generación posterior. Por un lado, reflexiona sobre la generación anterior, simbolizada en Víctor, cuyo horizonte utópico fue la transformación revolucionaria y el socialismo. Frente a ese pasado heroico y transformador, sostiene que su generación fue aquella para la cual "las cartas ya están echadas" de ahí que la caracterice como apática. En un momento de la película, el director -quien adhiere a los ideales socialistas- sostiene haber llegado tarde a la revolución. En una escena de la película, se monta un plano general de una tienda de frutas y verduras ubicado al otro lado de la calle capturado desde una ventana, la voz over del director acompaña las imágenes:

Quando por fin puedo actuar sobre la vida, las cartas ya estaban echadas, entonces me comprometo con cosas que ya no están. Me trato de involucrar con una corriente que ya no arrastra nada. No sé si será eso o si encontré un argumento fácil para justificar la indiferencia de mi generación (Escena 33).

A través de la disrupción entre imagen y testimonio la película escenifica las asincronías entre la biografía individual y la historia social encarnada en el sentimiento del director de haber llegado tarde a la revolución que realizó la generación anterior.

Del otro lado, la película abiertamente se construye como una reflexión íntima sobre la transmisión de memorias para los que vendrán. El director confiesa que su generación tiene pocos recuerdos fuertes, que su memoria se ha construido a través de fotos y películas, a través de "recuerdos de recuerdos", que es una generación que heredó la derrota de la utopía y la incertidumbre de la contemporaneidad. En un momento del documental, se miran imágenes de archivo de revolucionarios cubanos y manifestaciones en Ecuador, mientras en la pista de audio la voz del realizador sostiene interpellando a sus hijos: "Mi generación está ahí, a punto de pasar sin dejar una huella, tranquila entre la nostalgia de lo que no vivió y la mirada de burla sobre la generación anterior. Y ustedes están aquí y me pregunto: ¿qué les voy a transmitir? Dudas, incertidumbre, impotencia" (Escena 38).

Alain Bergala ha planteado que “toda filmación autobiográfica forma, más o menos parte de una estrategia del cineasta para actuar –por la presencia de la cámara y las consecuencias en lo real de esa filmación– sobre su propia vida y sus relaciones con los otros (2008, p.29). *El lugar donde se juntan los polos* constituye un filme emblemático del relato en primera persona que nos permite entender las intersecciones entre la autobiografía personal y el relato histórico para toda una generación de cineastas que a través de su obra intentan encontrar el lugar que ocupan en la historia nacional y familiar. A través de la forma epistolar y el cine ensayo, la película narra las ansiedades subjetivas que genera la migración y los dilemas de la transmisión intergeneracional de memorias, en una permanente reelaboración entre el recuerdo, el deseo y la invención.

5. Performatividad, filiación y masculinidad

El grill de César (2013) de Darío Aguirre retoma el impulso autobiográfico que habían tenido sus obras anteriores. A través de la narración documental, el realizador hace que procesos de auto conocimiento y resolución de conflictos personales adquieran legibilidad social. “Con el tiempo fui entendiendo que hay elementos de las historias personales que tienen una carga universal. Lo enriquecedor de esto es entender la universalidad de nuestro microcosmos” (Aguirre, 2016, p.1).

La película, de 88 minutos de duración, está organizada en 35 escenas en las cuales el director realiza tanto el papel de narrador como de personaje que interactúa y dialoga con el resto de personajes. En su puesta en escena, la película recurre a recursos como la ironía, el humor, la teatralización, la musicalización y la interpelación intersubjetiva entre los personajes –característica a las estéticas contemporáneas del documental que plantean al filme como una producción de realidad y no como su registro–. Frecuentemente, el documental recurre a formas de la narración de ficción: en algunas ocasiones un montaje paralelo que delata el carácter construido de la escena; otros momentos el realizador –que también es músico– interpreta una canción que es el correlato musical de los hechos narrados en el filme; en la escena final se escenifica una fiesta folclórica alemana en Ambato como

cierre espectacular del filme.

El proceso de producción de la película duró 3 años de los cuales uno se dedicó al rodaje. El filme participó en 30 festivales y ganó 8 premios internacionales. A diferencia de *El lugar donde se juntan los polos*, en este documental no existen imágenes de archivo y todo el metraje está rodado en Ambato, Guayaquil, Baños (Ecuador) y Hamburgo (Alemania). La historia arranca a partir de un acontecimiento concreto: Darío Aguirre llevaba viviendo 12 años en Alemania, donde realizó sus estudios de cine, cuando recibe una llamada de su padre para solicitarle un préstamo para salvar su negocio de carnes a la brasas. Esta solicitud sirve al director como pretexto para reflexionar sobre la distante relación que mantiene con su padre y recuperar la comunicación y el afecto perdido.

La complejidad del relato y la enunciación fílmica que plantea la película puede ser abordada a partir del entramado de cuatro características: a) la migración como fuente de problematización subjetiva; b) la teatralidad y puesta en escena del yo; c) la reconstrucción del vínculo filial; y d) los nuevos modelos de masculinidad. En primer término podemos establecer un acercamiento a la película a partir del lugar de enunciación del cineasta marcado por una conciencia y un trabajo sobre su condición de inmigrante. Darío Aguirre se reconoce a sí mismo como sujeto doblemente migrante: a los 9 años se muda de su Guayaquil natal a la ciudad de Ambato, a los 17 años viajó a Hamburgo a estudiar cine, donde reside hasta la actualidad. Estos hechos marcaron su vida y su producción cinematográfica, el desarraigo le da conciencia de su diferencia y lo lleva a un proceso constante de auto cuestionamiento de su identidad individual. *El grill de César* es una reflexión sobre el desarraigo familiar y cultural planteado por la migración, pero al mismo tiempo el camino simbólico de vuelta tejido por el cine. Nos atrevemos a decir que la poética autobiográfica del director está plenamente marcada por un lugar de enunciación migrante. El desdoblamiento que el filme autobiográfico exige entre director y personaje, coincide con el descentramiento que propone la migración entre el lugar de origen y el lugar de acogida. Como lo ha planteado el propio director:

Este es un ejercicio que se ha desarrollado gracias a mis trabajos anteriores: estar frente y de-

trás de la cámara, tomando esa distancia casi esquizofrénica, de salirte de ti para entender lo que estás haciendo como director. Es cosa de ejercicio, también de haber migrado, salir de ti para entender lo que pasa a tu alrededor. Te observas de una forma un poco obsesiva, pues estás confrontado a cuestiones culturales; siempre te preguntas quién eres (Araya, 2015).

En segundo lugar, la película trabaja en una puesta en escena y teatralización del yo. Frente al discurso de la autenticidad que proponen algunos filmes autobiográficos, *El grill de César* se levanta sobre una concepción experimental que propugna la construcción explícita y teatral de la subjetividad. Muchos momentos cuentan con una compleja puesta en escena que incluye dramatizaciones, *gags* cómicos, situaciones construidas y números musicales compuestos interpretados por el propio director. Como en sus otras obras, en el documental se anuda la expresión subjetiva con la realización de acciones que se ejecutan para la cámara. En este sentido, nos atrevemos a caracterizar a las películas de Darío Aguirre a través del concepto de modalidad performativa teorizada por Nichols (2013, p.228). Los experimentos y acciones realizadas frente a cámara, no buscan retratar una subjetividad previamente existente a la película sino que al contrario generan efectos subjetivos que se producen en el acto mismo de registrar. Tanto Darío como César parecerían ser producto mismo del encuentro y afecto desplegado por el documental.

La película es un documental performativo en el sentido que lo ha planteado Bruzzi (2003), ya que no solo describe sino que ejecuta una acción a través de actuaciones que operan en un contexto no ficticio en donde la verdad se ha convertido en una construcción (p.187). De ahí que se puede afirmar que el tema central del filme no versa sobre los personajes sino sobre las transformaciones que estos sufren en el acto mismo de filmación. Por esta razón nos parece acertada la apreciación de Pablo Gamba cuando afirma "no es un filme sobre una familia, sino sobre cómo cada quien se inventa a sus familiares de la manera como quiere o le interesa presentarlos ante los demás, lo que incluye el performance que cada uno de ellos hace en esas circunstancias (Gamba, 2014). Es por esto que decimos que la poética documental de Aguirre se sostiene sobre la invención teatral del yo y en la

performatividad de las identidades familiares.

En tercer lugar, uno de los móviles del documental es la reconstrucción del vínculo filial, la historia presenta la paradoja de una inversión de roles entre padre e hijo. Gracias a esta inversión se tematiza la particular forma como se resuelve la relación con el padre, que es el símbolo del orden cultural y la autoridad. En una nota escrita sobre el filme, el psicoanalista Iván Sandoval sostuvo: "Si algo define la condición masculina y su posición en la vida, es la solución singular que cada hombre construye para hacer funcionar su relación con el padre, en cuanto ella es diferente de la relación supuestamente natural que tenemos con la madre desde nuestro origen" (Sandoval, 2015). En sociedades como la ecuatoriana, la relación padre hijo está atravesada por la distancia que impone la autoridad y la represión de los afectos característica del machismo. La película narra la profunda comunicación sobre la que se construye la relación de Darío con su padre, basada en el silencio y la no expresión de los afectos. La madre realiza un papel de mediadora afectiva y comunicativa que fomenta el escaso trato entre padre e hijo. En una escena, un conjunto de planos generales muestran a Darío y su padre haciendo cuentas en una mesa del restaurante, mientras se escucha la voz del director: "Mi papá y yo somos los maestros de la incomunicación. Mi mamá siempre fue la mediadora cuando mi papá quería preguntar o aconsejarme algo. Por suerte ahora con el restaurante, tenemos un tema en común" (Escena 18).

El vínculo filial aparece tenuemente anudado generando un conflicto comunicativo intergeneracional, agravado por la muerte de la madre. La necesidad de reconocimiento mutuo entra padre e hijo mueve la trama general del documental. El salvataje del negocio y el rodaje de la propia película se convierten en formas de renegociar el vínculo en una compleja repartición de autoridad, prestigio y afecto.

Finalmente, el documental se construye sobre la base de la oposición de dos modelos de masculinidad que plantean distintos caminos para ser hombre. De un lado tenemos a César, un hombre solitario, de pocas palabras, dueño de un negocio de carnes a la brasas, a quien le gusta el fútbol, las telenovelas y las películas de acción. Del otro lado tenemos a Darío, un joven sensible, afecto a la música y la pintura, que hace películas, es vegetariano

y practica yoga. Son dos modelos de construcción masculina separados por un abismo generacional y la distancia cultural generada por la migración. De forma tremendamente honesta y crítica, la película trabaja sobre la crisis de esos dos modelos de masculinidad, al explorar sus vulnerabilidades logra plantearse formas de empatía y solidaridad. Por la crisis financiera y la pérdida de su familia, César ha perdido el papel de padre proveedor, a pesar de su orgullo tiene que recurrir a su hijo con el cual ha perdido la comunicación. Darío, quien vive en Alemania confiesa estar dispuesto a olvidarse de Ecuador y acoplarse a su nuevo país y situación; cuando recibe el pedido de ayuda de su padre, entra en conflicto consigo mismo al darse cuenta que siempre buscó la aprobación de su padre sin tener una respuesta. El desplome afectivo de los dos personajes -precipitado por la crisis financiera, el dolor y la distancia- es la antesala para el reencontro y la resiliencia. En una escena se mira a Darío conversar con su madre moribunda que yace en la cama, entonces sucede el siguiente diálogo:

Darío: Cuando yo me fui como que mi papá se decepcionó porque yo no iba a seguir con el negocio. ¿Hay algo de cierto en eso? Porque me fui con esa sensación ¿No sé si será cierto?

Madre: Sí puede ser que él quería que tú lo ayudaras. Se sintió terriblemente solo. Él sufrió mucho cuando tú te fuiste. Se sintió desamparado cuando tú te fuiste. Que con las hijas no pasó lo mismo... Te fuiste tú y él se sintió...solo realmente. Solo. Por eso casi no hablaba contigo por teléfono porque lloraba. O sea el sufrió mucho (Escena 31).

En ese momento, Darío se entera que la falta de comunicación con su padre no era por indiferencia sino por dolor. Con el transcurso de la película padre e hijo caen en cuenta que aunque cada uno se ha construido como hombre por caminos diferentes existen muchos elementos en común y aun no es tarde para expresarse afecto.

A través de recursos como el humor, la teatralización, la puesta en escena, *El grill de César* expone de forma performativa un relato desde el yo y familiar que trabaja el reconocimiento mutuo entre padre e hijo en un contexto signado por los conflictos planteados por la migración, los choques generacionales y la construcción de masculinida-

des. A través de una serie de recursos narrativos que incluyen la construcción dramática, el humor, la mascarada, la interpretación musical, el filme renueva el pacto autobiográfico generando una poderosa empatía con el espectador.

6. Conclusión

Desde los años noventa, la sociedad ha experimentado una preocupación creciente por la subjetividad, el relato desde el yo y la memoria familiar. Esta realidad, propia de las sociedades contemporáneas, ha llevado a las ciencias sociales y humanas a teorizar sobre el "giro subjetivo" en todas las instancias de la vida social (Sarlo, 2006). Este paradigma emergente nos lleva a cuestionar los enfoques positivistas con los cuales se ha pensado la realidad y el documental que anclaron sus verdades a un objetivismo ingenuo. El giro subjetivo y la inflexión hacia la autobiografía en el campo del cine documental nos plantean la indiscernibilidad entre la descripción y acción, entre verdad y arte, entre procedimientos de documentación y puesta en escena.

Los documentales biográficos producidos en el Ecuador en los últimos 16 años permiten apreciar una nueva forma de relato documental que rompe radicalmente con el documental social y nacionalista. A partir de la incorporación de la biografía y el relato familiar estos filmes logran construir una nueva epistemología desde donde narrar y mirar la realidad personal, cultural e histórica. En todos estos filmes, la subjetividad ha dejado de ser un valor que atenta contra la verdad documental para convertirse en un filtro desde el cual reinterpretar la realidad (Weinrichter, 2004). Es plausible pensar que este giro se produjo gracias a que dentro del campo cinematográfico y la cultura ecuatoriana se dieron las condiciones para la construcción una puesta en escena del yo que oscila entre el deseo de dar cuenta sobre la propia vida y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas.

Estos documentales hacen de la biografía un disparador de autoconocimiento y resolución de conflictos personales relacionados con las ansiedades y deseos que solo pueden resolverse de manera performativa a través de un dispositivo que opera

entre la pulsión documental y la puesta en escena. De ahí que podamos concluir que el autobiografilm sea un dispositivo de subjetivación que anuda memoria y deseo, procedimientos ficcionales y no ficcionales, expresividad y arte cinematográfico. Los sujetos que surgen en películas como *El lugar dónde se juntan los polos* o *El grill de César* son la expresión de una nueva forma de narración documental que combina lo personal y lo histórico a través de la utilización de procedimientos formales como el ensayo, la carta, el performance.

Referencias

- Aguirre, D. (septiembre de 2016). Entrevista. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-20015)"*. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor)
- Araya, S. (13 de abril de 2015). Darío Aguirre: "La vida me da el material que quiere mostrar" Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/dario-aguirre-la-vida-me-da-el-material-que-quiere-mostrar> [5 mayo de 2018].
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Arfuch, L. (2009). Íntimo, privado, biográfico. Espacios del yo en la cultura contemporánea. En *Estéticas de la intimidad* (págs. 17-28). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bergala, A. (2008). Si "yo" me fuera contado. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 27-33). Madrid: T&B Editores.
- Buzzi, S. (2003). *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Catalá, J. M. (23 de 07 de 2015). Etnografías alucinadas y onirismo epistemológico. (C. León, Entrevistador) Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
- Cueva, E. (2008). Del cine domestico al autobiográfico. Caminos de ida y vuelta. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 101-120). Madrid: T&B Editores.
- Cueva, J. M. (11 de octubre de 2016). Entrevista. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)"*. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor)
- Cueva, J. M. (2016). El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito: Cinememoria-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michael Foucault, filósofo*. Madrid.
- Derrida, J. (2015). "Hay que comer" o el cálculo del sujeto. (E. p. Nancy, Ed.) *Revista Con-*

finés (17), 1-28.

- Font, D. (2008). A través del espejo. Cartografías del yo. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 35-51). Madrid: T&B Editores.
- Gamba, P. (junio de 2014). El grill de César. *El espectador imaginario* (53).
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios* (24), 60-80.
- Lejeune, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. En G. M. Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 13-26). Madrid: T&B Editores.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- León, C. (2011). *Ecuador* (Vol. 3). (E. Casares, Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Muriel, A. (2016). "Abuelos", plantado cara a la muerte. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito: Cinemoria-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rascaroli, L. (2014). El cine subjetivo y el ojo de la cámara. *Cine Documental*, 145-179.
- Renov, M. (2012). Topología del sujeto. Una introducción. *La Fuga* (12), 1-12.
- Sandoval, I. (26 de abril de 2015). Los pinchos de Darío. *El Universo*.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI.
- Sibila, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvios de lo real. el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

- Sobre la autora

Christian León es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Es docente-investigador y coordinador de la Maestría en Comunicación, Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

- ¿Como citar?

León, C. (2019). Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y Medios*, (39), 136-146.

Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura

Mapping music documentary in post-dictatorship Chile

Martín Farías

Universidad de Edimburgo, Edimburgo, Escocia
musicateatral@gmail.com

Resumen

Basado en una catalogación de 194 cintas producidas entre 1994 y 2019, este artículo propone un estudio exploratorio del documental musical chileno contemporáneo y ofrece categorías, así como interrogantes desde las cuales es posible interpretar este corpus y comprender las estrategias que sus realizadores utilizan para leer lo musical desde una perspectiva documental. Se establece que el documental musical se inscribe en el llamado giro hacia lo íntimo del documental chileno, así como también en la producción en torno a la memoria en el contexto de postdictadura tanto del ámbito documental como de historiografía musical.

Palabras clave: documental musical, memoria, historiografía musical, documental chileno.

Abstract

Based on a database of 194 films made between 1994 and 2019, this article offers an exploratory study of contemporary Chilean music documentary film, providing analytical categories and research questions. These categories help to understand the strategies that filmmakers use to read musical matters from a documentary perspective. I argue that music documentary is inscribed within the so-called "turn towards the intimate" of Chilean documentary more broadly as well as within the production on memory in the post-dictatorship both in the fields of documentary film and music historiography.

Keywords: music documentary, memory, musical historiography, Chilean documentary.

1. Introducción

Pese a que el documental musical ha tenido un importante desarrollo en los últimos años en nuestro país, el lugar fronterizo que ocupa entre los mundos de la música y el audiovisual muchas veces se traduce en invisibilización. Los estudios cinematográficos pocas veces lo consideran y si bien la razón de esto es difícil de dilucidar, puedo plantear como hipótesis que se tiende a privilegiar documentales sobre temas considerados más relevantes socialmente y/o estéticamente más experimentales. Por su parte, y a pesar de que la articulación de discurso en torno a la música chilena se realiza en gran medida a través de formatos audiovisuales, ya sea documentales, series o programas de televisión, la investigación musical solo excepcionalmente se ha enfocado en el estudio de este modo de producción.

El objetivo de este artículo es categorizar algunas tendencias dentro del documental musical en Chile en el contexto postdictadura y luego proponer perspectivas para su estudio considerando diferentes modos de interpretación. Para esto utilizo un marco bibliográfico que integra trabajos sobre cine documental musical producidos mayoritariamente en el mundo anglo, junto con estudios sobre cine documental en Chile.

2. Metodología

Dado que el documental musical en Chile ha sido hasta ahora un área mínimamente explorada, el primer paso para el desarrollo de esta investigación fue reconocer el material audiovisual y sistematizar información. Se elaboró una base de datos de documentales producidos desde 1990 a la actualidad, de cualquier duración y enfocados en una práctica o fenómeno musical, un género, estilo, banda o solista determinado. Para estos efectos, entiendo lo musical en un amplio sentido, incluyendo sus aspectos contextuales, sociales, políticos y culturales. Se excluyen de este corpus obras que incluyen la participación de músicos en forma tangencial o cuyo objeto de atención se aparte demasiado de la temática musical.¹

Cruzando referencias de las bases de datos de Cinechile.cl y el Catálogo de cine y documental ela-

borado por In-Edit, más una permanente búsqueda y recopilación de información durante más de un año se catalogaron 194 documentales producidos entre 1994 y 2019. Si bien no es posible asegurar que esta lista contenga todas las producciones, podemos convenir que es bastante representativa del repertorio del género.² El segundo paso en este proceso es interrogar esta producción: ¿cuáles son los temas que relatan estos documentales?, ¿cuáles son sus estrategias narrativas?, ¿utilizan un orden de tipo cronológico u otras estructuras temporales?, ¿cuál es el rol de la música y el sonido?, ¿a qué tipo de materiales recurren: archivos audiovisuales, sonoros, testimonios, entrevistas, seguimientos?, ¿en qué lenguajes audiovisuales se inscriben?

Antes de proponer los ejes de análisis de estas cintas considero necesario discutir algunos aspectos contextuales para entender el desarrollo del documental musical en Chile en estas últimas décadas.

3. Cine documental en Chile

Luego de la llegada de la democracia comienza un proceso que De los Ríos y Donoso han llamado de "reconstrucción de la producción cultural" (2016, p.211), que en el ámbito cinematográfico incluyó la reactivación del Festival de Cine de Viña del Mar, la creación de fondos para el fomento de la producción audiovisual, así como la creación de organismos de apoyo a la difusión y comercialización de producciones nacionales e incluso una ley de cine en 2004. En el ámbito documental se crea el primer Festival de Documentales (FIDOCs) y la Asociación de Documentalistas de Chile en 1997 y 2000 respectivamente (2016, p.211).

En términos de temas, varios estudios coinciden que el documental chileno de los últimos años ha experimentado un giro hacia lo íntimo y personal, aunque en muchos casos esto no implica un desmedro del ámbito público, de la esfera social, sino más bien una simbiosis entre ambos mundos (Ramírez, 2010; Lagos, 2011). De los Ríos y Donoso plantean que:

Es en este cruce entre lo personal y lo colectivo, donde la memoria articula los fragmentos y surge a nuestro juicio, el espacio de lo político:

este giro autobiográfico produce una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado: en esta articulación de la memoria estas esferas no están separadas, sino que forman parte de la construcción de la subjetividad. (2016, p 216)

Siguiendo esta afirmación, la producción de documental musical hace parte en este diálogo entre lo íntimo y lo público. Cintas enfocadas en solistas o agrupaciones abordan también el contexto socio-político en que estas manifestaciones tienen lugar, como *Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok* (Pablo Insunza, 2004) o *Hardcore, la revolución inconclusa* (Susana Díaz, 2011) donde la banda o el género musical en específico se convierten en plataformas para dar cuenta de los procesos histórico-políticos del Chile dictatorial y la transición a la democracia. Pero podemos leer estas cintas desde un punto de vista intimista donde las experiencias personales y las subjetividades se vuelven políticas ya no desde los grandes relatos sino desde las acciones individuales y colectivas.

3.1. Cine digital y la democratización del acceso

Tanto en nuestro país como en el contexto internacional la aparición y masificación de tecnologías digitales en los últimos años ha sido un hecho clave en el desarrollo de la producción cinematográfica. Según Carolina Larraín esto no sólo modificó los costos de producción, sino que facilitó “la gestación de una escena de producción de largometrajes digitales de bajo costo, que permite el surgimiento de una serie de nuevos realizadores, temáticas, estilos, formas de producción y circuitos de exhibición” (2010, p.156).

El desarrollo del documental musical en Chile se encuentra profundamente ligado a estos cambios. La inmensa mayoría de estas cintas han sido realizadas con tecnologías digitales, muchas de ellas con cámaras caseras o semiprofesionales y dirigidas por personas no necesariamente ligadas al cine o al mundo audiovisual. Sumado a esto, plataformas digitales como YouTube o Vimeo albergan una buena parte de la producción de documental musical realizado en los últimos veinte años en el país.

Gran parte de estos trabajos son óperas primas y en muchos de estos casos no hay una continuidad en el ámbito audiovisual. Esto viene a reafirmar la idea de la realización audiovisual por fuera del circuito profesional cinematográfico, así como de la formación de sus realizadores. En otras palabras, el grueso de los autores de documentales musicales no son cineastas de profesión ni participan de los circuitos tradicionales del cine. Siguiendo nuevamente a Larraín:

El digital, como plataforma y soporte audiovisual, tendría un potencial democratizante en cuanto fractura el perfil elitista de acceso al cine. [...] Además de este ámbito, el digital invita a la experimentación y al replanteamiento en tanto la utilización de nuevos lenguajes, técnicas y modalidades de trabajo en el proceso de creación fílmica. (2010, p.156).

Si bien la idea del potencial democratizante del cine digital es relevante para entender el documental musical conviene hacer la salvedad que éste en su mayoría no se ha caracterizado por una ruptura en términos estéticos y de lenguajes, sino más bien por una economía de medios que no se traduce necesariamente en experimentación o innovación. Por el contrario, muchas de estas cintas reproducen modelos y estructuras narrativas bastante probadas y que han sido incluso cuestionadas en el ámbito de la crítica y el estudio del documental como la recurrencia de las llamadas cabezas parlantes (*talking heads*), es decir películas que se basan en entrevistas con cámara fija y relatos de tipo expositivo en desmedro de una narrativa más rica en términos de recursos audiovisuales.

4. Miradas sobre el documental musical chileno

Observando la base de datos para el análisis, uno de los primeros elementos que llama la atención es que, del total de 194 cintas, 125 se encuentran disponibles *online*, la mayoría en forma gratuita a través de plataformas como Youtube, Vimeo, archivos fílmicos digitales y un número reducido en sitios en línea pagados, lo cual permite afirmar que el documental musical utiliza las plataformas en línea como espacio principal para su circulación. Una hipótesis en torno a esta situación es que los

realizadores, sabiendo de la escasa red de distribución que pueden acceder este tipo de cintas, ven en internet su principal herramienta de difusión.

Es notorio también que el grueso de la producción se ubica entre las décadas del 2000 y 2010. Entre los años 1990 y 1999 se realizaron solamente nueve cintas, mientras que en la década del 2000 aparecen 69 y desde 2010 a la fecha ya hay 116. El auge del documental musical coincide con lo que Larraín ha descrito como el proceso de democratización de las tecnologías asociadas con el cine digital (2010, p.157). En paralelo, este género en particular adquiere mayor fuerza y visibilidad gracias a la creación del festival In-Edit en 2004 que se convertirá en los años venideros en el principal punto de referencia para el documental musical chileno.

Respecto al tipo de música en el documental musical chileno el foco prevalece en la música popular urbana. Mientras un pequeño grupo de trabajos, muy cercanos a la etnografía en su narrativa, se concentran en las músicas folclóricas, sólo un par de cintas se centran en temas de la música docta. Esto concuerda con lo que el musicólogo Víctor Rondón (2016a y 2016b) distingue en el ámbito de la historiografía de la música, como veremos en detalle más adelante.

En términos de temporalidades, es evidente que prima el interés por hechos actuales y del pasado reciente, es decir desde los años ochenta en adelante. Una de las pocas excepciones que reconstruyen pasados distantes es *Rosita, la favorita del Tercer Reich* (Pablo Berthelon, 2012) sobre la cantante Rosita Serrano cuya carrera se desarrolló en los años treinta y cuarenta. Una explicación pragmática para esto puede ser la dificultad del acceso a material de archivo que se convierte en un problema insalvable a la hora de querer retratar el pasado más distante.

Ante el diagnóstico de que el documental musical permite posibilidades diversas y en algunos casos antagónicas de interpretación, el objetivo de este artículo es ofrecer categorías desde donde analizar este corpus. Con el fin de facilitar el análisis de las obras en una primera etapa se establecen estas distinciones por separado, aunque por supuesto no son excluyentes y están en la mayoría de los casos interrelacionadas.

4.1. Documental musical en el medio documental

Pese a esta suerte de exclusión del canon mencionado en la introducción, es posible entender el documental musical como una parte del cine documental chileno. De hecho, existe un número reducido pero significativo de estudios donde se consideran cintas específicas dentro de esta perspectiva.³ En general, son películas que abordan aspectos de memoria respecto a la más reciente dictadura los que han logrado ingresar al ámbito de interés del estudio del documental chileno.

Hasta la creación del festival In-Edit en 2004, la presencia de documentales musicales en festivales de cine en Chile era más bien marginal. La aparición y consolidación de un festival específico para este género contribuye en forma significativa a su desarrollo.⁴ No parece coincidencia que desde su creación a la fecha la producción de documentales musicales ha aumentado considerablemente. Sumado a esto, es importante tener en cuenta que el festival no se ha limitado a presentar documentales nacionales sino principalmente a la exhibición de cintas extranjeras. Desde hace algunos años, el festival incorpora también la realización de charlas y clases magistrales con realizadores internacionales. Es posible que este tipo de acciones haya también influido en los realizadores locales. Siguiendo las ideas propuestas por Di Chiara y Re en torno a la influencia de los festivales de cine en el medio cinematográfico:

(...) cada festival realiza una actividad esencial de selección. Mediante un proceso de inclusión y exclusión, el valor percibido de algunas películas puede ser reforzado y el otras no. De hecho, el proceso de selección implica que sólo algunas películas son consideradas o reconsideradas (también por académicos e historiadores), y la inclusión es a menudo suficiente para certificar su estatus, autoridad e interés. (2011, p.144).⁵

El proceso de inclusión/exclusión se traduce en una valoración/invisibilización que vale la pena considerar para establecer qué tipo de narrativas o formas audiovisuales han predominado y dado forma a la producción documental musical nacional. El trabajo de mediación que despliega el festival

en términos de sacar a la luz trabajos que de otra manera tendrían escasa cobertura mediática viene a reforzar la necesidad de analizar la selección que allí opera. En paralelo la circulación de cintas internacionales junto a las clases magistrales y eventos asociados contribuye a la formación de un canon del género.

En una reseña sobre el festival In-Edit, el crítico y programador Jaime Grijalba (2018) valora las cintas que no están enfocadas en músicos específicos y logran superar el mero retrato de un músico, que serían según el crítico las típicas características del “documental In-Edit clásico”. Podemos leer en este comentario una cierta displicencia hacia las cintas que se enfocan en lo musical, reproduciendo un prejuicio de que este tema no es suficientemente relevante. Así, la exclusión del documental musical del canon del documental chileno ocurrirá a no ser que la cinta hable de algo que la crítica y los programadores consideren más relevante que la música misma.

4.2. El documental musical como historiografía de la música

En 2016, el musicólogo e historiador Víctor Rondón presentó los resultados de una investigación en torno a las historias de la música en Chile. Si bien el proyecto no contemplaba el estudio de producciones audiovisuales, su conceptualización permite extender algunas interrogantes hacia el ámbito del documental musical: ¿es posible interpretar el documental musical chileno como relato historiográfico?, y si es así, ¿cuál es su rol en este entramado de historias de la música?, ¿cuáles son las historias que el documental musical ha contado y por qué razones lo ha hecho?

En su estudio sobre la historiografía de la música popular, Tim Wall establece que estas historias pueden encontrarse tanto en forma de libros, como en sitios web, televisión o documentales y señala que los formatos audiovisuales han sido predominantes durante lo que va del siglo XXI (2013, p.15). Wall establece una distinción entre los esfuerzos explícitos por historiar la música popular y las producciones que se enfocan en artistas específicos considerando que, si bien éstas últimas entregan cierta información histórica, su foco principal

son las narrativas en torno a artistas individuales (2013, p.11).

Por su parte, Rondón propone una perspectiva más amplia, pues al momento de iniciar su pesquisa definía como una contribución a la historiografía musical: “toda publicación que tratara algún tema, problema o evento que remitiera a una temporalidad específica, describiera o interpretara algún proceso, declarara sus fuentes y propusiera una narrativa al respecto” (2016b, p.118). Siguiendo esta definición podemos pensar el documental musical como un aporte al relato historiográfico, aunque se enfoque en artistas o géneros específicos. A modo de ejemplo, personalmente aprendí sobre la trayectoria y relevancia del compositor José Vicente Asuar gracias al documental *Variaciones espectrales* (Carlos Lértora, 2013) y probablemente muchas otras personas supieron del aporte de este compositor por esta misma vía, pues hasta el estreno de esta cinta, Asuar era conocido más que nada entre un grupo reducido de especialistas en la composición y la electrónica. En forma similar, *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chilenos* (Mario Rojas, 2000) ha sido fundamental tanto para la puesta en valor de este género y sus músicos más emblemáticos, como para su revitalización en el medio musical nacional de los últimos años, como señalan Daniel Muñoz y Pablo Padilla en su libro sobre cueca brava (2008, p.133). De hecho, el mismo director en una entrevista reciente se mostraba sorprendido del impacto que ha tenido su documental para el circuito cuequero contemporáneo (en Alarcón, 2018).

Si bien Rondón, a diferencia de Wall, no está contemplando explícitamente la producción audiovisual, su propuesta resulta más integradora estableciendo tres grandes tipos de relato: i) historias generales, que cubren largos periodos temporales, así como diversos géneros y repertorios; ii) historias temáticas que se enfocan en un tipo de práctica musical o repertorio y; iii) la microhistoria que “estudia cualquier acontecimiento, personaje o proceso que ha quedado inadvertido para historias más amplias, estableciendo una escala menor” (2016a, p.49). Según Rondón, estas microhistorias son ampliamente mayoritarias en proporción a las historias generales y temáticas, aparecen particularmente desde los años noventa a la actualidad, aunque diversas en sus temas, su foco es principalmente la música popular (2016a, p.49).

La noción de microhistoria representa muy bien el grueso de la producción de documental musical chileno. Esto responde tanto a razones de formato como a cuestiones de tipo contextual. El documental por su duración y estrategias narrativas suele enfocarse en casos específicos más que en grandes relatos y marcos temporales. Estas cintas en su gran mayoría están dedicadas a grupos, solistas o en menor medida, a géneros y escenas. Ejemplo de lo primero serían el ya mencionado *Variaciones espectrales* sobre el compositor José Vicente Asuar, o más recientemente *Quién pronunciará por última vez mi nombre* (Guillermo González, 2017) en torno al saxofonista Carmelo Bustos. Mientras, un grupo más bien minoritario cubre aspectos más amplios que podríamos homologar a lo que Rondón llama historias temáticas como *Hardcore, la revolución inconclusa* (Susana Díaz, 2011), *Punk, orígenes del punk en Chile* (Martín Núñez, 2010) cuyos nombres revelan inmediatamente su foco en un género específico, al igual que *4 RAMAS 4 ARMAS* (Katharin Ross, 2015) sobre la escena hip-hop en Santiago.

Las razones de este foco en lo micro no responden exclusivamente a cuestiones de formato sino también a lo que Rondón ha llamado el giro desde la historia a la memoria, en el cual luego de la dictadura militar los agentes culturales han intentado reivindicar una memoria colectiva que el estado no fue capaz de asumir luego del retorno a la democracia en Chile (2016a, p.62). No parece casual que un número significativo de cintas aborden aspectos relacionados a la dictadura militar y a diversas escenas musicales en ese contexto. El mencionado *Malditos* traza un relato sobre Fiskales Ad Hok enfatizando en la aparición de la banda en el contexto dictatorial y se detiene a explorar cómo sus músicos formaron parte de una escena contracultural durante el régimen. Aquí vemos aparecer en pantalla no solamente a los miembros de la banda sino también a locutores, artistas plásticos y de *performance* ligados a dicha escena. De modo similar, cintas como *Redolés, volver a los 21. Las hebras de un poeta* (Len López, 2015) y *Toque de queda* (Tomás Achurra, 2015) ofrecen reflexiones respecto a la represión y las dificultades que enfrentaron músicos en el contexto de dictadura. Uno de los casos emblemáticos es *Quilapayún, más allá de la canción* (Jorge Leiva, 2015) en el que el exilio de la banda luego del golpe de estado de 1973 determinó en gran medida el devenir del grupo. Refirién-

dose al corpus de libros sobre música escritos en la postdictadura, Rondón afirma que éste no sólo es un periodo de alta producción y diversidad, sino que viene a reflejar:

[...] pulsiones de nuestra cultura y sociedad en tiempos recientes que terminan por descentrar y democratizar el relato historiográfico sobre música instalado a mediados del siglo XX por las historias de la música en Chile generales y temáticas, y con ello el concepto mismo de música e historia, que ya no es definido por la academia ni los especialistas. Así, el itinerario de nuestra historiografía musical parece ser el trayecto desde la historia a la memoria. (2016a, p. 66).

El desarrollo del documental musical chileno se inscribe mayoritariamente en este ejercicio de la memoria. No parece casual que dos de los trabajos icónicos del periodo sean dedicados a dos de los artistas más relevantes en la música chilena de la segunda mitad del siglo XX como son Víctor Jara y Violeta Parra, cuya vida recorren los documentales *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999) y *Viola Chilensis* (Luis Vera, 2003) respectivamente. Particularmente el trabajo de Parot constituye uno de los esfuerzos más concretos en torno a la recuperación de la figura de Víctor Jara luego del fin de la dictadura en 1990.

Si bien la investigación musical mayoritariamente ha obviado la producción de documentales musicales, éstos incluyen a menudo voces del mundo de la investigación musical como figuras relevantes para dar luces sobre géneros, procesos o músicos específicos. La inclusión de estas 'voces autorizadas' funcionan como legitimadores del tema abordado en el documental. Podemos ver en varias cintas a académicos como Juan Pablo González y Rodrigo Torres, así como también periodistas musicales como Marisol García o Sergio 'Pirincho' Cárcamo, entre otros. Es quizás la réplica de una fórmula más ligada a la televisión en la que el periodista acude a las voces autorizadas para que éstas le cuenten, o legitimen, la historia.

Cabe preguntarse en qué medida estas figuras influyen en las narrativas que los documentalistas construyen. Por ejemplo, en dos documentales sobre cueca, la presencia de investigadores

es muy notoria. El pionero *La cueca brava de Nano Nuñez. Bitácora de Los Chileneros* no sólo incluye al etnomusicólogo Rodrigo Torres como parte del equipo realizador sino también como uno de los principales articuladores de la narración en pantalla. De modo similar, en *También es cueca. Cueca chilena tan joven y tan vieja* (Leonel Retamal y Fabián Valdés, 2011) los investigadores Felipe Solís, Araucaria Rojas y Christian Spencer juegan un rol preponderante en pantalla. Considerando que estos académicos tienen una importante producción escrita sobre la trayectoria de la cueca, un posible camino de análisis sería pensar en qué medida dicha investigación orienta el documental. El caso de *Al unísono* (Rosario González y Pablo Muñoz, 2007) que retrata las entonces incipientes carreras de Javiera Mena y Gepe incluye a tres reconocidos periodistas musicales: Marisol García, David Ponce y Gonzalo Planet. Allí ocurre un hecho curioso: Planet reflexiona en pantalla respecto al rol que Ponce ha tenido como periodista en la promoción de Javiera Mena. Más allá de los usuales testimonios de expertos, el comentario funciona como una suerte de autorreflexión respecto al rol del periodismo musical en las industrias de la música del momento.

4.3. El documental musical como registro

Un número importante de documentales musicales se centran en registros de presentaciones en lugar de narrativas audiovisuales más convencionales. En otras palabras, no intentan contar una historia sino mostrar a las bandas tocando. Ejemplos tempranos de este tipo de producción en el mundo anglo son *Monterey Pop* (Donn Pennebaker, 1968) y *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) en los que vemos fundamentalmente presentaciones de bandas en el contexto de dos de los más célebres festivales musicales. Éstas, junto a otras cintas similares, han delineado un estilo de registro de la *performance* musical que puede rastrearse hasta el día de hoy. Thomas Cohen propone que esta llamada “película de concierto” no suele ser bien recibida por críticos y público debido a la ausencia de una narrativa, de motivaciones en los personajes y complejidad psicológica. (2012, p.10). Esto podría considerarse otra de las razones para la exclusión del documental musical del canon de documental chileno.

Kevin Donnelly distingue este tipo de película de concierto del documental de rock señalando que la primera “tiene más sentido como álbum en vivo con imágenes añadidas” (2013, p.173). Sin embargo, su influencia en el documental musical ha puesto en un lugar preponderante el registro audiovisual del concierto. Un número importante de documentales nacionales incluyen como parte fundamental la *performance* en vivo de bandas o solistas y la cinta se convierte en un espacio para presentar el registro del espectáculo musical. La lógica no-representacional de estas secuencias entra en contradicción con el documental más clásico donde se privilegia el relato de hechos y el desarrollo de un arco narrativo.

Dentro de esta categoría se pueden distinguir distintos niveles. Hay casos en los que el foco en el concierto es prácticamente total como *Bolero, has sabido sufrir* (Sergio Castro, 2010) que documenta la grabación en vivo del disco de Carlos Cabezas. Lo que vemos en pantalla es primordialmente la presentación de las canciones a las cuales se intercalan breves extractos de una entrevista al músico. En esta misma línea, *Las ruinas del oro* (Simón Vargas, 2014) retrata a Camila Moreno y su banda tocando en las ruinas de un antiguo campamento minero en la zona del Cajón del Maipo que en dictadura fue utilizado como campo de concentración. Con claras reminiscencias a *Pink Floyd: Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1972) que registra el concierto de la banda inglesa en las ruinas de Pompeya, la cinta presenta cinco canciones entre las que se intercalan imágenes de la cantante y su banda con tomas del paisaje y el camino hacia dicha localidad. Lo que tenemos en ambos casos responde al modelo de concierto filmado donde no distinguimos una narrativa convencional. Sin embargo, películas como *Supersordo, historia y geografía de un ruido* (Susana Díaz, 2009) o *Johnny Blues* (Pepe Torres y Pepe Bustamante, 2012) si bien tienen una estructura más cercana al documental clásico, presentan a los músicos tocando en pantalla como uno de los aspectos centrales. En el caso de Díaz, el material de archivo recopilado es en sí mismo un registro valioso de una banda de los años noventa de la que hoy hay pocos rastros. El documental se convierte en un dispositivo para sacar a la luz estos materiales y dar al público la experiencia de ver a Supersordo tocando en vivo. Mientras Torres y Bustamante se enfocan en un músico callejero, donde el registro de su música

funciona como una suerte de preservación de una *performance* que es por naturaleza efímera.

Prácticamente todos los documentales musicales nacionales incluyen algún tipo de *performance*, ya sea registrada en vivo por el equipo realizador o proveniente de materiales de archivo. En cualquier caso, no podemos analizarlas desde la misma perspectiva que escenas donde predomina la narración de acontecimientos. Las preguntas que podemos plantear aquí no tienen que ver con la narratividad sino más bien con el tipo de registro que se utiliza: ¿se privilegian las tomas largas o un gran número de planos de corta duración?, ¿cuáles son los focos de interés de la(s) cámara(s) en estas secuencias?, ¿se utiliza un sonido directo o es un sonido elaborado en la postproducción?, ¿dónde se filma y qué significado(s) tiene ese lugar para el discurso general de la cinta? La respuesta a estas preguntas nos dará luces sobre estas estrategias en lugar de intentar leer desde las narrativas clásicas a un tipo de producción o escenas dentro de una cinta que no se condicen con dichas lógicas.

4.4. El documental musical como producto publicitario

La compilación *The Music Documentary* (Edgar, Fairclough-Isaacs & Halligan, 2013) ofrece una exploración del documental musical desde distintos flancos y aunque sus artículos se enfocan en el mundo anglo, podemos extraer algunos puntos de vista que son igualmente válidos para el caso chileno. En su introducción, los autores diagnostican una suerte de institucionalización del género y cómo éste se ha volcado a aspectos comerciales (Edgar, Fairclough-Isaacs & Halligan, 2013, p.xi). En el repertorio local, se distingue un grupo de cintas que funcionan fundamentalmente como una herramienta de difusión y *marketing*, de modo similar a cómo opera el disco y otros tipos de mercancía asociadas a lo musical. Algunas de las películas son financiadas por los mismos sellos discográficos como estrategias de comunicación y comercialización de la imagen de los músicos, como en *Retrato 10 años* (Pablo Toro, 2015) sobre Manuel García, financiado por Chilevisión Música, el sello discográfico en el que el cantautor publicó su disco doble *Retrato Iluminado* (2014). El documental fue transmitido por dicho canal y luego

subido a Youtube como una suerte de regalo para sus seguidores. En este caso hay una evidente estrategia de mercado con toda una producción por parte del sello promoviendo el fichaje de este reconocido artista. Al establecer este punto no intento desmerecer la calidad del documental ni sus posibles méritos como pieza audiovisual, sin embargo, es necesario tomar en cuenta sus objetivos al momento de analizarla. Algunas interrogantes en torno a este tipo de producción son: qué es lo que se busca comunicar de este músico, de qué manera la producción lo vende y qué partes de él y su música son las que resalta la cinta. Un caso similar, aunque con otra estrategia de circulación es *Nicole, 20 años* (Nicolás Orion y Francisca Versluys, 2010) que registra la preparación del concierto con el que la cantante pop Nicole celebró sus 20 años de carrera artística. La cinta apareció incluida como material complementario en el CD+DVD con el concierto en sus registros sonoro y audiovisual. Aquí aparece lo que algunos investigadores han descrito como el *backstage* o detrás del escenario en el cual la cinta nos presenta un aspecto privado de la cantante, ensayando y preparando todos los detalles para su show. Este tipo de registro funciona como un modo de presentar la complejidad de los personajes que la filmación de la *performance* musical tiende a dejar de lado. Romney señala que este espacio privado que se revela detrás del escenario contendría el supuesto “ser real” del artista (1995, p.86). En esta misma línea, Harbert propone que dicho espacio es central para el desarrollo de relatos biográficos y explica que:

En el mercado neoliberal, se considera ‘detrás del escenario’ lo que sea que el músico hace fuera del escenario. Una foto, cita o rumor sobre una estrella puede constituir ‘detrás del escenario’ mediante un artículo, programa de televisión o película. Cuando se mediatiza, lo que sea que una estrella haga puede ser reutilizado como trabajo de publicidad. (2018, p.212).

Este punto de vista resulta significativo para leer una parte de la producción que centra sus esfuerzos en la promoción de determinados artistas e invita a mirar con ojos críticos estos relatos de supuesta intimidad y autenticidad. Desde un punto de vista más amplio cualquier documental musical puede ser entendido como un producto publicitario en mayor o menor medida. La visibilidad que éste genera para una banda o solista no debiera ser pasada por alto.

4.5. Lugares y encuentros

Si bien son excepciones en un medio dominado por relatos de corte biográfico hay un pequeño grupo de cintas que tienen otros focos y realizan otro tipo de operaciones narrativas. Algunos ejemplos de esto son *Piedra Roja* (Gary Fritz, 2011) y *Cachai Cosquín* (Guillermo Adrianzen, 2016) que centran su relato en festivales musicales donde miembros de bandas comparten pantalla con el público y los gestores de estos encuentros. Si bien estas dos películas son bastante distintas entre sí tanto en términos de estilo como en temporalidad, en ambas lo que está en juego no es la historia de un artista en particular sino la celebración de un evento y lo que éste significa para un grupo de personas.

Otros documentales que se alejan del formato biográfico son *Buenos Aires por la capital* (Cristian Molina, Eileen Karmy y Javier Rodríguez, 2011) y *Galpón Víctor Jara, Historia de una contumaz actitud de rebeldía* (Camilo Carrasco y Daniela Miranda, 2016). El primero, realizado por un grupo de músicos, explora un circuito de tanguerías en Santiago, entendido como un espacio de sociabilidad donde el tango aglutina a una comunidad diversa de músicos, bailarines, aficionados y gestores. El segundo ofrece una discusión en torno a la relevancia del Galpón Víctor Jara ubicado en la plaza Brasil en Santiago como punto neurálgico de la escena musical alternativa hasta antes de su cierre. En estos casos lo que está en juego no son las historias de músicos específicos sino el significado de un espacio físico para el desarrollo de un circuito de artistas y sus comunidades.

Este tipo de trabajos ofrecen otras luces para pensar el documental musical y evidencian algo que aparece en mayor o menor medida en todas las cintas, que es la complejidad de los fenómenos musicales en su vínculo con la sociedad chilena y sus comunidades específicas. Tanto estas cintas sobre espacios de sociabilidad, como las de la contracultura en la dictadura o los relatos biográficos de estrellas rock y pop, desde distintos puntos de vista y con estrategias narrativas disímiles, nos dan luces sobre Chile y su historia.

5. Conclusiones

En este artículo he presentado un panorama del documental musical en Chile junto con algunas distinciones y temáticas para su análisis. Ubicadas en la intersección del cine documental y la música, este tipo de cintas presentan una serie de particularidades a considerar para su estudio e interpretación. Aquí he recalcado que el documental musical puede ser leído desde perspectivas diversas y que estas categorías de análisis son, sin duda, un punto de partida para avanzar hacia el análisis en profundidad de este corpus que, hasta ahora, ha sido apenas considerado dentro de los estudios tanto cinematográficos como musicales en nuestro país.

Considerando el número de cintas producidas, es posible afirmar que el documental musical en Chile es un género bastante prolífico. Su amplia presencia en internet a través de medios de acceso gratuitos confirma una vocación por dar a conocer las cintas y sus temas no sólo en círculos especializados y festivales sino principalmente al público general. En cuanto a sus temas, hay un fuerte predominio del modelo biográfico que retrata bandas o solistas. Éstos son en su mayoría de música popular, en sintonía con la proliferación de microhistorias de la música popular en el ámbito de las publicaciones en formato de libro.

Algunas particularidades del género son su potencial elaboración de un discurso historiográfico musical en diálogo con el periodismo musical y la investigación académica a través de la presencia de estas 'voces autorizadas' en la pantalla. Por otro lado, este tipo de cintas utilizan en distintos grados el registro de la *performance* musical que se aleja de las estructuras narrativas del documental clásico. A su vez, algunas películas funcionan como estrategias de mercado para promocionar a bandas o solistas determinados.

El documental musical se inscribe en el llamado giro hacia lo íntimo del documental chileno, donde la música como foco del documental se aparta de los grandes relatos en favor de subjetividades y experiencias compartidas a nivel micro que vienen a politizar lo personal, en línea con lo que han señalado De los Ríos y Donoso (2016). A su vez estas cintas hacen parte de la articulación de discurso en torno a la memoria en el contexto postdictadura

tanto desde el ámbito del cine documental como desde la historiografía musical.

Los cambios en la producción propiciados por las tecnologías digitales e internet han facilitado el desarrollo y la distribución del documental musical en Chile. Sin embargo, solo excepcionalmente éste ha explorado lenguajes experimentales y se ha caracterizado más bien por un lenguaje audiovisual convencional y narrativas de tipo expositiva.

En última instancia, es de esperar que esta exploración y las categorías propuestas puedan dar sustento teórico tanto a futuros trabajos que se adentren en el análisis de documentales musicales como también, en un sentido más amplio, contribuir a estrechar lazos entre los estudios cinematográficos y musicales que hasta hoy suelen transitar caminos separados.

Notas

1 Por estas razones, por ejemplo, no incluyo en el corpus cintas como *Trapananda: en la Patagonia Occidental* (Ignacio Aliaga, 2012) que explora la historia y paisajes de la Patagonia o *Latemiletra* (Javiera Carrasco, 2012) en torno al mal de Parkinson que afecta a la madre

de la directora. En ambas, si bien se incluyen elementos musicales, los temas centrales son otros.

2 La base de datos de Cinechile.cl está disponible en <http://cinechile.cl/catalogo-de-cine-chileno/> y el Catálogo de cine y documental musical chileno de In-Edit en <http://www.inedit.cl/catalogonacional/>

3 Ver por ejemplo la discusión sobre algunos documentales musicales en Urzúa (2015) y Ramírez (2016). García, Pinto y Vergara (2016) ofrecen una compilación de textos en torno a los vínculos entre música y rock que da luces sobre estas conexiones en cinematografías y marcos temporales diversos. En particular el texto de Díaz (2016) ofrece una discusión del llamado rockumental en Chile analizando un grupo de cintas producidas en los últimos años sobre bandas y escenas locales. En mi propuesta de análisis he preferido evitar este concepto pues considero que excluye a una parte importante de la producción que no se enfoca en los géneros ni en las narrativas del rockumental.

4 El festival In-Edit comenzó en la ciudad de Barcelona en 2003 y un año más tarde fue replicado en Santiago. Posteriormente han surgido versiones en diversos países como Colombia, Brasil, México, Argentina, Perú, Alemania, Holanda y Grecia. Algunos de estos duraron solo un par de años mientras otros han permanecido. In-Edit Chile ha funcionado de manera ininterrumpida desde su fundación.

5 Ésta y las demás traducciones son de mi autoría.

Referencias

- Alarcón, R. (2018). "Cine con canto: Vuelve a exhibirse el pionero documental sobre Los Chileneros". Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <https://radio.uchile.cl/2018/10/14/cine-con-canto-vuelve-a-exhibirse-el-pionero-documental-sobre-los-chileneros/>
- Cohen, T. (2012). *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. New York: Columbia University Press,
- De los Ríos, V. & Donoso, C. (2016). "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo" *Revista Nuestra América* N° 10, 207-219.
- Díaz, S. (2016). "¡Ruido, vanguardia, desacato y subversión! Un recorrido por los rockumentales más representativos de los dos mil". En *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*, (eds.) Vergara, Pinto y García (pp. 281-300), Santiago: Calabaza del diablo.

- Di Chiara, F. & Re, V. (2011). "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond". *Cinémas: Journal Of Film Studies*, 21(2-3), 131-151.
- Donnelly, K. (2013). "Visualizing live albums: progressive rock and the British concert film in the 1970s." En Edgar, Fairclough-Isaacs y Halligan (eds.), *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop* (pp. 171-181). New York: Routledge.
- Edgar, R., Fairclough-Isaacs, K. & Halligan, B. (eds.) (2013). *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop*. New York: Routledge.
- Grijalba, J. (2018). "Informe XIV IN-EDIT CHILE (2): Evitando el Film In-Edit". Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <http://elagentecine.cl/2018/05/16/informe-xiv-in-edit-chile-2-evitando-el-film-in-edit/>
- Harbert, B. (2018). *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lagos, P. (2011). "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad". *Comunicación y Medios* N° 24: 60-80.
- Larraín, C. (2010). "Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital". *Aisthesis* 47: 156-171.
- Muñoz, D. & Padilla, P. (2008). *Cueca brava: la fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: Ril Editores.
- Ramírez, E. (2010). "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis* N° 47: 45-63.
- Ramírez, E. (2016). "De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura." En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, editado por Mónica Villaroel, 39-47. Santiago: LOM.
- Romney, J. 1995. "Access All Areas: The Real Space of Rock Documentaries". En *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 1950s*, editado por Jonathan Romney y Adrian Wooton, 82-93. London: BFI.
- Rondón, V. (2016a). "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria". *Neuma* Año 9 Vol. 1: 46-70.
- Rondón, V. (2016b). "Historiografía musical chilena, una aproximación". *Resonancias* Vol. 20, N° 38: 117-138
- Urzúa, M. (2015). "Cartografía de las ruinas: sitios de memoria del punk chileno en tres documentos audiovisuales". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 30. Recuperado el 15 de abril de 2019 desde <http://alhim.revues.org/5365>
- Vergara, X., Pinto, I & García, A. (eds.) (2016). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Calabaza del diablo.
- Wall, T. (2013). *Studying Popular Music Culture*. Los Angeles: SAGE.

- Sobre el autor

Martín Farías es Doctor en Música (Universidad de Edimburgo), Magíster en Musicología (Universidad de Chile) y Profesor de Música (UMCE). Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro con especial énfasis en aspectos de identidad y política. En paralelo, ha realizado documentales enfocados en temáticas de música, teatro y espacio público.

- ¿Como citar?

Farías, M. (2019). Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios*, (39), 148-159.

La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual*

History in Chilean Fiction Films: Strategies for an Audiovisual Common Sense Production

Claudio Salinas

Universidad de Chile, Chile
claudiorsm@u.uchile.cl

Eduardo Santa Cruz

Universidad de Chile, Chile
esantacr@uchile.cl

Hans Stange

Universidad de Chile, Chile
hstangemarcus@yahoo.es

Carolina Kulhman

Universidad de Chile, Chile
corinola@hotmail.com

Resumen

El texto da cuenta de los resultados de una investigación, cuyo propósito fue establecer las características de los discursos históricos vehiculizados por el cine chileno de ficción, bajo la premisa de que no se han desarrollado propiamente géneros que podamos llamar "históricos". ¿Cómo representa entonces el cine chileno la historia? Nuestra hipótesis es que las representaciones cinematográficas producen un *verosímil histórico*, es decir, un mecanismo estético-narrativo que recurre a imaginarios sociales del presente y con los que se consigue un efecto de realidad en la representación. En su base no se encontrarían principalmente discursos históricos, sino un *sentido común audiovisual*, que dota de familiaridad a la representación histórica movilizada en los filmes y verifica la realidad histórica de las películas en su correspondencia con el campo de conocimientos y experiencias comunes de los espectadores. A partir de este planteamiento, se explican algunas estrategias mediante las cuales las películas chilenas de ficción construyen este verosímil.

Palabras clave: Cine chileno, discurso histórico, verosímil, sentido común audiovisual.

Abstract

The text informs the conclusions of a study that purposes to establish the characteristics of the historical discourses involved in Chilean fiction cinema, under the premise that in this cinema we cannot find properly "historical" genres. How, then, does Chilean cinema represent history? We state that Chilean fiction films representations produce a historical verosimilar, that is, an aesthetic-narrative device that resorts to nowadays social imaginaries, with which an 'effect of reality' in representation is achieved. In the grounds of this device would not be primarily historical discourses, but an 'audiovisual common sense' that gives familiarity and verifies the "historical reality" in the films, it means: in their correspondence with the field of knowledge and common experiences of the spectators. From this approach, some main strategies are explained.

Keywords: Chilean cinema, historical discourse, verosimilar, audiovisual common sense.

* Este artículo informa las conclusiones del proyecto *La historia de Chile en el cine de ficción nacional*, Fondecyt N° 1160180.

1. Introducción

El propósito de la investigación fue responder la pregunta *¿qué discursos produce el cine chileno sobre los hechos que consideramos "históricos"?*, para comprender, tanto las funciones que podemos atribuir al cine, en cuanto espacio de representación social, así como también a las expectativas posibles de los públicos que van a ver en el cine proyecciones de su propia identidad, tiempo y memoria. Es un problema que, al menos en el campo de estudios del cine chileno, ha tenido escasa atención (Del Alcázar, 2013), al contrario de lo que ocurre en otras latitudes en las que la reflexión sobre la relación cine-historia es más prolífica (como lo atestigua, por ejemplo, el texto de Montero & Paz, 2013).

Sobre el tema cabe destacar las reflexiones seminales de tres autores clave: Sorlin (1985), Rosenstone (1997) y Ferró (2008), sobre los cuales se sustentan las discusiones y análisis de otros autores reconocidos como White (2010), entre otros. Los primeros han insistido en que la tentativa de encontrar en el discurso cinematográfico un texto "informativo" y "objetivo" que transmita verdaderamente el sentido de los hechos históricos es tan inapropiada, como la expectativa de que el propio discurso historiográfico no afecte la naturaleza de los acontecimientos que relata.

Los estudios sobre cine concentran su atención, principalmente, en el análisis de las estructuras narrativas –que sugieren causalidades, valoraciones, esbozan personalidades y psicologías individuales y colectivas puestas al servicio de la interpretación histórica– y de los componentes emocionales del relato cinematográfico, que se hallan, en cambio, acotados y subordinados en el campo historiográfico. La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que entablan, pero también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y las pasiones puestas en juego, además, por supuesto, de la música, el vestuario y la ambientación son todos recursos con los cuales el cine construye su verosímil y produce un *efecto de realidad*, a veces tan

poderoso que no puede ser desmentido por ningún discurso historiográfico.

En ese sentido, se pudo esbozar como hipótesis que la representación cinematográfica de la historia chilena es empleada generalmente como medio de comprensión y representación de los conflictos sociales del propio presente, de modo que el discurso cinematográfico recurre al pasado como una manera verosímil de imaginar, reforzar o dislocar el sentido del tiempo presente. Esta hipótesis despliega un conjunto de principios comprensivos de la representación cinematográfica de lo histórico:

- El cine no tiene por objeto la representación de los hechos históricos, sino la producción de interpretaciones *verosímiles* sobre su significado social.
- El cine combina elementos históricos con elementos de los *sentidos comunes* imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos.
- El cine recurre a elementos *estéticos y narrativos* de los imaginarios sociales *presentes* sobre el pasado para producir un efecto de realidad en sus producciones.

2. Marco Teórico. La ausencia de un género histórico en el cine chileno de ficción

El discurso cinematográfico hace parte de los *sistemas discursivos de representación*, "aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás" (Hall, 1998, p.45), en los que se disputa abiertamente por la hegemonía interpretativa de la realidad, pero no en su dimensión de contener una idea o concepto específico, sino entendiendo que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p.12).

La representación opera también como sustituto de aquello que refiere, es decir, está en lugar de otra cosa, marca la presencia de una ausencia que, en su propio despliegue, genera un suplemento o un incremento de la convención de realidad de esa cosa, enmarcado en un momento epocal específico:

Como es sabido, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos (Rueda & Chicharro, 2004, p.429)

En esta dirección, nos preguntamos si las películas chilenas relativas a la historia deberían compararse a las clasificaciones, por ejemplo, de Ferró, que divide el género histórico entre aquellas *ficciones históricas* donde las necesidades estéticas priman frente al «rigor» de los sucesos y las *reconstrucciones históricas* donde se despliega de forma manifiesta un discurso sobre el pasado (2008, pp. 6-33). Tal vez fuera atingente ponerlas a la luz de lo que Rosenstone clasifica (1997, pp. 48-49) con la noción de *historia como drama*, que a partir de la ficcionalidad narrativa delimita un período histórico concreto, frente a la *historia como experimentación*, donde el discurso intencional de un cineasta genera rupturas, en un mismo gesto, con las formas de representación de lo histórico cinematográfico y con los propios sentidos comunes sobre un personaje, evento o período.

En otro sentido, quizás encontraríamos aquellas claves entre las películas con *valor histórico/sociológico* propuestas por José María Caparrós, esas que se transforman en testimonios de las mentalidades del período de su producción, las de *género histórico*, que evocan a eventos y personas reales que fueron más o menos relevantes en el pasado, o las de *intencionalidad histórica* donde lo relevante se encontraría en ese discurso que intenta hacer historia sobre el pasado (2007, pp. 25 y ss). Por último, podríamos presionar este corpus de películas para encajarlas en lo que Monterde, Selva y Solá han propuesto como *ficciones de época*, donde los períodos del pasado son telones de fondo para una narración que podría acontecer, en lo sustancial, en cualquier contexto, ficciones históricas documentalizadas donde son los eventos y/o per-

sonajes históricos los que estructuran el relato, y por último, el *ensayo histórico ficcional* donde, nuevamente, lo que comparece es esa individualidad que propone un discurso histórico pleno y que provoque un conocimiento histórico en el espectador (2002, pp.136-46).

Asimismo, ¿es posible desplegar una batería de categorías como *bio-pic*, «cine de ambientación histórica» o «cine de hechos/eventos históricos» para depositar las producciones chilenas?

A partir de esto, ¿qué sucede con los géneros cinematográficos históricos? Un género en el campo del cine responde *grosso modo* a lo que Wittgenstein ha llamado para el lenguaje “aires de familia” (2008), es decir, una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras, que sin compartir necesariamente una esencia en común son leídos dentro de una misma clase de objetos, conceptos o problemas. Se trata de cambiar el foco de la interrogación desde lo esencial hacia lo relacional.

Los géneros establecen un mapa relacional que termina por definir su identidad, lo que asegura que no todos tengan que compartir los mismos rasgos, por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que éstas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los “aires de familia” de este grupo e identificar un género.

3. Metodología

En términos más generales para el análisis del cine de ficción chileno definimos algunos elementos: 1) mundo referencial o contextual compartido, 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual, 3) ritualidad o esquema básico narrativo, 4) una fetichización objetual-estética en términos psicoanalíticos. A partir de estos, se construye un conjunto de identificadores de género, lo que nos permitió puntualizar algunos aspectos que podrían caer fuera de estas grandes categorías. Un identificador de género sería, por

ejemplo, el uso de ciertos tipos de música o construcción de banda sonora en momentos narrativos claves, en el caso del *western* estadounidense, por ejemplo, en el momento del duelo.

El problema es, precisamente, que no podemos pensar al cine chileno, por lo menos hasta el momento, como una plataforma de construcción de un género y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. Que exista un puñado de películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género. Entonces, ¿el cine chileno puede hacerse cargo de la verosimilitud histórica sin haber podido constituir propiamente

géneros cinematográficos históricos? Si no es el caso, ¿cómo se enfrentan, padecen y relacionan los «sistemas discursivos de representación» del cine con el discurso histórico, concebido como esa agrupación heterogénea de saberes sociales sobre el pasado?

Entre 1900 y 2015 se han producido en Chile alrededor de 700 largometrajes de ficción, considerando también las películas realizadas fuera del país por cineastas nacionales durante el llamado “cine del exilio” (1973-1985). Para el análisis establecimos un corpus de 70 películas, que recurren explícitamente a la presentación de discursos históricos, los que se detallan a continuación:

Tabla 1. Corpus de películas.

1917 <i>La agonía de Arauco</i> , Gabriela Bussenius	1999 <i>El desquite</i> , Andrés Wood
1918 <i>Todo por la patria</i> (o <i>El girón de la bandera</i>), Arturo Mario, María Padín	2000 <i>Tierra del fuego</i> , Miguel Littin
	2002 <i>El fotógrafo</i> , Sebastián Alarcón
1920 <i>Manuel Rodríguez</i> , Arturo Mario	2003 <i>Subterra</i> , Marcelo Ferrari
1923 <i>El odio nada engendra</i> , Alberto Santana	2004 <i>Machuca</i> , Andrés Wood
1925 <i>El húsar de la Muerte</i> , Pedro Sienna	2005 <i>La última luna</i> , Miguel Littin
1926 <i>Bajo dos banderas</i> , Alberto Santana	2005 <i>El baño</i> , Gregory Cohen
1927/1934 <i>A las armas</i> , Nicanor de la Sotta	2005 <i>Mi mejor enemigo</i> , Alex Bowen
1944 <i>Romance de medio siglo</i> , Luis MogliaBarth	2006/2011 <i>Gente mala del norte</i> , Patricio Riquelme
1947 <i>Si mis campos hablaran</i> , José Bohr	2007 <i>Casa de remolienda</i> , Joaquín Eyzaguirre
1968 <i>Tierra quemada</i> , Alejo Álvarez	2007 <i>Un salto al vacío</i> , Pablo Lavín
1969 <i>Caliche sangriento</i> , Helvio Soto	2008 <i>Tony Manero</i> , Pablo Larraín
1970 <i>La Araucana</i> , Julio Coli	2009 <i>Teresa</i> , Tatiana Gaviola
1970 <i>La casa en que vivimos</i> , Patricio Kaulen	2009 <i>Dawson, Isla 10</i> , Miguel Littin
1971 <i>El afuerino</i> , Alejo Álvarez	2009 <i>Grita</i> , Paulo Avilés, Marcelo Leonart
1971 <i>Frontera sin ley</i> , Luis Margas	2009 <i>Monvoisin</i> , Mario Velasco C.
1971 <i>Voto + fusil</i> , Helvio Soto	2010 <i>Post Mortem</i> , Pablo Larraín
1973 <i>La tierra prometida</i> , Miguel Littin	2010 <i>La Esmeralda 1879</i> , Elías Llanos Canales
1974 <i>A la sombra del sol</i> , Silvio Caiozzi, Pablo Perelman	2010 <i>Cuatro hombres de ley</i> , Sergio GonzalezClaveria
1979 <i>Julio comienza en Julio</i> , Silvio Caiozzi	2010 <i>Pinochet boys</i> , Claudio del Valle
1983 <i>Ardiente paciencia</i> , Antonio Skarmeta	2010 <i>El Inquisidor</i> , Joaquín Eyzaguirre
1990 <i>La niña en la palomera</i> , Alfredo Rates	2011 <i>La lección de pintura</i> , Pablo Perelman
1991 <i>La frontera</i> , Ricardo Larraín	2011 <i>Bonsai</i> , Cristián Jiménez
1992 <i>Archipiélago</i> , Pablo Perelman	2011 <i>Violeta se fue a los cielos</i> , Andrés Wood
1994 <i>Amnesia</i> , Gonzalo Justiniano	2011 <i>El tesoro del cráneo</i> , Raúl Peralta Moris
1996 <i>Cicatriz</i> , Sebastián Alarcón	2011 <i>Bombal</i> , Marcelo Ferrari
1998 <i>Cautiverio feliz</i> , Cristián Sánchez	2011 <i>Tiempos menos modernos</i> , Simón Franco

Fuente: elaboración propia.

2012 <i>La pasión de Michelangelo</i> , Esteban Larraín	2014 <i>Allende en su laberinto</i> , Miguel Littin
2012 <i>Miguel San Miguel</i> , Matías Cruz	2014 <i>Neruda</i> , Manuel Basoalto
2012 <i>No</i> , Pablo Larraín	2014 <i>El niño rojo</i> , la película, Ricardo Larraín
2013 <i>La danza de la realidad</i> , Alejandro Jodorowsky	2014 <i>María Graham</i> , Valeria Sarmiento
2013 <i>Patagonia sin sueños</i> , Jorge López Sotomayor	2015 <i>El bosque de Karadima</i> , Matías Lira
2013 <i>Las niñas Quispe</i> , Sebastián Sepúlveda	2016 <i>Pinochet boys</i> , Claudio del Valle
2013 <i>Videoclub</i> , Pablo Illanes	2016 <i>Neruda</i> , Pablo Larraín
2013 <i>Circo</i> , Orlando Lübbert	2016 <i>Poesía sin fin</i> , Alejandro Jodorowsky
2013 <i>El tío</i> , Mateo Iribarren	2016 <i>Fuego, en la Federación Obrera de Magallanes</i> , Jorge Grez

Fuente: elaboración propia.

Un corpus como el presentado puede inducir a la idea de que hay efectivamente un abordaje de lo histórico en el cine chileno. Sin embargo, es posible problematizar el hecho de que representar acontecimientos o personajes del pasado no implica necesariamente producir algún tipo de discursividad histórica. En virtud de dicha diferencia, desarrollamos una perspectiva metodológica para hacer visible los mecanismos de producción de verosímiles de las representaciones cinematográficas, a través de los parámetros para el análisis del discurso propuesto por Jäger (2003) y las perspectivas semióticas de Verón (1993), desde donde se establecen las correspondencias entre las características inherentes a las estrategias cinematográficas y las principales proposiciones de sentido del contexto social de los discursos. Se examinaron las delimitaciones temporales y tipos de conflictos, los actores históricos representados y su relación con sus representaciones dramáticas, valoración de los hechos históricos, la puesta en imagen, entre otros. Junto con ello, se estableció una caracterización de las condiciones de producción, exhibición y reconocimiento de las películas, en relación con los propios marcos históricos y sociales que les dan sentido a las mismas.

Estas perspectivas fueron complementadas por las herramientas metodológicas desarrolladas por Aguilar (2010), en relación a la reconstrucción de las operaciones cinematográficas en las películas históricas; Zunzunegui (1989) en torno al análisis de secuencias fílmicas ejemplares dentro de una película; Burke (2003 y 2005) para identificar las fisuras entre lo histórico y lo cinematográfico y Gauthier (2008), en relación a las formas de construcción audiovisual. Desde ahí, se situó a los filmes en sus marcos histórico-culturales y sus mo-

dos de producción y se caracterizaron los aspectos estético-narrativos de los filmes con los elementos subyacentes del orden social: gusto, moda, ideología, formatos, etc. (Casetti & Di Chio, 2007; Genette, 2009, Aumont *et al.*, 1996). Por último, se buscó evidenciar las huellas de los imaginarios en disputa que una sociedad produce (Taylor, 2006; Castoriadis, 2007). A través de esta metodología, se hizo evidente que los dos asuntos esenciales para la interpretación del corpus son: a) la discusión acerca de los mecanismos de representación histórica en estas películas, a través del concepto de "estrategia de la forma fílmica"; y b) la reflexión sobre el sentido de dichas representaciones, a través del concepto de "sentido común audiovisual". El resultado del análisis fue abordado luego, en una segunda fase, a través de películas *ejemplares*, que no deben ser entendidas como casos aislados sino como síntomas de características generales presentes a lo largo de todo el corpus. Las siguientes secciones desarrollan ambos asuntos.

4. Cine, sentido común y discurso social

Si la manera de representar el pasado en el cine chileno de ficción es mediante la producción de un verosímil estético-narrativo, la fuente de este verosímil no está precisamente en el cuerpo de discursos históricos de la sociedad, sino en una mezcla heterogénea de ciertas nociones sobre lo histórico diseminadas en el discurso social, junto con otros elementos discursivos como los prejuicios, las imágenes estereotípicas, las memorias colectivas, la conmemoración pública, la educación escolar, las efemérides, la conversación coti-

diana, los relatos mediáticos y las imágenes de la cultura popular.

El rasgo más fundamental del sentido común es ser una concepción de mundo fragmentaria e incoherente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida (Gramsci, 1975). Tampoco es unitario, está compuesto por varios sentidos comunes diferentes que se despliegan, manifestándose en el lenguaje, en las costumbres, las supersticiones, los proverbios, las historias, y en una extensa gama de representaciones.

Por otro lado, la verosimilitud dice relación con la representación de lo probable y no con la veracidad de los hechos: refiere a la construcción de un *mundo posible*, (Alsina, 1976). El *mundo posible* es una verificación de un estado de cosas previsto por el espectador, en contraposición a la idea de representación en tanto espejo de la realidad o como pura invención del individuo o equipo de producción y supone una conciliación entre lo que se representa y lo que se conoce. Lo verosímil no es lo simplemente *similar* a su referente, sino que es *lo habitual*, lo que sucede la mayor parte de las veces (Metz, 1970).

El ejercicio central de lo cinematográfico es transformar una serie de convenciones narrativas, estilísticas y formales audiovisuales en un *verosímil cinematográfico histórico*. Así, la forma fílmica se posa sobre un tejido de convenciones compartidas, tanto por los espectadores como por los realizadores, un trasfondo discursivo y representacional que configura lo que se podría definir como un *sentido común audiovisual*:

tal vez debería admitirse la idea de que la cultura histórica colectiva serían (...) la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada (Rueda & Chicharro, 2004, p. 62).

Si bien la producción de filmes de ficción sobre la historia nacional no ha sido capaz de construir líneas interpretativas que sustenten un discurso sólido sobre el pasado, de todas formas, se advierte la existencia de tres tipos de películas de conteni-

do histórico: las primeras, de carácter biográfico, que han proliferado en el último tiempo, aunque centradas especialmente en el desarrollo de la subjetividad de los personajes; otras, referidas a episodios particulares y en este caso se advierte que sobre muchos acontecimientos hay muy pocos filmes y que hay periodos o situaciones de la historia nacional, que no han tenido ningún tratamiento, como es el caso de la Guerra Civil de 1891, por ejemplo. Finalmente, las épocas pasadas han servido para construir un ambiente y un marco referencial al desarrollo narrativo de historias ficticias. Algunos de estos filmes han sido adaptaciones más o menos fieles de textos literarios o teatrales.

Una tendencia un tanto lateral es la producción de películas referidas a "su presente", que interpretan la realidad de su contexto histórico, muchas veces intentando incidir desde algún emplazamiento discursivo o ideológico y, quizás por eso mismo, pasado algún tiempo se convierten en testimonios documentales de una época, ayudando a entender los sentidos comunes imperantes en aquellas.

Dado lo anterior, es posible sostener que el cine nacional debiera analizarse en relación con la evolución del campo cultural, ya que en los distintos periodos y contextos se establecen articulaciones, competencias y relaciones diversas, con la prensa escrita (diarios y revistas), la radio, la televisión y, en el cambio de siglo actual, las redes digitales. Para entender las conexiones entre los sentidos comunes y las hegemonías de cada época y la ficción audiovisual y cinematográfica, no parece aconsejable el estudio aislado que convierte a cada film en un objeto de estudio autosuficiente.

5. Estrategias de la forma fílmica sobre la historia en el cine chileno

Nuestra intención ha sido identificar cómo las películas chilenas han construido sus discursos sobre el pasado en distintos momentos a partir de un análisis desde el presente. El análisis de las propias operaciones materiales de las películas nos permitió perfilar lo que hemos definido como tres *estrategias estéticas generales* que se han realizado cuando el cine chileno ha imaginado el pasado. Esta categorización no es excluyente, en una película pueden presentarse dos o tres estrategias combinadas:

5.1 El comentario contextual

El cine combina elementos históricos con elementos de los sentidos comunes imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos sobre un fenómeno actual. Así, un tema contingente es dotado de «densidad» histórica.

Un caso que analizaremos como ejemplo de esta estrategia es el filme *La tierra prometida*, dirigida por Miguel Littin en 1972. La cinta relata un hecho histórico que ocurrió en Chile a comienzos de los años '30, cuando «El traje cruzado» (Marcelo Gaete), uno de los tantos desplazados por la crisis del salitre en el norte del país, llega a Palmilla, una pobre zona agrícola del centro-sur del país, donde conoce a José Durán (Nelson Villagra), un campesino sin estudios pero con una conciencia social arraigada. «El traje cruzado» le cuenta que en la capital se ha desatado la revolución socialista encabezada por Marmaduke Grove y que, de ahora en adelante, la sociedad se organizará colectivamente y sin diferencias entre ricos y pobres. Cuando Durán convence a los campesinos sin tierra de la necesidad de «tomarse» la alcaldía de El Huique, un pueblo cercano, con la esperanza de propagar y asegurar la revolución socialista, el conflicto con los más poderosos del pueblo y de la hacienda se desata. Cuando, después de varios meses, llega la noticia de que la república socialista fue derrotada tras sólo doce días, el grupo de campesinos queda paralizado y un destacamento policial termina con su «utopía» igualitaria.

La cinta pone en escena un hecho histórico real: la intentona conducida por Marmaduke Grove, una breve aventura política en una década muy convulsa para el país, que vivió una sucesión de gobiernos efímeros, mientras se hacía frente a los estragos de la crisis económica mundial, que dio un golpe fatal a la industria salitrera, a la sazón la principal fuente de riqueza nacional. Este acontecimiento es leído, a inicios de los años setenta, como un hecho precursor del proceso socialista encabezado por el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. En este sentido, muchos de los discursos del *film* son, por analogía, comentarios contingentes y contemporáneos al proceso político en el que se enmarca la realización de la película: la restitución de la soberanía popular, la colectivización de los medios de producción agrícolas e industriales, el deber político del pueblo respecto a encauzar

y protagonizar su propia historia, son elementos significativos de la construcción narrativa para interpelar al público de los setenta respecto de su propio presente, no para educarlos o instruirlos didácticamente acerca de un hecho pasado.

Una serie de referencias simbólicas en el filme dan cuenta de esta «destinación»: la alusión bíblica a la tierra prometida, las referencias a la revolución bolchevique de 1917 y a Sandino, la presencia tutelar de la Virgen María, objeto de devoción popular que encabeza y «protege» la marcha hacia Palmilla y El Huique. Incluso el fin del relato –el aniquilamiento de esta aventura popular colectiva– pareciera ser aleccionador a propósito de la travesía de la Unidad Popular y cómo esta podía culminar si se le da cancha a las fuerzas reaccionarias. El narrador, en *voz off*, se presenta como un testigo sobreviviente que cuenta las circunstancias de la historia después de cuarenta años, lo que acentúa el carácter contingente de la película. La musicalización de Luis Advis, que incluye temas musicales del conjunto Inti Illimani y Ángel Parra, refuerza la lectura contemporánea que se quiere hacer del hecho histórico.

El filme no pudo ser estrenado en Chile a causa del golpe militar que puso término al gobierno de Allende en 1973. La película fue concluida en Cuba, fue nominada a un premio especial del Festival de Cine de Moscú en el año siguiente y no se exhibió en Chile hasta 1991. Este derrotero terminó de anudar el lazo de la película con su presente inmediato, tornando su relato histórico en un comentario político sobre su actualidad.

Otro ejemplo en esta dirección dice relación con la Guerra del Pacífico como tema. Sobre ella hay solamente cinco largometrajes de ficción, a diferencia de lo que sucedió a lo largo del todo el siglo pasado y hasta la actualidad, con otros ámbitos del campo cultural como la industria editorial, la radio y la televisión, que generaron numerosas producciones sobre el tema en diversos lenguajes, géneros y formatos. Durante la época del cine silente se produjeron tres películas de ficción. La primera de ella fue *Todo por la patria o El jirón de la bandera* (1918). Pocos años después, en 1923 se estrenó *El odio nada engendra*. La tercera producción de este periodo fue *Bajo dos banderas* (1926). Las tres producciones se realizaron en un contexto cultural, en el que circulaban un conjunto de estrategias

discursivas que apuntaban a la construcción de un sentido común y un imaginario de país y sociedad, crecientemente marcado por la sensación de crisis y agotamiento del modelo de desarrollo basado en el salitre. Al decir de Rinke: “A través de la representación heroica de las épocas gloriosas del pasado, (...) se buscaba la creación de un mito fundador que no entrara demasiado en los confusos detalles de la realidad histórica” (Rinke, 2010, p.24).

Pasaron más de cuarenta años hasta que aparece una nueva producción nacional centrada temáticamente en la Guerra del Pacífico y lo hace en el particular contexto de la década de los años '60. Dirigida por Helvio Soto, *Caliche Sangriento* se estrenó en 1969. En su momento, la revista *Telecrán* resaltó la película señalando que “se convierte en una obra madura de un “cine de opinión”, demostrando cómo la concreción y delimitación de un tema son más beneficiosos que la grandilocuente acumulación de ideas” (*Telecrán* en López, 1997, p.134). Rinke establece una mirada comparativa entre este film y los mencionados más atrás, producidos a comienzos del siglo:

La película muestra cómo en una situación así de extrema, la disciplina y las jerarquías se desvanecen y los hombres finalmente son arrasados por la muerte. De manera opuesta a la película “Todo por la Patria” de Mario, donde se glorifica la guerra por su supuesta capacidad de integración nacional, Helvio Soto muestra el sinsentido de la muerte en un proceso que los soldados ni siquiera alcanzan a comprender (Rinke, 2010, p.16-17).

Caliche Sangriento tuvo un impacto y connotación significativa, dado el contexto nacional en la fecha de su estreno, así como la reacción producida en sectores conservadores y militares, por lo que se consideró como un ataque contra las tradiciones nacionales (Cortínez & Engelbert, 2014; Horta, 2015). Cabe recalcar, más allá de las interpretaciones posibles acerca del contenido de la película, que *Caliche Sangriento* constituye un caso excepcional en el tratamiento de la Guerra del Pacífico y de la historia nacional en general, en cuanto a su repercusión en el espacio público, generando debates, posturas, declaraciones encendidas, entre otras.

5.2 El refuerzo hegemónico o contra-hegemónico

El cine legitima o desacredita distintas versiones del discurso histórico, con el fin de representar el presente desde intereses ideológicos o identitarios. De esta manera, el componente histórico de una película se integra o refuerza el imaginario de un colectivo social o generacional, o como contribución a una mitología política.

Como caso de estudio, y ejemplificando esta estrategia, está *El Húsar de la Muerte* (1925), de Pedro Sienna. En el filme, se muestran las aventuras de Manuel Rodríguez, quien reúne a los últimos patriotas, tras la restauración del gobierno monárquico en 1814, para enfrentar a las fuerzas realistas en un combate de guerrilla. Rodríguez logra siempre burlar a sus perseguidores, llegando a desestabilizarlos con el robo de documentos secretos en la casa del gobernador Marcó del Pont, cosa que desencadena una fuerte persecución del guerrillero, quien termina apresado. Sin embargo, gracias a sus fieles compañeros, entre ellos un niño llamado *el Guacho Pela'o*, logra escapar, viajando a Mendoza para entregar información estratégica a José de San Martín, que servirá para ganar las batallas que determinarán la independencia de la región.

En la sociedad chilena de la década del veinte, en la cual se produce y estrena el largometraje, se observa la constante manifestación de malestar y descontento en un grupo importante de la población. Por ello, sectores político-intelectuales llevan adelante distintos esfuerzos en pos de la cohesión social, uno de los cuales será el resurgimiento y uso del personaje de Manuel Rodríguez en el cine, presentado con una clara intención nacionalista, que evidencia propósitos homogeneizantes, que tienen como misión reunir al pueblo en torno a la mitología de un libertador popular, con el cual el público se pueda identificar. Lo anterior se complementa con el valor cinematográfico propio de la protoindustria de la época, en donde el factor *entretenimiento*, bajo ciertas normas propias del cine, en este caso en particular, los géneros cinematográficos del melodrama y la comedia, dictan pautas a las cuales los personajes y la historia se adscriben (Rinke, 2002). Son elementos que promueven la identificación cultural y emocional que permiten la transmisión e impresión de ideologías

e identidades ligadas a la cohesión nacional en los espectadores.

Otro ejemplo en esta perspectiva es *Allende en su laberinto*, de Miguel Littin (2014). Al respecto, proponemos que la representación de Allende en la película de Littin no recurre a una discursividad histórica (aunque pretenda “contar” la verdadera historia de las horas previas al golpe militar de 1973), sino que recoge elementos emotivos y morales que están diseminados en el sentido común posdictatorial instalado en Chile desde 1990. La película no representaría la historia de Allende, sino que revisitaría un mito en el que se reconocen, principalmente, la generación del propio Littin y buena parte de aquellos que construyeron su identidad política a partir del ciclo de la Unidad Popular (UP).

La razón para mitificar la figura de Allende y “sacarlo de la historia” estaría en el consenso político construido por los gobiernos de la Concertación desde fines de la década de los ochenta. En efecto, para la recuperación de una democracia pactada con la dictadura, que profundizó el modelo neoliberal de desarrollo asumiendo como costo una creciente y estructural desigualdad social y renegando del proyecto socialista de transformación social anterior (Moulian, 1997), Allende es una figura política molesta, a partir de la cual pueden cuestionarse fuertemente los consensos establecidos y, por tanto, que debía ser reducida con pequeños gestos apenas conmemorativos. Uno de los aspectos más interesantes de la mitificación de Allende es el divorcio entre su imagen y la representación del pueblo. En la medida en que el mito lo va presentando como un individuo digno y consecuente, pero solitario, como un mártir en La Moneda y no como integrante de un conglomerado político, como miembro de un partido, dueño de una personalidad y no de un destino. Allende ya no se vincula con un proceso político popular y, por tanto, su figura se reduce al espacio de la memoria de sus allegados o simpatizantes; memorias, al fin y al cabo, que no comparecen en el terreno de la política y la historia. Estas consideraciones, con distinto talante, no pasaron inadvertidas para la crítica cinematográfica. La película de Littin recibió bastante atención y los comentarios –salvo los referidos a su calidad cinematográfica– tendieron a ser similares. La crítica insiste varias veces en el mismo punto: la figura de Allende en el filme

está idealizada, separada de su contexto, es decir, “deshistorizada”.

La recepción crítica del filme es dispar respecto de sus méritos artísticos –algunos alaban las actuaciones o los elementos emocionales; otros execran los fallidos efectos digitales o los ripios del guion–, pero es coherente en señalar que la película no nos presenta los vericuetos y circunstancias de un Allende histórico. En su lugar, y en correspondencia con el imaginario social revisado, podríamos proponer que *Allende en su laberinto* construye una historia mítica de Allende y la UP, cuyo verosímil histórico se juega en su reconocimiento de los sentidos comunes construidos en torno al derrocado presidente desde septiembre de 1973 en adelante. De esta manera, estaríamos en presencia de la segunda de las estrategias de verosimilitud que el cine chileno de ficción despliega para abordar lo histórico, y que referimos más arriba: la estrategia del refuerzo hegemónico o contrahegemónico (nos inclinamos, para el caso, por el primero). *Allende en su laberinto* pondría en escena el entrelazamiento de narrativas y memorias que, tanto la generación de Littin como la de los gobiernos de la Concertación han administrado, y que tiene en su centro el mito de Allende como un individuo moral sacrificado por el golpe de Estado.

Decimos mito, porque la película es un relato antinómico, binario, sintético: ellos y nosotros, los justos y los traidores, los constitucionalistas y los golpistas. Es simplificador, porque no se pone en escena el proceso político social, pero sí se despliega un “habla” sobre ese proceso, de tal manera que la película ofrece una significación sobre el golpe de Estado y la muerte de Allende desde dicho imaginario mítico. Sin embargo, al no presentarse el conjunto de complejidades y circunstancias del contexto coyuntural, tal representación no constituiría una significación histórica. Allende, solitario en La Moneda, en tránsito a su autosacrificio, fuera de la historia y la política –otra característica del mito– es representado puramente como un mártir, no como un líder; como un ser humano digno, pero sin capacidad de dar forma a los procesos políticos; al fin, como un hombre solo, en el que la representación del pueblo comienza a desdibujarse.

La estrategia de representación utilizada en estas películas construye un verosímil histórico cuyo núcleo no son los personajes y acontecimientos

históricos, sino un mito: el mito postdictatorial de Salvador Allende como un mártir de la dignidad y la consecuencia moral. Esta construcción supone varias consecuencias, una de las cuales es la inexpugnabilidad de Allende como sujeto histórico. Su biografía política, con muchos puntos en común con las de otros políticos de su tiempo, su trayectoria ministerial y senatorial, su papel en las coyunturas políticas de las décadas de 1940 a 1970, el sentido y contexto de sus discursos e intervenciones públicas, queda opacado por el alcance *mítico* de sus últimas palabras en La Moneda. Sus circunstancias personales, los defectos de su personalidad, sus rasgos más mundanos, son transfigurados por el mito, que hace de él un "chileno de tomo y lomo", un amante, un "revolucionario de empanadas y vino tinto", más personaje que persona (Del Pozo, 2017).

5.3 La subordinación narrativa

En este tipo de películas el discurso histórico está subordinado al dispositivo cinematográfico por completo, disminuyendo de manera relevante la importancia del efecto de verosimilitud, cuyos «contenidos históricos» quedan también subordinados a los saberes sociales sobre lo propiamente cinematográfico.

Estos rasgos se muestran de forma privilegiada en *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín. La narración ambientada en Santiago de Chile en 1979, se centra en el retrato psicológico de Raúl Peralta, una suerte de asesino en serie de 52 años obsesionado con el personaje de Anthony T. Manero de la película *Saturday Night Fever* (1977), de John Badham. Raúl es parte de un pobre cuerpo de baile y su único objetivo es ganar un concurso televisivo de imitaciones en la televisión. Podríamos plantear que todo el tejido cinematográfico se organiza en un ejercicio de un *flâneur* urbano de la decadencia post-golpe de Estado.

Lo principal para Larraín es establecer un clima de violencia estructural, donde el actuar de Raúl expresaría cómo la dictadura se hizo carne en la sociedad civil. En su deriva asesina Raúl mata a una anciana para robarse una televisión, a un vendedor de chatarras para robarle unos ladrillos de vidrio y a dos trabajadores de una sala de cine para

robarse la copia de la película de Badham. Todos estos asesinatos están asociados a una serie de intercambios económicos que Raúl establece para mejorar su *performance* como Anthony Manero. El espacio social en la película es de decadencia y vacuidad, Santiago se muestra vacío y cuando aparecen personas son sobrevivientes amorales, residuos, restos. El errar de Raúl va describiendo un espacio existencialmente opresor, donde los espacios son oscuros, mal iluminados, sucios, los lugares habitacionales son viejos, las personas mal nutridas, donde cualquiera que resista a la dictadura es asesinado.

Todo esto está al servicio de una reflexión sobre lo cinematográfico. Larraín, por ejemplo, utilizó al presentador original del programa televisivo para auto-representarse, ambientó con los mismos decorados y estudios de TVN: un ejercicio de anacronismo audiovisual que rompería supuestamente el hechizo de la ficción, una irrupción de la materialidad de la realidad que fisuraría el tejido narrativo-ficticio para construir un estado de ambigüedad de lo posible: eso pudo haber ocurrido. Pero, a su vez, refuerza la dimensión ficticia de lo cinematográfico, este solapamiento del presente con el pasado sólo puede ocurrir en el mundo de las imágenes.

En *Tony Manero* la dictadura es una atmósfera, un paisaje emocional-simbólico naturalizado, es esa ciénaga dada a la contemplación, aunque lo que se contemple es el terror. Es una mirada que no provoca fisuras o grietas en el tejido representacional del relato histórico, porque no entrega ningún elemento para comprender cómo se ha llegado a esto. La experimentación cinematográfica no está abocada a generar nuevos mapas de lo visible y lo decible a propósito de la dictadura: es una experimentación que no tiene por objeto la significación del pasado.

6. Conclusiones

Como hemos reiterado, el cine chileno carece de un volumen productivo que sustente el desarrollo de un género histórico y, que existan algunas películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género. Si bien durante la época del cine silente cabe la excusa de una cantidad

relativamente pequeña de filmes históricos; en otros períodos como los años cuarenta, esta presencia es casi nula y el esfuerzo se concentra en el problema entonces urgente de elaborar discursivamente una identidad nacional, que conjugara fenómenos como la acelerada migración campocidad o la constitución de un sujeto popular urbano en el proceso modernizador industrializador. En los años sesenta, asimismo, el esfuerzo discursivo del llamado *Nuevo cine chileno* también se concentró en lo presente, en términos de jugar un rol en los procesos de cambio social estructural.

Tampoco ocurre con las películas sobre la dictadura (1973-1990), por ejemplo intentando un símil al *Ostalgie film* alemán sobre el pasado reciente de la RDA. Aún cuando hay una profusión de películas sobre el tema, hay una ponderación excesiva del presentismo estético, asociado a estrategias discursivas de "refuerzo hegemónico o contrahegemónico", de ciertos discursos que organizan el devenir del presente; para nombrar algunos ejemplos: *Machuca* (2004), de Andrés Wood, o la trilogía sobre la dictadura de Pablo Larraín. Resulta evidente, después de las aportaciones de Rosenstone (1997) de que toda respuesta a una pregunta sobre el pasado tiene una densidad de presente, pero también tiene una vocación de pasado que, de alguna forma, intenta dar cuenta del *ojo de la época* (Baxandall, 2000). En el cine chileno, eso se ve re-

sumido en una serie de referencias objetuales y del acervo cultural mediático.

Este presentismo se constituye en la imposibilidad estructural de un ejercicio nostálgico. La nostalgia se sostiene en el reclamo emocional de algo perdido que nunca se podrá recuperar y, en el contexto del capitalismo tardío, la nostalgia ha sido una de las formas estéticas de hacer historia por fuera de la historiografía. El presentismo cultural al que ha estado abocada la producción chilena tiene sus raíces en la violencia estructural del Golpe Militar, donde el presente fue sacudido por la fuerza obtusa del acontecimiento histórico-epistémico. Esta quebradura imposibilita recordar y pensar en las formas que antecedieron al Golpe. Esta profunda fractura imposibilita reclamar la pérdida, porque ese objeto ha sido clausurado a la vista, a la memoria y los sentidos. Las prácticas de la memoria chilenas son sobre los olvidados de los efectos devastadores del acontecimiento y no de eso que estaba antes, del pasado en cualquiera de sus formas. Ese mismo efecto acontece en la actualidad y se desprende de las producciones cinematográficas y audiovisuales en general. Por ello, cualquier evento del pasado es también una excusa para el "comentario contextual" sobre el presente. Por ello, en la ausencia plena de una estética de la nostalgia se escapa la posibilidad de configurar un género cinematográfico histórico.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, P. (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Caparrós, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Quaderns de cine*, (1): 25-35.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cortínez, V. & Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Del Alcázar, J. (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Santiago: DIBAM-Universidad de Valencia.
- Del Pozo, J. (2017). *Allende: cómo su historia ha sido relatada*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ferró, M. (2008). *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gennette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gramsci, A. (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Hall, S. (1998). Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Comp. Curran, J., et al. Barcelona: Paidós (23-61).
- Horta, L. (2015). La historiografía marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental. En *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Salinas, C. & Stange, H. (eds). Santiago: Universitaria (81-98).
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En *Métodos de análisis crítico del discurso*. Wodak, R. & Meyer, M. (comps.) Barcelona: Gedisa (61-100).
- López, J. (1997). *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Rumbos.
- Metz, C. (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (17-30).
- Monterde, E., Selva, M. & Solá, A. (2002). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Montero, J. & Paz, M. A. (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. *Historia crítica*, (49): 159-183.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rinke, S. (2010). Historia y nación en el cine chileno del siglo XX. En *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*. Cid, G.; San Francisco, A. (eds.) Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario (3-24).

Rinke, S. (2002) *Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago de Chile: DIBAM.

Rodrigo-Alsina, Miquel (1976). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.

Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Rueda, J. C. & Chicharro, M. del M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, (11-12): 427-450.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: FCE.

Taylor, C. (2006). *Imaginario sociales modernos*. Buenos Aires-Barcelona-Ciudad de México: Paidós.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

- Sobre los autores/a

Claudio Salinas es licenciado en historia, periodista, magíster en Comunicación Política y Doctor en Estudios Latinoamericanos de la U. de Chile. Académico del Instituto de la Comunicación (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha escrito numerosos artículos relacionados con el cine y la historia, además de libros sobre el tema como *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno* (Universitaria, 2017) y *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo* (Ceibo, 2015).

Hans Stange es periodista y doctor (C) en Filosofía mención Estética. Ha escrito varios artículos y libros relacionados con el cine de ficción y documental, la crítica y la historia de Chile. Su último libro en relación con los cruces entre historia y cine es *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno* (Universitaria, 2017). Este último texto en coautoría con Claudio Salinas.

Eduardo Santa Cruz es profesor titular de la Universidad de Chile. Ha escrito numerosos artículos y libros relacionados con la historia del periodismo y la relación entre cultura de masas y cultura popular.

Carolina Kuhlman es realizadora en cine y televisión y socióloga de la Universidad de Chile. Ha escrito algunos artículos relacionados con el cine, la crítica y sus vinculaciones con la historia de Chile.

- ¿Como citar?

Salinas, C., Stange, H., Santa Cruz, E. & Kuhlman, C. (2019). La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual. *Comunicación y Medios*, (39), 160-173.

Ficción y transformaciones de la memoria histórica en NO de Pablo Larraín*

Fiction and transformations of historical memory in NO by Pablo Larraín

Rocío Silva Moreno

Universidad de Chile, Santiago, Chile
rocio.silva.m@gmail.com

Resumen

Este artículo expone parte de los resultados del análisis de la película *NO* (2012), de Pablo Larraín, en su incorporación al régimen de memoria de la dictadura a 40 años del golpe de Estado en Chile, tras ser convertida en serie de televisión. Se analizó, desde una perspectiva discursiva y culturalista, la construcción narrativa efectuada por la ficción y qué comporta su incorporación a ese régimen de memoria, posicionado como relato hegemónico de la transición a la democracia. El análisis aborda cómo la ficción produce, visibiliza y oculta distintas dimensiones del proceso histórico, concluyendo que la producción redistribuye el conflicto político y las subjetividades implicadas en él, incidiendo de manera diferencial la construcción de memorias sobre la dictadura, al establecer la utilización del lenguaje del marketing como principal responsable del triunfo del NO.

Palabras clave: Dispositivo discursivo, ficción histórica, medios de comunicación masiva, hegemonía, memoria.

Abstract

This article exposes part of the results of the analysis of the film NO (2012), by Pablo Larraín, in his incorporation to the memory regime of the dictatorship 40 years after the coup d'état in Chile, after being converted into a television series. Starting from the base that commemorative discourses organize our perception of the past in function of the present, and considering the weight that the mass media have today in those processes, it was analyzed, from a discursive and culturalist perspective, the construction narrative made by fiction and what implies its incorporation into that memory regime, positioned as a hegemonic narrative of the transition to democracy. The analysis consider how fiction produces, visibilizes and conceals different dimensions of the historical process, concluding that the production redistributes the political conflict and the subjectivities implied in it, influencing differentially the construction of memories about the dictatorship, by establishing the use of the marketing language as the main responsible for the success of the NO in the plebiscite.

Keywords: Discursive dispositive, historical fiction, mass media, hegemony, memory, transition to democracy in Chile.

*El artículo expone parte de los resultados de una investigación de tesis de magíster, financiada por el proyecto Fondecyt N°1160050 "Imágenes de la memoria: lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile".

1. Introducción

Los discursos audiovisuales se han convertido en nuestro principal modo de comunicarnos y hablar sobre nuestro mundo. Por eso hoy sabemos mucho más sobre él a partir de lo que se ve en cine, televisión e internet que por medio de la enseñanza formal, toda vez que una gran cantidad de este tipo de producciones se han volcado a construir su relato, organizando su sentido.

En Chile, la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet (1973-1990) se ha convertido en uno de los periodos más tratados por estas producciones, tanto por sus aspectos traumáticos como por su vinculación con conflictos actuales y sus numerosas aristas pendientes, sujeto aún a importantes resignificaciones y controversias. Pero además, su proliferación ha resultado favorecida por el potencial del periodo para ser tratado en clave dramática y/o de suspenso, de acuerdo a las lógicas de funcionamiento del mercado audiovisual en Chile.

La película *NO* (2012), dirigida por Pablo Larraín, cuyo análisis abordamos en este artículo, realizó una propuesta significativamente distinta de lo que se venía diciendo en los discursos audiovisuales masivos sobre el periodo, tanto por su perspectiva como por abordar directamente un momento muy poco visitado por los discursos de su tipo, como es el plebiscito de 1988, punto de partida de la *transición a la democracia* en Chile (García, 2006; Otano, 1995; Waldman, 2014).

La producción puede ser considerada como una ficción histórica, en la que se *recrea* el proceso de elaboración de la franja del *NO*, a través de un publicista involucrado en la campaña. La versión fílmica fue convertida en una miniserie de cuatro capítulos e incorporada al régimen de memoria televisivo del periodo, al ser emitida con ocasión del cumplimiento de los 40 años desde el golpe de Estado (TVN, 2014), y luego, en octubre de 2018 (Canal 13, 2018), a 30 años desde el plebiscito.

Desde una perspectiva discursiva (Foucault, 1969, 1970, 1977) y culturalista (Hall, 1973; Williams, 1977) los discursos construyen nuestra realidad, organizando nuestra percepción, como la retícula comprensiva que ordena nuestro habitar en el mundo. Así, juegan un rol clave en la formación de

identidades, la caracterización de las relaciones sociales, y en la construcción de los “sentidos comunes” que otorgan estabilidad al sistema de significaciones dominante (Massey, 2013).

Las ficciones históricas audiovisuales producen cierto tipo de *saber* sobre el pasado (Antezana & Cabalin, 2017), mostrándose especialmente capaces de proveer nuevos sentidos de alcance masivo, que ven amplificadas su influencia cuando son incorporados a un régimen de memoria mediático e institucionalizado.

El presente trabajo expone parte de los resultados de una investigación más extensa, de carácter exploratorio e inductivo, en la que se realizó un análisis sobre cómo la narrativa formulada por *NO* explica los acontecimientos relacionados con el fin de la dictadura de Pinochet, y luego, sobre cómo este relato se integró al régimen de memoria sobre la dictadura a 40 años del golpe de Estado en Chile, explorando las consecuencias políticas de sus construcciones de sentido y su posicionamiento.

Del análisis se sostiene que la producción logra establecerse como narración hegemónica sobre el periodo, tanto a través de sus estrategias de verosimilitud como a través de su validación institucional, posicionando una construcción de implicancias políticas complejas. Pues si bien es crítica respecto de los relatos más estabilizados de la postdictadura, redistribuye el conflicto de un modo en que resulta funcional al modelo imperante.

2. Marco Teórico

Retomando la noción desde Foucault (1977), Agamben se refirió a los dispositivos como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (2007, p. 257).

El lenguaje mismo puede ser comprendido como un dispositivo, quizás el más antiguo de todos (Agamben, 2007). Uno que desde tiempos inmemoriales y sobre la base del establecimiento de ciertas relaciones y reglas, y de la acumulación y

sobreposición de saberes ordenados por criterios de verdad, ha distribuido nuestras relaciones con otros y la producción de nuevos discursos, identificando elementos a partir de posiciones diferenciales.

Las narraciones han permitido a las comunidades humanas conferir orden a su existencia, en sí misma inaprehensible, atravesada por múltiples factores, irreductibles a las limitaciones del razonamiento y lenguaje humano. En particular, los discursos sobre el pasado han cumplido con el rol de otorgar sentido a los acontecimientos, experiencias y conflictos que han dado forma al presente tanto colectivo como individual, a partir de categorías socioculturales asidas en los mismos discursos con las que el pasado se interpreta y transmite (Baer, 2010; Jelin, 2001).

Los discursos consideran sólo ciertos elementos y formulaciones sobre los hechos para crear el relato, disponen marcos, actores, sucesiones, causalidades y responsabilidades a través del hilo único de una narración, pero a partir de mares de acontecimientos singulares, superpuestos y discontinuos. Y así, dirigen la atención y enfatizan en una lectura que suele aparecer como si fuera un relato completo sobre ese mundo, aunque no necesariamente lo pretenda. De ahí la importancia que tienen en nuestras sociedades los discursos conmemorativos, toda vez que éstos funcionan como dispositivos que reiteran pero también actualizan nuestro saber sobre el pasado, en donde se disputa su sentido y relevancia (Baer, 2010).

En este sentido, es posible plantear que los discursos sobre el pasado circulan y se organizan de acuerdo *regímenes de memoria* (Ohanian, 2012), constituidos por cúmulos de relatos sobre el pasado, que pueden ser considerados como el resultado de relaciones de poder sedimentadas en saberes, sujetos a continuas reactualizaciones, en donde siempre tiene lugar una disputa por el modo de comprender los acontecimientos, por la legitimidad de las narraciones, y donde continuamente se reconfiguran relaciones entre los elementos de lo narrado y entre los distintos discursos que los componen. Y así, dan lugar a un entramado complejo de prácticas de memoria que se entrecruzan permanentemente, de manera más o menos estructurada y/o conflictiva, en espacios institucionales, alternativos o proscritos, según lo que se va modificando aquello que consideramos como me-

moria hegemónica (Ohanian, 2012).

Esto implica que el saber sobre el pasado no es determinante por el esclarecimiento de una verdad extradiscursiva, sino por cómo cada construcción discursiva la produce, amparada en ciertos criterios históricos de verdad, que obedecen a intereses y relaciones de fuerzas (Foucault, 1970), pudiendo ser utilizada como un capital político capaz de proporcionar rendimientos dependiendo del momento, la situación y el lugar estratégico del discurso en ella.

Estos regímenes de memoria no se encuentran al margen de los procesos de mediatización contemporáneos, cuyos discursos e imágenes han redistribuido nuestros regímenes de visibilidad y enunciación, y nuestros modos de relacionarnos. Procesos en que los discursos audiovisuales se han convertido en el elemento clave de las sociedades "postliterarias", en donde pese a que cada vez más gente puede leer, ya casi nadie lo hace (Rosenstone, 2013). Se trata de discursos que no sólo hablan de lo común, sino que lo muestran, disponiendo visualmente su pasado, su presente y sus posibilidades futuras; su camino y los modos de desenvolvernos en él (Salinas & Stange, 2011). En construcciones atravesadas por intenciones significativas, pero también, como todo discurso, por otros que le preceden y lo hace posible, con los que se relaciona, dialoga y traspone (Foucault, 1969; Deleuze, 1985).

Los medios de comunicación masiva hoy juegan un papel clave en la producción de estos discursos y en la configuración de los regímenes de memoria, toda vez que se han convertido en los principales agentes involucrados en la difusión de sentidos e imaginarios colectivos, de la realidad y del pasado. Sentidos e imaginarios que no son simplemente inoculados, pero siguen siendo la principal fuente y recurso dispuesto para su apropiación. De este modo, si bien son relatos que no trabajan al nivel de una memoria "oficial", sí lo hacen sobre una base institucional, a partir de intereses propios y políticas de Estado, orientadas al fomento de ciertas temáticas y puntos de vista considerados relevantes frente a relaciones complejas de poder entre agentes políticos, económicos, sociales y culturales.

Son discursos que ostentan un poder desconocido para la historiografía, pues presentan un mundo en imágenes *vivas*, capaces de convocar empatías que

inciden en la percepción de esa historia (Rosenstone, 2013). Pero además, aparecen dotados de gran legitimidad y reconocimiento, en la medida en que se les atribuye contribuir a la educación y al “patrimonio cultural”, de una manera entretenida y cercana (Arancibia, 2006).

Esta cuestión constituye una de las mayores complejidades en nuestra relación con estas producciones, en tanto persiste la creencia de que, mientras la historiografía construiría un discurso reflexivo sobre el pasado, el audiovisual, tanto de corte documental como histórico-ficcional, podría reflejar la verdad de los hechos *tal como acontecieron* (Salinas & Stange, 2017). La inmediatez de las imágenes puede suscitar que, eventualmente, estas producciones sean leídas como ventanas transparentes hacia el pasado, haciéndose invisible el hecho de que son discursos sujetos a las posibilidades de las construcciones discursivas, y que, por tanto, la puesta en escena, la narración y el montaje son sólo otro modo de formular conjuntos significantes sobre el hilo único de las secuencias.

En este plano, el “contrato de comunicación” (Charaudeau & Maingueneau, 2005) al que suscriban los discursos resulta crucial, en tanto éste regula su estatuto de verdad dependiendo de si se trata de un género de realidad o de ficción. División que suele aparecer estable y bien definida, pero que más bien oblitera la imposibilidad de los discursos de decir una verdad desnuda sobre las cosas, esto es, la condición ficcional de todo discurso, más allá de cualquier apariencia verosímil.

Los géneros híbridos, como las ficciones históricas, aparecen como la excepción ocasional a esta distribución, cuando más bien lo que hacen es explotar límites de por sí difusos y transversales a toda producción discursiva. Pues sostienen un estatuto ficcional que les permite emanciparse de cualquier rigor historiográfico, mientras el calificativo histórico insiste en otorgarles algún valor de verdad, pero que permanece indistinguible, fácilmente amplifiable, y sin que quede evidencia en el discurso lo que éste le hace al pasado que *re-crea*, cómo, más que copiarlo, lo suplanta y produce materialmente, con una persistencia que tanto visibiliza como oculta ese pasado.

3. Metodología

Este trabajo expone parte de los resultados de una investigación más extensa, en la que se realizó, primero, un análisis de la narrativa propuesta por la película *NO*, y luego, de esta propuesta en tanto discurso socialmente situado, puesto en circulación a 40 años del golpe de Estado en Chile, incorporado al régimen de memorias mediáticas de la dictadura como serie de televisión emitida en los años 2014 y 2018.

Para ello se desarrolló un abordaje inductivo, aliado con el marco teórico, empleando herramientas conceptuales tomadas de los Estudios Culturales (Williams, 1977; Hall, 1973) y de la propuesta de análisis de discursos de Foucault (1969, 1970), para analizar la construcción narrativa en su contexto, como acontecimiento discursivo, pero también en su remanencia, en el proceso en que tomó lugar como discurso de memoria del fin de la dictadura.

En un primer momento se describió y analizó el modo en que los distintos elementos de la película articularon una narrativa sobre la producción de la campaña del NO y sobre cómo se produjo el plebiscito de 1988. Se construyó una ficha de análisis por secuencia, donde se consignaron aspectos como la puesta en escena, los personajes, sus acciones, relaciones y diálogos, el sonido y el montaje; con el fin de identificar lo que visibiliza y sostiene la narración: cómo enmarca el proceso, sus nudos más relevantes, cómo articula las posiciones y prácticas diferenciales de los personajes, cómo distribuye el conflicto en su arco dramático y cómo ese conjunto justifica un desenlace, en el que quedan asignadas las causalidades y responsabilidades establecidas por la narración, relativas a su relato interno pero también al proceso histórico al que alude, en relación con el que se justifica y al que otorga un sentido, inscribiéndose en el conjunto de relatos que hablan sobre ese pasado y a la vez sobre nuestro presente. Todo ello considerando, además, las disposiciones técnicas utilizadas para ello en el film y que se hacen visibles en él, en particular, aquellas que permiten construir el verosímil del audiovisual y que permiten que éste sea leído como una ficción, pero que remite a un periodo histórico singular.

Luego se analizó el periplo seguido por la película desde su producción hasta convertirse en un discurso validado en el entorno nacional e interna-

cional, incorporado al conjunto de discursos mediáticos de memoria sobre la dictadura, tras ser convertida en serie de televisión emitida para los 40 años del golpe de Estado y, después, para los 30 años desde el plebiscito. Se consideraron las distintas fuerzas que incidieron en ello, y cómo esto determinó el lugar que tomó el discurso y las lecturas que han podido hacerse sobre él, inscrito en esa red mayor de prácticas de memoria; atendiendo las potencialidades políticas de este tipo de audiovisuales cuando se convierten en relatos hegemónicos sobre el pasado.

4. Análisis

4.1. Un contexto problemático

NO llegó a visibilizar un momento clave para la historia reciente de Chile, al poner por primera vez en pantalla una ficción sobre el plebiscito de 1988, realizada como una suerte de *making off* de la campaña del NO.

Su estreno tuvo lugar tras un año de intensas movilizaciones estudiantiles, en las que la consigna por el *fin al lucro* en la educación cuestionó directamente un aspecto central del modelo instaurado por Pinochet y profundizado por la Concertación de Partidos que se instaló en el Ejecutivo tras el plebiscito; coalición para entonces significativamente desgastada tras perder las elecciones presidenciales del año 2009, frente al candidato de derecha Sebastián Piñera.

Las movilizaciones irrumpieron después de 20 años en los que el debate en relación con la dictadura había estado dominado por la necesidad de los gobiernos de Concertación de estabilizar un relato conciliatorio sobre el periodo, basado en el rechazo formal pero impune a los delitos de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, y en el reconocimiento del modelo político y económico impuesto, por el que estos crímenes fueron cometidos (Waldman, 2014).

Este modo de comprender el periodo, antes censurado, se fue consolidando como discursividad hegemónica desde la institucionalidad gubernamental, pero también desde los medios de comunicación masiva, en los que, con matices y sobre

todo en los últimos años, distintas discursividades habían hecho hincapié en la condena a las violaciones a los Derechos Humanos, pero sin problematizar otros aspectos de la dictadura y su legado. En una perspectiva reforzada, además, de manera indirecta, por las prácticas cotidianas de estos agentes, que continuamente insisten en la prevalencia del modelo neoliberal como una realidad no problematizable más allá de los excesos que la amenazan y que reducen los cuestionamientos a un problema moral.

En este contexto, *NO* se sumó al cortejo de discursos que han abordado la dictadura y de ese modo, le han dado forma como proceso histórico medianamente inteligible para nuestro presente. Llegó a relacionarse con ellos y a tomar un lugar entre ellos, reconociéndolos, tensionándolos y desplazándolos. En este sentido, la película llegó proponer un desenlace para los múltiples discursos proferidos hasta entonces, centrados en los horrores de la dictadura. Desenlace que para Santa Cruz (2017) funciona como cierre del “mito de origen” de nuestra actualidad, inaugurada con el golpe de Estado y que constituye nuestro propio “mito doméstico de la catástrofe”, con el que se trastocaron nuestros modos de comprensión de la realidad, marcando nuestra entrada a la “modernidad diferida” inaugurada con Auschwitz, en que se produjo la racionalización del horror y con ello, el paradigma del progreso técnico acabó de separarse de la justificación humanista, para subordinarse al mandato único del capitalismo global.

Su propuesta operó un desplazamiento complejo, pues no sólo dio un cierre a ese relato mítico muchas veces recommenzado por otros, sino que lo hizo distanciándose de las lecturas más estabilizadas sobre el periodo: negándose, por un lado, a realizar una apología de la bondades de la dictadura (como muchos esperaron sucediera en razón de la filiación de su director)¹, tanto como a insistir en un relato redentor de la democracia “en la medida de lo posible”, como señalara alguna vez el por entonces Presidente Aylwin. Pero también desestimando una construcción fundada en el engrandecimiento de la lucha social del pueblo en la realización de su destino histórico, al estilo del Nuevo Cine Chileno de los años 60 y 70 (Santa Cruz, 2017). Se trata, por tanto, de una propuesta significativamente distinta, cuyos planteamientos, como veremos, no resultan fácilmente asignables

a una tradición discursiva anterior, y que aun así logró abrirse camino hasta transformarse en una discursividad hegemónica sobre el fin de la dictadura.

4.2. Una ficción histórica

Si bien la producción usó, como otras ficciones históricas, el recurso a una puesta en escena de época y a material de archivo televisivo, destacó también por otras estrategias menos comunes, como la utilización de cámaras de fines de los años ochenta para grabar la ficción, y por la incorporación de sujetos históricos reales encarnándose a sí mismos dentro de la narración; todas maniobras que permitieron a la producción insertarse un modo sumamente verosímil a la vez que novedoso entre el conjunto de relatos sobre la dictadura. Así, la producción crea su propia versión de este *making off* de las campañas del plebiscito, casi como si se tratara de un documental, generando un efecto de "anacronismo visual" (Richard, 2014), que transforma lo que hace visible la ficción.

La construcción es organizada alrededor de René Saavedra, un personaje de ficción, publicista, hijo de exiliados², involucrado en la campaña NO, cuyo protagonismo inaugura la cadena de desplazamientos operados por la producción.

Lejos del carácter entronizado del héroe de izquierda que ha dominado en las representaciones de la postdictadura, René no sostiene ninguna de las cualidades que éstos han ostentado, como la valentía y el arrojo, careciendo de todo tipo de virtudes al margen de las profesionales, apareciendo como un personaje completamente ensimismado. No es un líder del proceso histórico en que está inserto ni está movido por algún posicionamiento ideológico, aun cuando se desenvuelve en un entorno sumamente polarizado. No obstante, a diferencia de otros protagonistas de Larraín de su "trilogía de la dictadura"³, René sí se involucra en el proceso, aunque lo hace guiado por sus propias obsesiones individuales, atravesadas por circunstancias históricas que lo exceden y funcionan como un medio ambiente natural que permanece inexplicado, naturalizado (Santa Cruz, 2017).

Pese a que es la votación entre el SÍ y el NO la que

organiza la trama, la narración desplaza este antagonismo básico, como había sido estabilizado por otras producciones de la postdictadura, según el cual buenos y malos resultaban fácilmente identificables. Aquí todas las oposiciones se trastocan, apareciendo una singular gama de grises que no sólo desarticula esta construcción binaria tendiendo a la ambigüedad y a la homologación, sino que resitúa el espacio del conflicto político, emplazándonos en una arista poco explorada en la discursividad masiva, en la que además, se incorporan vetas de ironía y humor negro, por lo general ajenas a este tipo de producciones.

La construcción realizada se aleja de los estereotipos comúnmente puestos en escena, dando lugar a personajes no sólo moralmente más complejos, sino que, además, abiertos en silencios que evitan cualquier clausura de sentido. No obstante, el constructo circunscribe bien los límites dentro de los cuales se dirime la acción y el conflicto, empujando hacia los márgenes a las figuras que habían sido centrales para la construcción de sentido hegemónica durante la postdictadura.

Por un lado, los agentes de la dictadura, que otros relatos han sido perfilados como el villano perfecto, han sido reemplazados aquí por Lucho Guzmán -el jefe de René en la agencia de publicidad que participa también en el SÍ-, y por El Ministro a cargo de la campaña. Ambos encarnan a una derecha pinochetista caricaturesca y banalizada, no sin embargo sino más bien insulsa hasta en sus amenazas, inocente, y cuyo rol en el relato acaban siendo las escenas de humor, como si aparecieran sólo con el fin de acentuar el ingenio del protagonista. Por el otro, el personaje de Verónica, ex pareja de René, vital para el relato en tanto permite formular la crítica al plebiscito, aparece representando a una izquierda más radical, pero aquí completamente aislada e inmovilizada, reducida al ámbito de lo privado, a la intimidad y sobre todo a la cabeza de René, carente de lazos sociales y al margen de cualquier injerencia en el proceso político.

Esta distribución operada por el relato reenfoca rápidamente el problema y la acción, dejando en juego principalmente lo que ocurre al interior de la franja del NO, más algunas torpes intervenciones del SÍ. René y Fernando disputan el camino que debe seguir la campaña, en la difícil tarea de concitar a los convencidos pero incrédulos del plebis-

cito, pero también a los atemorizados, indecisos, cansados de la polarización política, de quienes dependía la elección. El conflicto principal queda situado así en la disyuntiva respecto de cuál es la mejor estrategia para la victoria, antes de cualquier proyecto político.

La operación pone de relevo la *comunicación política* en tanto práctica estratégica de la política contemporánea donde, si Fernando aparece como el promotor de un lenguaje anquilosado, centrado en la visibilización de los crímenes de la dictadura, y ocupando un rol que en otra producción podría haber sido el protagonista; René es el portador de las nuevas estrategias importadas al *marketing* político desde la publicidad en tanto lenguaje de mercado, propio del modelo instaurado por Pinochet, enfocado en la capitalización del deseo del votante-consumidor.

La producción hace visible cómo la perspectiva publicitaria que finalmente logra imponerse sería la responsable del triunfo del NO, al subordinar la denuncia de Fernando a lo que *funciona* en el consumo de productos políticos, enfatizando cómo es precisamente ese cálculo y gestión de los efectos de la franja televisiva lo que la vuelve decisiva. Subraya así la convergencia entre René y Guzmán -el NO y el SÍ-, quienes de pronto tienen mucho más en común que lo que los diferencia. Pues más allá de que estén en bandos opuestos, comparten el mismo saber. Por eso, no se trata de un enfrentamiento de clases, como Guzmán se lo hace notar a un René tan "acomodado" como el resto de los protagonistas, sino de una rivalidad personal-profesional. La elección entre el SÍ y el NO, más que una deliberación sustancial, es la elección entre dos marcas de un mismo producto, una más vistosa que la otra, pero entre las que, en el fondo, no hay gran discrepancia más allá de un régimen de imágenes que se muestra como pura forma sin contenido, más o menos eficiente a la hora de lograr el efecto deseado.

Lo que hace ver la ficción es un conflicto circunscrito a la burguesía, afín o contraria a la dictadura⁴. Y en el caso de esta última, una que jamás sufre la ferocidad del régimen, y que si bien quiere deshacerse de él -y recuperar con ello posiciones políticas perdidas-, no tiene reparos en jugar bajo sus reglas, aceptando sus transformaciones, que incluso está dispuesta a perpetuar.

Con esta construcción, elementos incorporados por la ficción para dar verosimilitud al relato, como los clips de las verdaderas franjas del SÍ y del NO, adquieren nuevas significaciones, conminadas a decir algo distinto de lo dicho en su primera enunciación. En efecto, la puesta en escena de las campañas recupera una serie de visibilidades y enunciados ya conocidos, asociados a la épica del NO como principal capital simbólico, aquí desplazado y puesto al servicio de la ficción, de modo tal que el NO ya no aparece como una promesa en alguna medida franca pero incumplida, sino de lleno como una herramienta del *marketing* de la oposición institucional a la Dictadura, amargamente útil.

La película ciertamente posiciona una perspectiva distinta. No obstante, esta resulta finamente disimulada por la operación de anacronismo visual que sostiene en parte la verosimilitud del relato, haciéndonos perder sensiblemente la perspectiva temporal (Richard, 2014) bajo esa apariencia documental, que parece mostrar la verdad desnuda del NO. El efecto es reforzado singularmente por los sujetos históricos incorporados que se encarnan a sí mismos en la trama, asistiendo a repetir escenas ya conocidas de su pasado, con las que se superponen. Sin embargo, al hacerlo *sin el maquillaje* que podría rejuvenecerlos y restituirles su inocencia, se logra un efecto contradictorio: como si, pese a la pérdida de perspectiva ocasionada por su presencia y por las imágenes disfrazadas, los años que la producción decidió no ocultar pusieran nuevamente en evidencia irremisible esa distancia, que los pone a reafirmar sus decisiones pasadas aun sabiendo que la promesa no fue cumplida.

Así, la presencia de estos personajes sostiene una operación doble. Pues si bien evidencia la distancia temporal, persiste en ocultar la perspectiva de la ficción, presente pero oculta tras ellos, validada por ellos. Pues en ningún caso se trata de una mera imitación de la visualidad y los acontecimientos del pasado, condenado a repetirse idéntico y naturalizado, como señalara Richard (2014), sino de la voluntad explícita de soslayar ese punto de vista bajo la apariencia de una imitación que, como un simulacro realizado por sus mismos protagonistas, tiende a suplantar a un original completamente extraviado.

4.3. La remanencia del discurso

Con ocasión del estreno de la película, los realizadores hicieron énfasis en dos lecturas. Según la primera, su acento tuvo por objeto efectuar una crítica a la transición e ilustrar cómo el triunfo del NO significó también el triunfo del modelo de Pinochet; lectura a partir de la cual la producción logró una positiva acogida, por ejemplo, entre los líderes del movimiento estudiantil del año 2011 (Mardones, 2012). No obstante, dependiendo de la situación, los realizadores hicieron también el énfasis en la genialidad de la campaña y en su importancia para el triunfo, lo que permitió que la producción también recibiera el respaldo de varios de los ex-presidentes de la República de esa transición, que vieron en la película el relato de una batalla y de un triunfo de gran importancia para el país, del que ellos se hicieron cargo (Charpentier, 2012).

En este sentido, parte del éxito de la película se vincula con una sensibilidad ya posicionada en el espacio social, con la que viejos y nuevos actores políticos han tenido que arreglar cuentas: desde la crítica, en el caso de los nuevos, surgidos desde el movimiento estudiantil; desde el reconocimiento de esa crítica para posibilitar su revalidación, en el caso de la Concertación de la Transición; pero también desde la derecha, dividida entre hacerse cargo de su pasado dictatorial y negarlo para obtener los réditos de aparecer como demócrata mientras sigue obteniendo los beneficios de las transformaciones neoliberales operadas por la fuerza.

Pero la sensibilidad de la producción no se circunscribió sólo al ámbito nacional, pues tomó un tema por el que Chile es ampliamente conocido en el extranjero, y que fue capaz de suscitar el interés del mercado cinematográfico. Lo anterior habla de una estrategia de producción y puesta en circulación que pone en práctica un saber sobre la comunicación y lo político, al mismo tiempo que lo escenifica, y que dice relación, esta vez, con una sensibilidad hacia lo que *funciona* en el mercado del cine. Con una propuesta novedosa, sobre un tema que convoca tanto en Chile como en el extranjero, pero lo suficientemente ambigua como para sintonizar con distintos actores en conflicto en el espacio local. Una propuesta que, como señaláramos, en tanto cierre doméstico de ese “mito de origen” de entrada al mundo contemporáneo, muestra su vocación universal, esta vez como ale-

goría de la transformación de lo político con el triunfo neoliberal global.

Las distinciones internacionales, coronadas por la nominación de la película a los premios Oscar, favoreció su reconocimiento en Chile⁵, siendo re- puesta en cines y recibiendo fondos concursables del Estado para que fuera convertida en serie de televisión. Fue emitida poco después del cumplimiento de los 40 años desde el golpe de Estado, y retransmitida en el año 2018, a 30 años del plebiscito; transformándose el principal recurso audiovisual sobre este momento histórico en la actualidad. Así, aun cuando el discurso mantuvo su identidad en su “versión extendida”, modificó su estatuto enunciativo a través de su institucionalización, que lo signó no sólo como la referencia al periodo más masiva y accesible sobre todo para las nuevas generaciones marcadas por el audiovisual, sino que como una referencia respalda por los sujetos históricos reales que la sostienen, por los reconocimientos recibidos, y por su investidura como discurso de memoria⁶.

5. Conclusiones

Ningún discurso puede suturar una verdad total acerca del devenir temporal que concierne a las construcciones históricas, toda vez que no existe coincidencia ontológica que la soporte, sino sólo dispositivos de producción de verdad, de *efectos de verdad*, que conciernen al plano discursivo. En él, las ficciones históricas audiovisuales cuentan con una gran capacidad de construir verdad y memoria cultural, en tanto proveen un *saber* actualizado sobre el pasado, y por el tipo de acercamiento que sostienen a través de las imágenes y la narrativa, a partir de las cuales pueden confundirse fácilmente con sus referentes, sobre todo ante la ausencia de otras perspectivas que maticen propuestas discursivas hegemónicas.

En el caso de *NO*, sus trabajadas estrategias de verosimilitud tienden a obliterar y naturalizar su perspectiva, validada por los sujetos históricos reales que acuden como personajes a ella, pero además, por su incorporación al régimen de memoria, gracias a su sensibilidad frente al mercado y al clima social contemporáneo en el que se abrió paso.

El énfasis en la campaña publicitaria que posiciona la película y la serie no sólo presenta una metáfora de lo realizado por los gobiernos de la Concertación, sino que tiende a naturalizar, de un modo menos evidente, la relación de causalidad que explica los acontecimientos relacionados con el fin de la dictadura.

El relato oculta la multiplicidad de otros factores involucrados en dichos acontecimientos, aquí disminuidos u omitidos, entre otros, las protestas populares, el fracaso de las estrategias de lucha armada, la labor de denuncia de las organizaciones de DD.HH., la desesperación de muchos por la muerte de amigos y familiares, las presiones internacionales, las sanciones económicas, y el hecho de que el itinerario institucional de la transición ya había sido diseñado por la dictadura.

El énfasis que posiciona *NO*, es que de hecho se debió a esa estrategia publicitaria. Y así, establece una causalidad verosímil, que aparece como ya dada, pero que no por eso es de suyo obvia ni necesariamente cierta, sobre todo respecto de la relevancia que se le otorga. Al mismo tiempo, implícitamente, la ficción sitúa al votante del *NO* que responde positivamente a la campaña como el motivo por el cual debe realizarse el viraje de la estrategia hacia el lenguaje de mercado, en tanto es él quien se ha vuelto sensible a esa lógica de consumo, explicando la rotura de los vínculos sociales y la proscripción de un proyecto político anticapitalista operada por la dictadura como simple cansancio de la polarización política y caída al espectáculo y al consumo.

Con ello, la película y serie señalan a su público al menos dos cosas: primero, que dicha lógica de mercado nos transformó a todos, por mucho que ello haya tenido consecuencias indeseables; y segundo, que en el escenario actual, las condiciones de posibilidad de la democracia y del éxito en la disputa política están circunscritas a estas estrategias de mercado que, como la Concertación en su momento, es preciso saber ocupar oportunamente⁷.

En este sentido, la subjetivación que propone *NO* a su público como relato de memoria resulta funcional y complementaria de la destrucción de esos vínculos, prolongando la lectura de Tironi (1988) según la cual el descontento social durante la

dictadura respondía al acceso desigual a los privilegios de la modernización llevada a cabo por el régimen y no a un rechazo al sistema económico impuesto. Por supuesto, no se trata de exigir a este tipo de producciones que se hagan cargo de contar una verdad historiográfica sobre estos procesos. No obstante, es innegable que lo que hacen es siempre político y tiene un impacto, sobre todo al transformarse en un recurso para aprender y saber sobre la historia, y en la medida en que la ficción histórica se superpone al recuerdo de un momento, y en ese sentido lo produce, independientemente de que de ello no se pueda deducir ningún efecto generalizado.

Resulta delicado pues, con el paso del tiempo, lo relevante no será tanto a qué se debió efectivamente el triunfo real del *NO*, sino a qué se atribuye dicho triunfo en los discursos que han construido ese pasado. Y entre ellos, aquellos que alcancen mayor masividad, validez y verosimilitud tendrán ventaja a la hora de imponerse sobre otros, sin que quede en evidencia en el discurso lo que éste le hace al pasado, como lo enmarca, lo releva o lo inventa. Después de todo, los medios de comunicación masivos pueden tener un gran impacto en la construcción de "memoria popular", toda vez que "no se muestra a la gente lo que fue, sino lo que es necesario que recuerde que fue" (Foucault en Bonitzer et. al., 1974, p. 102), lo que implica la colonización de las memorias populares, culturales e intergeneracionales, y puede tener importantes alcances en relación con una dimensión biopolítica de las construcciones de memoria.

Notas

1 Larraín es hijo de una de las más importantes figuras de la derecha conservadora postdictadura, actual ministro de Justicia y Derechos Humanos del segundo gobierno de Piñera, Hernán Larraín; y de la empresaria miembro de una de las familias más ricas del país, Magdalena Matte.

2 Esto casi carece de relevancia para la trama, salvo como justificación del actor escogido, el mexicano Gael García Bernal, pues no sabemos nada sobre ese pasado del protagonista, quien no muestra vínculos con el exilio ni con lo que ello pudiera significar para una vida.

3 Distintos autores, entre ellos José Miguel Santa Cruz (2017) se han referido al conjunto de las películas de

Larraín *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *NO* (2012) como “la trilogía de la dictadura” del director. Como señala José Miguel Santa Cruz (2017) siguiendo a Tzvi Tal, se trata de construcciones marcadas por una transformación radical del imaginario asociado a la Unidad Popular y la intervención de los modelos culturales norteamericanos, en donde tiene lugar una tendencia a la focalización en derivas individuales, y más específicamente, en “personajes perversos”, moralmente corruptos, “que simbolizan la identificación con la estructuración simbólica del mundo neoliberal” (Tal, 2012; citado en Santa Cruz, 2017, p. 168).

4 Al respecto, es significativo que el único personaje popular de la ficción, Carmen, la nana del hijo de René, también resulta circunscrita a lo privado, y además, como adepta al Sí.

5 Es singular cómo en Chile el reconocimiento internacional facilita la validación de discursos que sin ese reconocimiento podrían haber permanecido en un espacio más marginal, como ocurrió, por ejemplo, con *Una mujer fantástica* (2017), de Sebastián Lelio, y también producida por Fábula.

6 En este punto, pierde relevancia la reflexión realizada por Larraín en relación con la construcción de memoria: “Algo que siempre ha estado en pugna en mí es esta idea que hay en Chile de cosmetizar el pasado, de idealizarlo, de meterlo dentro de una cristalería y que eso esté orgánicamente estructurado en una memoria. Y yo siento que la memoria, en general, es mucho más desordenada y caótica, y que los recuerdos se van organizando a partir de cómo uno quiere que sea el presente. O cómo uno quiere que se recuerde eso” (Chernin, 2013). Aun cuando la intención autoral pueda haber buscado la desestructuración de la memoria dictatorial, ello no impide que el discurso adquiera ese estatuto cuando la institucionalización de la memoria favorece la fijación, al menos parcial, de los sentidos, y especialmente, de aquello que la producción releva sobre el proceso histórico.

7 De ello, es ilustrativa la dedicatoria de Gael García al movimiento estudiantil del año 2011 en el marco del preestreno de la película, por su posicionamiento mediático a nivel mundial (Mardones, 2012; Nazarala, 2012).

Referencias

- Antezana, L. & Cabalin, C. (2017). “El precio del consenso. La dictadura en la ficción televisiva chilena de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* No. 136, 2017- 2018 (pp. 249-262).
- Arancibia, J. (2006). *Comunicación Política*. Santiago: Editorial Arcis.
- Baer, A. (2010). “La memoria social. Breve guía para perplejos”. *Memoria - Política - Justicia. En diálogo con Reyes Mate* (pp. 131-148). Madrid: Trotta.
- Bonitzer, P.; Daney, S; Toubiana, S.(1974). “Antirretrato. Entrevista a Michel Foucault”. *Cahiers du Cinema*, No. 251-252. En Maniglier, P. & Zabunyan, D. *Foucault va al cine*. (p. 101-106). Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Charpentier, D. (30 de julio de 2012). Expresidentes de la república asisten a avant premiere de película NO. *Biobío Chile*. [En línea] <http://www.biobiochile.cl/noticias/2012/07/30/ex-presidentes-de-la-republica-asisten-a-avant-premiere-de-pelicula-no.shtml> [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Chernin, A. [20 de enero de 2013]. Entendiendo a Pablo Larraín. *La Tercera*, Chile. [En línea] <http://www.latercera.com/noticia/entendiendo-a-pablo-larrain/>. [Consulta: 10 de enero de 2018].
- Deleuze, G. (1985). *El saber: Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires: Cactus., 2013.

- Deleuze, G. (1989). "¿Qué es un dispositivo?" *Contribución a la guerra en curso* (pp. 7-25). Madrid: Errata Naturae Editores, 2012.
- Fajardo, M. (9 de marzo de 2018). "La fantástica 'fábula' de los hermanos Larraín". *El Mostrador*, Chile. [En línea] <http://www.elmostrador.cl/cultura/2018/03/09/la-fabula-de-los-hermanos-fantasticos/> [Consulta: el 10 de marzo de 2018].
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI Ediciones, 2010
- Foucault, M. (1970). *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
- Foucault, M. (1977). "El juego de Michel Foucault". *Saber y verdad* (pp. 127-162). Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991.
- Hall, S. (1973). "Codificación y descodificación en el discurso televisivo". *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2004, No. 9, 210-236.
- Jelin, E. (2001). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?" *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Larraín, P. (2012). *NO*. Fábula Films.
- Maldonado, M. (30 de julio de 2012). "Gael García Bernal y elenco de NO participaron en visionado junto a la Confech". *Cooperativa*. [En línea] http://www.cooperativa.cl/gael-garcia-bernal-y-elenco-de-no-participaron-en-visionado-junto-a-la-confech/prontus_nots/2012-07-30/000034.html [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Mardones, C. (30 de julio de 2012.). "Gael García llega a Chile y se reúne con Vallejo y Jackson para ver película NO". *Biobío Chile*. [En línea] <http://www.biobiochile.cl/noticias/2012/07/30/gael-garcia-llega-a-chile-y-se-reune-con-vallejo-y-jackson-para-ver-pelicula-no.shtml> [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Massey, D. (2013). "El lenguaje de la economía". *El ABC del neoliberalismo* (pp. 27-49). Viña del Mar: Asociación Communes, 2016.
- Ohanian, B. (2012). "Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible". *Aletheia*, V. 2, N°4. Buenos Aires.
- Richard, N. (2014). "Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora". *La Fuga*, 16. [En línea] <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>. [Consulta: 11 de enero de 2018].
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago: Ediciones Universidad FinisTerra.
- Salinas, C. & Stange, H. (2011). "Políticas en imágenes: Una revisión del documental *Venceremos*". *Política y comunicación: democracia y elecciones en América Latina* (pp. 319 – 338). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salinas, C. & Stange, H. (Eds.). (2017). *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Tironi, E. (1988). *Los silencios de la revolución. Chile: La otra cara de la modernización*. Santiago: Editorial La Puerta Abierta.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Barcelona: Editorial Península, 1980.

Waldman, G. (2014). "A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Autónoma de México, Nueva Época, año LIX, núm. 221, mayo-agosto 2014, 243-266.

- Sobre la autora

Rocío Silva Moreno es Licenciada en Comunicación Social, Periodista y Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Trabaja como asistente de investigación y en actividades de docencia, en temas relacionados con el estudio y análisis interdisciplinar de discursos mediáticos, en sus dimensiones políticas y culturales.

- ¿Como citar?

Silva Moreno, R. (2019). Ficción y transformaciones de la memoria histórica en *NO* de Pablo Larraín. *Comunicación y Medios*, (39), 174-185.

Diary of a documentary in the making: filming the local imaginaries of post-dictatorship Argentina*

Diario del making of de un documental: imaginarios locales de la posdictadura argentina

Philippa Page

Newcastle University, Newcastle-upon-Tyne, United Kingdom.
philippa.page@newcastle.ac.uk

Cecilia Sosa,

University of London, London, United Kingdom.
sosaceci@gmail.com

Abstract

This article constitutes the diary of a documentary in the making, one that aims to create a cinematic map of the local imaginaries of post-dictatorship transition. The unfolding project it charts uses film as a medium—both its reception by audiences and its creative potential as a mode of documenting and expressing social phenomena artistically—in order to map and produce fresh understanding of the multifaceted and layered, polysemous set of social imaginaries of the memory of Argentina's civic-military dictatorship and the ensuing post-dictatorship transition to democracy. This cinematic journey into the Dantesque labyrinth of the imaginary unfolds in the liminal space between the imagination and the real. In doing so, intimate lived experience resonates through public displays of trauma and pleasure, taking us into a yet-to-be-defined space that is neither documentary nor fiction.

Keywords: Imaginaries, Documentary, Fiction, Post-dictatorship, Argentina

Resumen

Este artículo constituye el diario del proceso de producción de un documental que busca crear un mapa cinematográfico de los imaginarios locales de la posdictadura argentina. De este modo, traza el desarrollo y despliegue de un proyecto que utiliza el cine como medio, tanto en su recepción como en su potencial creativo para documentar y dar cuenta de manera artística de fenómenos sociales que permiten comprender el multifacético, entreverado y polisémico conjunto de imaginarios sociales de la memoria de la dictadura cívico-militar argentina y la consiguiente transición democrática. Este viaje cinematográfico supone un ingreso al laberinto dantesco que se desarrolla en el espacio liminal entre lo imaginario y lo real. En este despliegue, experiencias vividas de manera íntima resuenan en demostraciones públicas del placer y del trauma que conducen a un espacio aún por definir entre el documental y la ficción.

Palabras claves: Imaginarios, Documental, Ficción, Posdictadura, Argentina.

* The research for this article was sponsored by the AHRC project, Screening Violence: A Transnational Study of Post-Conflict Imaginaries (AH/R006512/1). This project was conceptualised and co-authored with colleagues at Newcastle University: Guy Austin (carrying out the case study on Algeria), Nick Morgan (Colombia) and Simon Philpott (Indonesia). See <https://research.ncl.ac.uk/screeningviolence/>. The research for this essay was also supported by the AHRC project: Staging Difficult Pasts. Of Objects, Narrative and Public Memory", (AH/R006849/1).

"Beyond the theater is life, and behind life, the theater. My point of departure was the imaginary and I discovered the real; but behind the real there was the imaginary"

(Jean-Luc Godard).

1. Introduction: snippets of an imaginary

"Nos reímos. Nos íbamos a reír a carcajadas toda la noche. Desde que el entierro tenía fecha, mi cuerpo era la caja de resonancia de unas risas cristalinadas que sonaban a cada rato como perlas sueltas de un collar cayendo por una escalera de mármol interminable"¹ (2015 p.188): a young, female performer reads from Marta Dillon's novel, *Aparecida*, on a balcony looking out onto the Avenida de Mayo. A burgeoning crowd bustles below. Thousands of people prepare to march to remember the 43rd anniversary of the military coup that took place on 24th March 1976, marking the beginning of seven years of violent repression under authoritarian rule. The atmosphere is festive: a collective commemoration also takes form as a celebration of resistance against forgetting. A father and his 7-year-old twins draw a silhouette on the street. This starkly evocative, featureless figure condenses the powerful symbolic weight of the 30,000 disappeared across Argentina. As the camera zooms in, we can see that the twins have named their figure after their grandmother, who died last year. "Apagón": the lights go out and the screen suddenly goes blank. At the attempted screening of Joshua Oppenheimer's delirious documentary, *The Act of Killing*, a disobedient daughter describes her ambivalent feelings towards her father whom she calls "genocida": "[a]mé profundamente a mi padre, con sus aciertos y errores. También repudí con la misma intensidad sus actos como hombre. Me va a doler en el alma siempre, siempre, lo que hizo durante la dictadura"² (Raggio, 2018: 96). A group of retirees—students at the University of the Third Age in Greater Buenos Aires—discuss a Colombian film on that country's armed conflict. They all lived through the dictatorship: some are reminded of lost friends and the violent intimidation of being followed; others are adamant that it was impossible to know what was really happening. A camera captures dozens of schoolgirls jostling to get selfies with Nora Cortiñas, one of the Madres de Plaza de Mayo, who wears not only the iconic whi-

te headscarf of the Madres, but also a green one of the pro-choice abortion campaign, embracing struggles new and old.



Photo 1: Agustín Mendilaharsu framing the camera on March 24, 2019, Argentina's National Day of Memory.

In November 2018, we embarked on the first phase of fieldwork and documentary production for a project that aims over a period of three years to map out—visually, thematically, discursively, affectively—the multi-layered and faceted amalgamation of social imaginaries of dictatorship and post-dictatorship transition in Argentina. The project is titled *Screening Violence: A Transnational Approach to the Local Imaginaries of Post-Conflict Transition*. These are just some fragments of this initial experience. Together, they represent the first steps in piecing together the kaleidoscopic cacophony of voices, images, gestures, stories, illusions, truths, lies, silences that compose the "magma of social imaginary significations" (Castoriadis, 1987: 344) of Argentina's 1976-83 civic-military-ecclesiastic dictatorship. The haunting memory of a violent past and its very material legacy in the present overlay, as the palimpsestic layers of celluloid draw the diffuse line between past and present.

Our filmmaker and co-cartographer of these imaginaries, Alejo Mogueillansky, reflects: “Cuando nos sentemos a editar, siento que vamos a tener que escribir un largo poema dividido en cantos, como los cantos de la Divina Comedia, para capturar todo el horizonte que estamos contemplando”³ (2018: n.p.). He confirms that we have embarked upon a cinematic journey into the Dantesque labyrinth of the imaginary, one which will unfold in the liminal space between the imagination and the real. Intimate lived experience resonates through public displays of trauma in a way that is taking us into a yet-to-be-defined space that is neither documentary nor fiction.

This article constitutes the diary of a documentary in the making that aims to create a cinematic map of the local imaginaries of post-dictatorship transition. It hopes to shed light on the dynamic nature of this imaginary and its evolution over nearly four decades since the transition to democracy. This is still very much a work-in-progress, yet to yield substantial results in terms of fieldwork. It is also one part in a larger project entitled “Screening Violence” that composes a five-piece jigsaw and aims to provide fresh understanding of how social imaginaries shape civil conflicts and transitions to peace in Algeria, Argentina, Colombia, Indonesia and Northern Ireland. In order to fully grasp the complexities and local idiosyncrasies of civil conflict, this project uses in-depth, people-focused analysis of how local communities imagine conflict and post-conflict transitions from specific locations and historical contexts (Strauss, 2006: 323). The conceptual lens we have chosen to approach the local textures of conflict is that of the social imaginary, or imaginaries to be more precise.

2. Location filming: former Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ex-ESMA)

November 23, 2018: The collective “Historias Desobedientes” [Disobedient (Hi)stories], a recently formed group that brings together the sons and daughters of military perpetrators—to whom they refer as “genocidas”, or authors of genocide—is visiting the ESMA, the former military headquarters and largest clandestine detention centre in the country, for the first time. Our crew has decided to

accompany the visit to capture what is for many of the Historias Desobedientes a first encounter with a location of repression.

Walking through the former Officers’ Casino, which was used as a unit of detention and torture, is always an experience that is visceral. During the dictatorship, approximately 5000 people, mostly left-wing activists, were held captive there. The invisible presence of the past inscribes itself on the skin. The walls we see today, whose layers of paint have peeled away, were witness to the most sordid and atrocious human rights abuses. Since the building constitutes the crime scene of an open and unfinished investigation, its materiality is protected by ongoing legal proceedings. Therefore, the building itself cannot be touched. The visitor’s passage through this space along a floating walkway is literally removed from any contact with the building, although its materiality makes itself felt affectively. Might our camera be able to account for the visceral forces that inhabit this haunted scenario? Might our documentary be *expressive* of what Steven Shaviro terms “blocs of affect”, the “free-floating sensibility” which is condensed in and permeates every corner of the ESMA? After all, the Officers’ Casino could be considered a “machine for generating affect”, affects of various kinds that our documentary tries to pursue (Shaviro, 2010: 3, original emphasis).

Historias Desobedientes is the latest group to have emerged in relation to the powerful and eminent post-dictatorship trope of the “wounded family” (Sosa, 2014: 64), the network of victims affiliated through blood ties, that includes the internationally recognised *Madres*, *Abuelas*, and successive generation(s) of “children/H.I.J.O.S.” and relatives of the disappeared. The “disobedient” daughters, sons and wider set of relatives represent a non-normative lineage which is in the process of profoundly marking the memory of terror in post-dictatorial Argentina. This new branch of Argentina’s “wounded family” not only enlarges the mourning community, but also demonstrates the unprecedented ways in which bloodline ties can be the source of new forms of dissent. All this has taken place against the grain of an official politics, installed by businessman Mauricio Macri’s regressive neoliberal government, which has sought to depoliticise the question of memory, displacing it from the centre of domestic politics. In doing so, the current

administration has revived the dangerously apologetic discourse of the “two demons/dos demonios” (Dandán, 2016; Castilla, 2016), a classic reconciliatory contortion of the past evoking “violence on both sides” (Pittaluga, 2007). This is a notion that has become synonymous with impunity and forgetting, more so in its most recent “reloaded” version which, as Daniel Feierstein argues, utilises its logic “en un contexto distinto y con otra intencionalidad, mucho más grave que la de su versión original”⁴ (2018: 10).⁵

Lizy Raggio is perched nervously on the curb outside the “sótano”—the ESMA’s sinister basement—where prisoners were tortured during what was usually the last stage of their captivity before receiving the pentothal injection that drugged those detainees selected to be “transferred” or “traslados”, a euphemism for the so-called “vuelos de la muerte” [death flights]. While offering a light to her cigarette, Lizy asks: “¿Cómo imaginás que nos sentimos nosotras estando acá?”. The question seems impossible to answer. Lizy continues: “algunos eran monstruos por fuera, y también por dentro [...] pero otros, no”.⁶ Her reflection is clearly a very personal one. She is referring to her own father as she mimics the way he used to stroke her hair when she was little. Visibly shaken and torn by the impossible task of reconciling the figure of a father who loved her and her unfaltering condemnation of his actions during the dictatorship, she finally decides to go into the basement and places herself in a corner, as if to make her presence invisible.

There is a clear ethical decision to make: do we get the camera to film this moment? It seems invasive and inappropriate. We decide to wait. We are both conscious of the tremendous power of Lizy’s testimony, but how could we dare to place a camera in front of her when she does not seem even to be able to hold her own body together? The decision is right. She will recall the physical pain of this day during a subsequent encounter: “La primera vez que entré a la ex-ESMA fue el 23 de noviembre. ¡Y fui con mi terapeuta! No podía... Caminaba y me circulaban por todo el cuerpo distintos dolores. Tenía la sensación de que no podía respirar”.⁷

The visit continues up the main stairs, passing by the officers’ bedrooms that remain closed to the public. On the third-floor, visitors queue to enter



Photo 2: Condenados ESMA’s Salón Dorado: Members of the Historias Desobedientes’ collective, that brings together the children and family members of perpetrators, embrace one another in front of a video installation that lists the names of those repressors sentenced for crimes against humanity.

the tiny room designated for women who were pregnant. “¿Cómo es posible que hayan nacido niños aquí?”,⁸ is stencilled onto the floor. Will the camera be able to sense the disquietingly surgical atmosphere of this room? What kind of cinematography will be able to evoke the disturbing chills that this empty little room awakens? When we reach Capucha, maybe the darkest space in the building, we ask Alejo to record the narrow staircase that leads up to Capuchita. We hope this will provide footage for a future sequence in which the ESMA’s stairs will be re-staged through a frame provided by fiction.

3. Thinking the transnational from the local

The emergence of “disobedience” as a simultaneously public and private stance in relation to dictatorship is very specific to Argentina’s current articulation of post-dictatorship memory. It demonstrates not only how memory is an ongoing process that continues to unfold 36 years since the military junta was ousted and democratic elections held, but also how locally specific this unfolding memory project is. The emergence of Historias Desobedientes is just one example of why it is so vital to engage with international discourses on

democratic transition through the lens afforded by local understandings of conflict.

Criticism of researchers and policy-makers who fail to explore conflicts in their own terms, instead adhering to a “highly-standardized”, one-size-fits-all —or so-called “flat-pack” (Mac Ginty, 2008: 145)—approaches is now fairly common currency in the areas of Transitional Justice and Peace Studies. Our approach instead aims to engage, in an immersive sense, with the multifaceted life-worlds of real subjects. The question of how local imaginaries structure popular understandings of conflict, rather than their articulation in terms of a universalising (global) rhetoric, seems vital.

In the case of Argentina, for instance, the intersection between the memory of dictatorship and gender politics propelled by a feminist “wave”, most notably the “Ni una menos” collective, has become unavoidable in the past few years.⁹ Alejandra Nafatal, Director of ESMA’s Memory Museum, confesses that her dialogues with a younger generation of women cast light on how the patriarchal structures of gender-based violence have affected her own reading of her captivity when she was just 17: “Me emociona y alegra haber sido despertada por las jóvenes. Es un mandato al revés”. “Son las pibas con los pañuelos verdes las que interpelan al movimiento de derechos humanos como ente autónomo. Hay un proceso de transmisión de memoria que sigue abierto”, she says.¹⁰

April 12: “What is this time that we share? Do we share a time?” asks the international feminist scholar Judith Butler to a bursting room at the Centro Cultural Haroldo Conti inside the ESMA’s premises. It is the end of a three-day conference entitled “Memory at the crossroads of the present”. We have arrived eager for further conversations on the fissures between local and global approaches to understanding violence. While Butler praises the decades of “prodigious, ethical accomplishment” of memory work undertaken in Argentina against state terrorism, she also alerts that new forms of authoritarianism and fascism currently spreading across Latin America not only involve a denial of distinctive forms of violence, but also “seek to revive the longing for military rules, the security, the xenophobia, the intense nationalism, the excitement of violent repression”. Although it is not easy to generalise across national borders, Butler insists that “there is a possibility to forge transna-

tional solidarity” against contemporary forms of negationism. In what she considers a “disturbing, bewildering, and enraging present moment”, she argues that we need to cultivate a critical capacity for “translation” between space and time. The future of memory relies on listening transnationally, as much as listening locally, to achieve more nuanced articulations of violence. Our camera tries to navigate between the two.

4. Film as method: a cinematic cartography of local imaginaries

The conceptual lens we have chosen to frame the transnational through the perspective afforded by the local is what Cornelius Castoriadis originally termed “the social imaginary” (1987: 364). Yet, the social imaginary—or imaginaries—is a notoriously difficult concept to harness. The more it unfolds, the more complex and nebulous it seems to become. As a point of departure, we take Dilip Parameshwar Goankar’s definition of the imaginary as a “creative force in the making of worlds” (2002: 1). As an intrinsically imaginary space, the medium of film provides an excellent pathway into this multiplicity. It also becomes a privileged means of interlacing academic and creative practices in a manner that cross-fertilises the two.

Methodologically, then, this project begins and ends with cinema. It initiates its search by screening films about the conflicts that have taken place in the other four sites. It “ends” by creating its own cinematic expression of the imaginary, a documentary that will also have the capacity to be reproduced at different times and in different contexts so as to continue circulating and animating discussions. To chart local imaginaries and to encourage participants to reflect on post-dictatorship transition, we use the medium of film both as conceptual frame and method, adapting practices from reception studies to elicit and record spectator responses to each film. Film becomes a form of address, a way of exploring what might be termed “ordinary feelings” in relation to violence that resonate within and across different groups in the country. Films are our way of creating “a contact zone for analysis”, to use Kathleen Stewart’s words (2017: 2), a surface of affective engagement exploring the various, intricate ways in which Argentina’s society negotiates, on an everyday basis, the aftermath

of its dictatorship. Our approach to mapping the imaginaries of post-conflict also takes on board Giuliana Bruno's invitation to consider films as a "landscape" (2018: loc. 394). Post-screening discussions become a space of conversation to discover how the past continues to shape the present in both small and omnipresent ways.

Our methodology is mixed, interdisciplinary and participatory. We screen films from each of the other sites involved in our transnational network of exchanges. This transnational exchange gives the project a comparative architecture that enables nuanced rather than reductive comparison. It also provides our participants with a critical distance to engage with representations/expressions of conflicts that are not their "own". In displacing the lens, we attempt to dislocate local hierarchies of conflict making room for new voices to emerge, whether neglected, unuttered or unheard. To adopt a cinematographic metaphor, we are seeking deep focus that makes space for voices not necessarily located in the "foreground"—those associated with lineages of victimhood or collaboration—but in the "background", for whom the questions of dictatorship and transition are not usual topics of discussion.

5. Chiaroscuro: first attempt at a film reception study

December 21, 2018: we invite some members of *Historias Desobedientes*, along with members and associates of the organisation H.I.J.O.S. to watch Joshua Oppenheimer's controversial documentary, *The Act of Killing* (2012), which depicts the staging of a film about the massacre of real and perceived "communists" in Indonesia in 1965 by the perpetrators. This small gathering is an opportunity to pilot the methods for our focus groups. The evening does not go to plan. Right as we are about to press "play", the lights suddenly go out and the entire neighbourhood is plunged into darkness. Someone turns on the spotlight on their telephone. The power cut imposes its aesthetic of chiaroscuro on the encounter and this private living room starts to take on the air of a set from an early 20th Century German expressionist film. The discussion begins without the film screening being part of the process. The group is well-versed at discussing memory politics. The younger women are in their

late thirties/early forties—one is the daughter of a disappeared father, the other two are members of the Grupo de Arte Callejero [Street Art Group], an artists' collective that has been working closely with the children of the disappeared for the last two decades.¹¹ All actively involved in human rights and feminist activism, we wonder to what extent discussing with a group holding such a shared conviction for memory, truth and justice will be useful to our study. However, the name "*Historias Desobedientes*" does not resound as we had assumed it would and we are witnesses to an inadvertently controversial exchange. When the daughters of two Argentine perpetrators reveal their ties of kinship, the younger women take exception. For them, the name "hijos" can only legitimately be identified with the children of the disappeared, not with those of the military repressors.

The emergence of the *Historias Desobedientes* collective bears nevertheless certain resonance of the first meetings held by H.I.J.O.S. in the mid-1990s. Inside their respective organisations, they have forged alternative bonds and a sense of empowerment breaking out of the pact of silence. Most of its members had to stand up against their families. Although both groups propose alternative forms of (af)iliation beyond familial bloodline ties, the question about who the "real" children are comes back and forth: "Para mí también los "hijos" son los hijos de los desaparecidos. Y me da mucho terror que se equipare".¹² The older women listen in silence. They seem completely aware that they are touching on a very sensitive issue: "No somos víctimas, somos afectados como cualquier ciudadano. Con un plus: que el terror lo generaron nuestros padres",¹³ says Lizy.

For some activists, *Historias Desobedientes*'s public "coming out" on May 10, 2017, as part of an overwhelming civic response to the judicial provocation of the "2x1" retrospective reduction of convicted repressor Luis Muiño's (and potentially many others') sentence, is inherently problematic. In the haphazardly-lit room, where everyone seems to have forgotten about the camera, opinion is divided. Some see *Historias Desobedientes* as a victory of the local Human Rights' movement. Others are more reluctant to recognise their legitimacy as such, and question what they see as an appropriation of the values of "memory, truth and justice". Can this group of relatives of the perpetrators be part of the "wounded family"? The chia-

roscuro imposed by the power outage turns into a poignant metaphor for questions of visibility, ethics and ownership. The agonistic discussion eventually gives way to a productive exchange of positions. The lights come back on and we watch a fragment of the film.

6. Close up: focus groups

We expect that screening films to different audiences will allow us to map various facets of the imaginary. After each screening, with as varied a set of groups as possible, we try to capture immediate, visceral reactions to the film, then individual reflections via a questionnaire, followed by a group discussion to better elucidate the more fraught collective interpretations and understandings. It is the methodological “hope” that these phases of reception might facilitate a more reflexive approach to the resonances of violence in the local context. Since imaginaries cannot be fully captured discursively, innovation is needed alongside these classic reception methods in order to capture and preserve these haptic reflections, metaphorically, visually, aurally, gesturally, affectively.

April 2: the bank holiday that marks the anniversary of the beginning of the Malvinas-Falklands’ war becomes the date for our first focus group with five young women in their early twenties. After a brief introduction to the project, we screen the Colombian documentary *Falsos Positivos* (Simone Bruno and Dado Carillo, 2009). The film addresses the scandal uncovered in 2008 during President Uribe’s doctrine of so-called “Democratic Security”, whereby members of the Colombian Army, motivated by the prospect of state bonus payments, lured innocent bystanders with job offers only to murder them. Corpses were dressed in military apparel so as to disguise them as members of the FARC guerrilla. The young women are from Valentín Alsina, a modest and increasingly precarious southern neighbourhood belonging to Greater Buenos Aires. They know little or nothing about the sixty-year Colombian armed conflict. Shy and somewhat nervous, they seem both intimidated and secretly excited by the camera that records their reactions to the film. After the screening, we ask them to list those words that spring to mind about the film. “Crime”, “violence”, “injustice”, “impunity”, “abuse of power”, “fear”, “violence”,

“helplessness”, are some of the words that appear. They then complete the anonymous questionnaires, which are conducted in each focus group across the project to gather comparative empirical data for the more traditional scholarly-based side of the study. During the discussion, voices timidly start to emerge. Yet the resonances of the Colombian documentary within the local context of dictatorship violence are not forthcoming. Still, four out of five participants eventually associate the case of the *falsos positivos* with Argentina’s military-led state terror in their responses.

April 5, 9 pm: we are at a local make-up salon in Ramos Mejía, another of Greater Buenos Aires’ suburbs, this time to the west. The salon is now closed to the public, but every Friday evening it is transformed into a quirky little cinema and a group of local people, mainly retired, meet to discuss individual films and the history of cinema. They call themselves the *Novelle Vague* of Ramos. We wonder what this predominantly middle-class audience will say about *Falsos positivos*. This time, the participants are keen to talk about the violence portrayed in the film and its resonance within the local context. They openly share personal stories, making rich connections between films, local contexts, their experiences of dictatorship violence during the 1970s, as well as contemporary resonances. “Antes tenía miedo. Ahora no”, states one of the few male participants. We leave the make-up salon gone midnight, buzzing with impressions.

April 9: the next focus group takes place with a lively group of elderly students at UNITE, a study programme for the third age at the Universidad Nacional de Lomas de Zamora, again in Greater Buenos Aires. They are excited about the presence of the camera and participating in a transnational documentary project. Aside from their age, this is a less homogeneous group than previously. As soon as the screening has finished, the differences among the group start to emerge. While many of the participants do not hesitate to connect the images of the graves in *Falsos Positivos* with the local dictatorship violence, others prefer to step aside: “Yo no sabía”, argues one of the ladies in the front row quite adamantly, contending that it was impossible to “imagine” such systematised barbarism. Although more than 20 participants fill in the questionnaires, by the end of the debate only six remain. We wonder how many will return for the next screening.

This set of focus groups has opened up a reasonably broad spectrum of ideas and opinions, enabling us to start sketching our map of the imaginary. But the aim is to capture as wide a range as possible. We have already agreed to record the youth branch of the incumbent conservative coalition, Cambiemos-PRO. We have yet to travel to Argentina's extensive rural "Interior". A perspective that is hard to locate, albeit we suspect rather pervasive, is the one that quite simply does not think about politics and eschews any interrogation of the past. With this problem in mind, we also head out onto the streets in search of the resilient textures of the "ordinary" imaginary that cut across Argentine society.

7. Deep focus: into the fields of ordinary feelings.

23 March 2019, the eve of the 43rd anniversary of the 1976 military coup: our excursion begins at Constitución railway station, deliberately chosen as a highly transited pedestrian crossroads. We want to test randomly-selected passers-by about their recollections of March 24th, 1976 (if age-appropriate), and what the date means to them personally. We invite as interviewers Félix Bruzzone, a well-known local writer whose parents were disappeared during the dictatorship, and Franco-Argentine lawyer, Mónica Zwaig, a tireless "fan" of human rights trials, as described by her creative partner Félix. We take inspiration from one of the scenes of their performance, *Cuarto intermedio. Guía para audiencias de lesa humanidad*, an original and often playful piece on the current trials in which they engage with people transiting through Retiro station, on the opposite side of downtown Buenos Aires. Footage projected during their performance attempts to demonstrate what regular bystanders know—or, more to the point, do not know—about the trials for crimes against humanity committed under dictatorship. The montage reveals that, despite the location of the federal tribunal just the other side of Retiro, few have any idea whatsoever that the trials are currently taking place.

"What are you planning to do tomorrow?" is the suggested opening question for Mónica and Félix. We want to see how many people engage with the reason for this national holiday. It soon becomes clear that our chosen location is not the best. Despite its refurbished elegance, *Constitución* remains

a "hot spot". We shift operations to Costanera Sur, a popular leisure area at weekends, particularly on such a sunny day, and a short distance away. The new location offers numerous opportunities to interview passers-by and those selling their produce at the weekly market. Our first interviewee runs a stall selling homemade cakes. Mónica is audacious and charming; Félix is understated, quietly witty and an attentive listener. Responses vary. Some enthusiastically discuss their plans for the demonstration the following day; others reject any connection whatsoever with the dictatorial period and are unaware of the annual commemorative march.

At a stall selling basic attire, we also meet Bautista, a Peruvian community leader from Rodrigo Bueno, a precarious four-block neighbourhood located just a few minutes walk from the market. Trapped between the ecological reserve and a millionaire's enterprise about to be launched at the Boca Juniors Sport City, the *barrio* is currently the subject of a controversial government housing relocation scheme: a brand-new set of apartment blocks which are rapidly being built against the clock as the presidential election approaches. But, as Bautista explains, the new buildings do not fit the inhabitants' requirements. Despite the precarious situation, he agrees to discuss the common links between the Peruvian and Argentine dictatorships on camera. As he speaks, a sweater that hangs from the roof of his stand places its arms reassuringly on his shoulders helped by a small gust of wind. "It is the embrace of the disappeared", someone in our crew later remarks. The eerie hug is framed as if it were a subtle figure of fiction intervening spectrally in our documentary scene.



Photo 3: Bautista, a Peruvian community leader from Rodrigo Bueno neighbourhood, engages in a Star Wars fight with writer Félix Bruzzone and Franco-Argentine lawyer Mónica Zwaig at his stall along the Costanera Sur. The sweater that hangs behind him will, helped by the breeze, eventually place its arms on his shoulders extending him "the embrace of the disappeared".

Bautista invites us to visit the canteen run by the collective in his *barrio*. We promise a visit wondering whether it would be possible—ethical, even—to propose a screening session with members of such a fragile community. Despite the intensified forms of unuttered violence, the community still seems lively fighting for its autonomous future. The capacity of the camera’s gaze to capture such realities is a constant source of reflection. Will our camera be able to provide a sensitive and ethical “sphere of appearance” for Rodrigo Bueno’s community? (Butler, 2010: 1). We are unsure if the *barrio* and its residents will even still be there when we return in three months’ time.

8. Staging the Real: matching staircases

January 14, 2019: Mariana stands at the top of a small spiral staircase in the courtyard at the centre of Alejo’s house. She holds a book in her hands—her own *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*—a playful dissection of what she calls the local human rights “ghetto” (Perez, 2012: 126). It is a searingly hot afternoon. Alejo and cameraman Agustín squint up at the sky as they search for a suitable angle for the camera’s gaze upon Mariana and the staircase. A vivid cobalt wall illuminates her from behind. The stairs on which she is perched take centre stage, as does she. Backlit by the sunlight streaming in to the rear, they create a striking silhouette in sharp contrast to the backdrop in bright blue. The framing seems characteristically fictional.

At the agreed cue, performer and choreographer Luciana Acuña starts reading from a copy of the same book from the balcony that looks out over the stairs. The extract recounts the tension-filled guided tour of the ESMA organised for families of the disappeared. Mariana lost both her parents—Montonero activists—during the dictatorship and her brother, Guillermo Perez Rosinblit, whom she finally located in 2000, was born in captivity inside the ESMA. “Deberían poner el nombre de mi vieja en la puerta, porque esta es su pieza”, Mariana states in her diary. From the room where her mother gave birth to her brother, the group makes its way to Capucha (Hood). Mariana recounts suggesting that she and her partner follow along. Luciana reads: “Suben la escalera que va a Capuchita, ella anteúl-



Photo 4-Montage. The staircase that goes from Capucha to Capuchita at the ESMA is re-staged within a fictional landscape at our filmmaker’s home. Luciana Acuña reads a fragment from *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* in which Mariana Eva Perez portrays an erotic scene that took place inside the ESMA. The staircase becomes the imaginary space where different layers of documentary and fiction come together.

tima, Jota al final. Jota aprovecha y le toca el culo. Ella es feliz. En la escalera que va de Capucha a Capuchita”. (2012: 18)¹⁴ The last admission is intimate and comfortingly irreverent. Luciana laughs briefly; they both crack a smile and chuckle in unison. Mariana would later tell us that she could see the goose bumps prickling on Luciana’s arm as she read; the transmission of one voice to another, the *mise-en-scène* of this ludic testimony as a deliberately staged fiction releases affective shivers that ripple through our camera’s gaze.

Mariana is part of a generation—many of whom are direct descendants of the disappeared—that has introduced new vocabularies and images into the public sphere in relation to their own, very intimate experience of loss. Their production has introduced empowered and non-victimizing accounts of trauma into the narratives of memory. As a writer, Mariana has, like others in her generation, confronted the official duty of memory established during the 2003–2015 Kirchnerist administrations which she mocks quite disparagingly as the “*Disneyland des Droits de l’Homme*” [the Disneyland of human rights] (Perez, 2012: 126).

Although Mariana was reluctant to participate in the scene, she seems to have enjoyed this fictional recasting. Yet, what happens when the image of the asphyxiating narrow stairs joining Capucha with Capuchita, filmed originally on location during the guided tour with *Historias Desobedientes* around ESMA, is re-staged in a private, relaxed space and

deliberately framed in a way in which it becomes fictionalised? Match cutting the luminous stairs in Alejo's courtyard with the staircase joining the squalid spaces where inmates were kept may seem incongruous, but it is part of a broader conceptual/creative strategy of layering. For French philosopher Jacques Rancière, "a fiction is the construction of a set of relations [...] between things that are said to be perceptible and the sense that can be made of those things", for example (2013: n.p.). Moreover, in a film project that finds it impossible to identify as either documentary or fiction, Jean-Luc Godard's guide to being through cinema that opens this essay seems vital. Alejo's filmmaking inscribes itself precisely in the interstitial space that is neither fiction nor documentary, or a zone of overlap perhaps that is both and neither at once.

9. Conclusion

Stories, fictions, metaphors, myths, fantasies and illusions are all the stuff of the imaginary. They are so deeply embedded in our perceptions of the Real, that an aesthetics of the imaginary would seem to require a non-binary approach to genre, whereby documentary and fictional forms could fuse seamlessly. Just as a staircase has been opened to unusual projections and appropriations, our film project navigates in between documentary and fiction. Taking inspiration from the cinematography of Godard, our camera seeks to explore how past and present lives are not only "[b]eyond the theatre", but also the ways in which theatre can suggest another way of staging lives. Somehow, the juxtaposed and contradictory set of impressions condensed within our "matching" staircases helps to create this map. It takes the form of an affective cartography that unfurls as the process of making our documentary unfolds. The fictional frames of a testimonial scene shed light on the continually precarious, albeit resilient, dimension of playfulness and novelty that resonates through the local imaginaries of the post-dictatorship transition. By proposing these kinds of exchanges between fiction and reality, our project seeks not only to interrogate conventional—and rather sacral—acts of mourning that have persisted throughout the period, but it also suggests to what extent both pain and pleasure might unexpectedly interlace within the aftermath of grief. Ultimately, it seeks to en-

gage new and hereunto unheard voices within the broader imaginary of the dictatorship's violence.

End notes

1 "We laughed. We were going to laugh out loud all night. Since we had a date for the funeral, my body was the soundboard of a crystalline laughter that sounded every few minutes like loose pearls on a necklace falling down an endless marble staircase" (all translations have been done by the authors).

2 "the author of a genocide": "I loved my father profoundly, with his wise choices and his errors. I also repudiated his actions as a man with the same intensity. What he did during the dictatorship will always, always hurt deep in my soul".

3 "When we sit down to edit all this, I feel we are going to have to write a long poem, divided into songs, like those of the Divine Comedy, in order to be able to capture the full horizon of what we are contemplating".

4 "the logic implicit in the theory of the "two demons" in a context that is distinct, and with other intentions, that are much more serious than in its original version".

5 For the 30th anniversary of the military coup, the National Human Rights' Secretary presented a new edition of *Nunca Más*, in which only the 1985 prologue was included. In contrast, the prologue written by Eduardo Luis Duhalde and Rodolfo Mattarollo, which had been added in 2006 was surreptitiously omitted (See Dandán, 2016).

6 "How do you imagine that we feel being here?" / "some were monsters outwardly, and also monsters inside [...] but others weren't". Extracts of the conversation we had with Lizy at the ESMA Memory Museum on November 23, 2018.

7 "The first time that I entered the former ESMA was on 23 November. I went with my therapist! I couldn't do it... I was walking and different pains circulated throughout my body. I had the sensation that I was unable to breathe".

8 "How is it possible that babies were born here?".

9 The Ni una menos collective emerged on June 3, 2015, but it was only during Macri's administration, which began in December of that year, that the group became widely known, especially among the youngest generations. Its anniversary demonstrations, three women's strikes and other actions/events have congregated millions of women in the streets. See: <http://niunamenos.org.ar/>

10 "I am moved and happy to have been awakened by these young women. It is a reversed mandate." / "It is

the young women with their green headscarves who are calling upon the human rights movement, as an autonomous entity. There is a process of transmission that remains open”.

11 GAC intervenes directly in the street to publicly map impunity using road signs or staging the *escraches*, developed by H.I.J.O.S. during the mid-1990s in order to target the unpunished perpetrators.

12 “For me, too, the “hijos” are the children of the disappeared. And it horrifies me that they might be put on the same level and considered as victims of the same thing”.

13 “We are not victims, but citizens affected like any other. With an added plus: that the terror was generated by our own fathers”.

14 “They should put my mum’s name on the door, because this is her room.” / “They go up the stairs that lead to Capuchita (Little Hood). She is the penultimate person, Jota is the final one. Jota takes advantage and caresses her arse. She is happy. On the staircase that joins Capucha with Capuchita”.

Bibliography

- Bruno, G. (2018). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso. Kindle version.
- Bruno, S and Carillo, D. (2009). *Falsos positivos*. CINESUD
- Butler, J. (2009). *Frames of War. When Is Life Grievable?* New York: Verso.
- Castilla, E. (2016). Macri, Lopérfido y el retorno de la teoría de los dos demonios. *La izquierda diario*, January 28, http://www.izquierdadiario.es/Macri-Loperfido-y-el-retorno-de-la-teoria-de-los-dos-demonios?id_rubrique=2653
- Castoriadis, C. (1987). *The Imaginary Institution of Society*. Trans. Kathleen Blamey. Cambridge Massachusets: MIT Press.
- Cott, J. (1969). Jean-Luc Godard: The Rolling Stone Interview. A look behind the lens at the famed French new wave director of ‘Breathless’ and ‘Band of Outsiders’, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/jean-luc-godard-the-rolling-stone-interview-183636/>
- Dandan, A. (2016). El gobierno lanzó una nueva edición del Nunca Más. Página 12, June 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-301566-2016-06-12.html>
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Buenos Aires: Marea Editorial, 2018.
- Gaonkar, D. P. (2002). Toward New Imaginaries: An Introduction. *Public Culture*, 14(1): 1-19.
- Kalinec, A. (comp.) (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Krause, K. & Jütersonke, O. (2005). Peace, Security and Development in Post-Conflict Environments. *Security Dialogue*, 35(4), 447-462.

- Mac Ginty, R. (2008). Indigenous Peace-Making Versus the Liberal Peace, Cooperation and Conflict, 43, 139-163, DOI: 10.1177/0010836708089080.
- Murphy, K. M. (2016). Memory Mapping: Affect, Place, and Testimony in El Lugar Más Pequeño (2011). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(4): 571-595, DOI: 10.1080/13569325.2016.1229659.
- Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing. Final Cut for Real; DK*.
- Perez, M. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pittaluga, R. (2007). Miradas sobre el pasado reciente argentino: Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005), M. Franco y F. Levin (eds.). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.
- Richard, N. (2019). *Eruptions of Memory*. Cambridge: Polity Press.
- Shaviro, S. (2010). *Post-Cinematic Affect*. Winchester, UK/Washington, USA: O-Books.
- Sosa, C. (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*, London: Tamesis.
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press.
- Strauss, C. (2006). The Imaginary. *Anthropological Theory*, 6(3): 322-344.

- About the authors:

Philippa Page is Assistant Professor of Spanish and Film at Newcastle University, U.K. Her current research explores the local imaginaries of post-dictatorship in contemporary Chile and Argentina. She is author of the monograph *Politics and Performance in Post-Dictatorship Argentine Film and Theatre* (Tamesis, 2011) and co-editor of the volume *The Feeling Child: Affect and Politics in Latin American Literature and Film* (Lexington, 2018).

Cecilia Sosa is a postdoctoral researcher at Royal Holloway, University of London. As an Argentine sociologist and cultural journalist, she obtained her PhD in Drama at Queen Mary, University of London. She has broadly published at the crossroad of memory and performance. Her manuscript is entitled *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood* (2014, Tamesis).

- How to cite:

Page, P. & Sosa, C. (2019). Diary of a documentary in the making: filming the local imaginaries of post-dictatorship Argentina. *Comunicación y Medios*, (39), 186-197.



DISCUSIÓN

Desde la creación: Textos de Camila José Donoso, Fernando Lavanderos y Tiziana Panizza



Figura: Frame de la película *Casa Roshell*. México. 2017

Transficciones

o por una nueva metodología transfeminista en el cine

Camila José Donoso

Nota: Lo que leerá a continuación son textos recogidos en momentos diferentes que representan reflexiones y el inicio de un trabajo teórico en torno a la idea de "transficción". Esto es una antesala a un pensamiento más largo. Luego como segunda etapa del texto, recogí una microhistoria de cómo realicé mi segunda película Casa Roshell.

La idea de *Transficción*, nació luego de filmar *Naomi Campbell*, *Casa Roshell* y *Nona, si me mojan, yo los quemó*, películas que comparten metodologías en común y "sensaciones" en cuanto a los límites entre el documental y la ficción. La búsqueda de la *Transficción* es pensar cómo se desdibujan los límites entre las categorías del cine, y cómo una

película puede viajar entre múltiples formas de representación. La idea contraria a pensar este nuevo concepto sería reducirlo a una nueva categoría del cine, como lo han hecho los nombres de cine "híbrido", o de "no ficción", o en su peor versión "la docuficción". Nuevos términos que crean nuevas subcategorías. La transficción no es un género por nada del mundo, si no una metodología, una forma de cuestionar la ética que domina el cine.

Parte de las interrogantes están relacionadas al trabajo de Pasolini y lo específicamente cinematográfico, desde su ensayo "Semiología de la realidad", donde crea nuevos conceptos para re-pensar las unidades narrativas del cine. Por ejemplo,

Pasolini teoriza las imágenes y los sonidos, desde los grafemas y los fonemas, así como de cinemas y axiomas, como verbos del cine en un intento de abandonar la herencia de la literatura directamente, pensando lo propio cinematográfico². A su vez, las ideas de un cine “chamánico” de Raúl Ruiz, ayudan a entender que el cine es mucho más que un arma al servicio de la realidad, y que por el contrario, debería ser un arte que nos ayuda a comprender los lados más inconexos e imaginarios de la vida.

Las tres películas que realicé, trabajan desde cerca personajes que normalmente se denominan como marginales o periféricos, términos con los cuales no estoy de acuerdo, y que recuerdan las palabras de la reciente fallecida Agnès Varda, cuando se molestaba cada vez que le hablaban de la marginalidad de sus personajes y de lo fuera de la sociedad que están, siempre respondía “¿fuera de qué sociedad? serán marginales para tí”³ [al periodista]. Una respuesta a construir una nueva mirada con el cine realizada por mujeres, es también cambiar el ojo y el lugar desde donde se habla (lo que en Brasil llaman como “el lugar de fala”). Por eso me parece importante pensar la relación y teorizar en torno a la metodología de trabajo *transficticio*, sobre todo porque se plantea fuera de la producción hegemónica del arte.

Esta idea propone una ética entre el trabajo del director/a y “su sujeto de pesquisa”, poniendo en duda la relación distante y utilitaria que muchas veces se puede tener en ciertas prácticas del documental. En la *transficción*, el proceso creativo está centrada en la relación de amistad que se genera entre autor/a y personajes. Lo que Jean Rouch llamó “La antropología de la amistad”, y que desde mi visión de la teoría *queer* y feminista, lo identificación con el vínculo afectivo que nos permite pensar y configurar el cine, en un acto comunitario.

Quebrando con la estructura de organización vertical de los equipos de realización de películas, buscando profundizar las relaciones afectivas que crean un film. Surgen varias preguntas cuando se trabaja con lo biográfico sin buscar una narrativa lineal o fácil de comprender. Primero ¿Cuándo se filma lo real? ¿Existe realmente un documento audiovisual verídico? ¿Qué ocurre con la auto-representación? ¿Cuando se actúa frente a cámara y cuando se dice la verdad? ¿Qué es un registro documental y qué es uno de ficción? ¿Qué diferencia tiene el trabajo con actores naturales y actores? ¿Cómo puede el cine

generar sentidos de vinculación con el quehacer político?

De algún modo esta teorización de la práctica del quehacer cinematográfico, está directamente relacionada con la educación y la capacidad transformadora del cine. Cuando proyecté mis películas *Naomi Campbell* y *Casa Roshell*, una de las grandes satisfacciones con el espectador fue la empatía y la identificación con las mujeres transexuales y travestis. Había un poder educativo y democrático en la proyección de las películas, donde la vida de estas mujeres se comprendía sin cliché y desde un lugar fuera del estereotipo que nunca antes habían visto. Muchas personas, de diferentes clases sociales y latitudes, me decían que por primera vez podían entender bien qué era ser una persona trans, y podían mirar con otros ojos estos cuerpos, que siempre están rodeados de violencia y luego victimización. Realizamos un circuito periférico en diferentes centros culturales en barrios populares tanto en la capital chilena y mexicana, como en pequeñas localidades donde supuestamente la gente no ve un “cine más artístico”. Comprobé con la práctica y llevando yo misma mis películas donde nadie llega, que eso es falso. La gente sin una “supuesta formación como espectador” tiene una sensibilidad mayor que los públicos cinéfilos de los festivales de cine. Las lecturas que recibí en estas muestras corroboran el sentido que une mi siguiente investigación en torno a “*Transfronterismos, cine, política y educación*”, con referentes tales como el libro de Alain Bergala *Hipótesis del cine:pequeño tratado sobre la transmisión de cine*.

Decidí autoexiliarme del *mainstream* del cine, decidí irme a la frontera a una ciudad que a nadie le importa, como la abandonada ciudad de Arica, donde el desierto aún esconde campos minados de cuando Chile quitó parte del sur al Perú y el mar a Bolivia. Una cierta supremacía blanca se vive entre los chilenos, que se sienten elevados económicamente ante sus vecinos. La seguridad del capitalismo se “ficcionaliza” con nuevos centros comerciales y edificios sociales camino a la frontera, donde la arquitectura es igual a la ciudad. Esta ciudad militarizada, está llena de tensiones, de historia, que el cine tiene la capacidad de cuestionar de manera crítica. Esa fue la idea principal con el proyecto de *Transfrontera*. Unir con el arte lo que se había deshecho, nuestros lazos culturales entre la comunidad andina.

Transfronterismos, cine, política y educación

En el año 2016 comencé a realizar en la frontera un encuentro dedicado al cine, que busca unir a realizadores/as y personas interesadas en aprender del quehacer audiovisual, de múltiples lugares entre Chile, Perú y Bolivia. Las primeras dos ediciones se desarrollaron en Arica y la tercera en Tacna. La convocatoria ponía énfasis en encontrar personas que no pudieran acceder a la educación artística, ni menos a escuelas de cine. En estos tres países las escuelas de cualquier disciplina artística están centralizadas en las capitales. Se armó un grupo sincretista desde la selva amazónica, la sierra peruana, el altiplano boliviano, el norte de Chile. Desde activistas, antropólogos, estudiantes de comunicación, músicos, actores, agricultores, dueñas de casa. El concepto *trans* se aplicaba a toda la práctica de la escuela, por un lado es transdisciplinaria, transgeneracional, transterritorial, transcultural y así podemos seguir enumerando palabras inventadas por los/as participantes. Aparecieron también las palabras transgredir y transfeminismo. Y por sobre todo la idea de una transfrontera, un lugar de unión donde las tensiones y el patriotismo están muy presentes. Sobre todo en la parte chilena, donde el racismo y la supremacía blanca predomina en un pueblo como Arica, donde la mayoría de la población es militar.

El objetivo de pensar esta práctica transfronteriza, junto con las ideas teóricas de una “no-enseñanza” con el cine, que compartimos con Ignacio Agüero, importante documentalista chileno que participa del encuentro y que por su parte, está pensando la educación a través de su proyecto “El cine es escuela”, junto con la pionera Alicia Vega, quién realizó talleres de cine para niños y niñas desde la dictadura militar. Taller que fue filmado por Ignacio en la película *Cien niños esperando un tren* y que luego filmará 30 años después el último taller de Alicia como parte de su otro documental, *Cómo me da la gana 2*. Ignacio a través de “Cero en conducta” en colaboración con la Universidad de Chile, realiza hace ya cuatro años talleres de cine en escuelas públicas de niños/as en Santiago y regiones. Influencia mucho esta investigación el trabajo del brasileño Cezar Migliorin (quien presentó su libro *Pedagogía del ló, Cine, educación y política*) donde también piensa su experiencia como educador de un proyecto de formación que realizó en más de 240 escuelas, por 26 estados de Brasil.

Cuando comenzamos con Transfrontera más que sentirnos con la autoridad de querer ser “maestros”, nos planteamos la “no-enseñanza” como práctica educativa e inspirada en las reflexiones de la pedagogía crítica de Paulo Freire. Relacionado a esto la cita del prólogo del libro de Migliorin escrito por Agüero, tiene mucho sentido en esta tesis:

Que un joven pueda tener la conciencia de sí mismo como alguien capaz de crear, no necesariamente convirtiéndose en cineasta o en artista, sino en una persona con una autonomía creativa que podría ejercer en (y en contra de) un sistema que lo ha mantenido fuera de la conciencia.

Notas

1 Hay una insistencia a ocupar el prefijo *Trans* en casi la mayoría de las cosas que hago (por el momento) Este prefijo permite deconstruir conceptos tan estructurados y políticos como lo son la frontera, o la ficción.

2 Se puede enlazar esta pregunta de Pasolini con la película de Ignacio Agüero “Como me da la gana 2” donde le pregunta en Chile a diferentes directores que están filmando el año 2015, ¿Qué es lo cinematográfico?.

3 En la edición del Festival de Cine de Nueva York, Susan Sontag presentó su ópera prima, *Duet for Cannibals*, y Agnès Varda, *Lions Love (. . . and Lies)*. Un misógino periodista y crítico Jack Kroll las entrevistó en una entrecortada conversación que muestra lo difícil que es incluso hablar de tus propias películas en aquellos años, siendo mujer y directora. Es admirable la paciencia que da fumar y ser interrumpida por un crítico lleno de prejuicios y lugares comunes que estas dos grandes pensadoras re-componen completamente.

Ficción - documental

Fernando Lavanderos

Tiempo después de terminar *Y las Vacas Vuelan* unos productores me ofrecieron hacer la película de nuevo, pero esta vez fuera completamente ficción. Es decir recrear toda la película en un formato más profesional con una puesta en escena construida para lograr el mismo efecto. Yo dije que eso era imposible, ya que la película había registrado momentos únicos, irrepetibles. Ellos argumentaron que era perfectamente posible.

Desde que comencé a hacer cine he pensado en el valor que tienen las imágenes registradas espontáneamente. ¿Tienen un valor especial? ¿Da exactamente lo mismo si la imagen proyectada fue una completa puesta en escena o fue el registro de un acontecimiento sin mayor intervención?

Desde hace mucho tiempo, en el documental se ha discutido de la intervención. Los documentalistas clásicos argumentaban acerca de si un documental podría contener una verdad y cuánta intervención había en el registro del mismo. La discusión de Jean Rouch y Edgar Morin acerca de cuan verdaderos fueron los personajes al final de *Crónica de un verano* es icónica y representativa de las temáticas propias del documental o el recurrente tema acerca de las intervenciones de Flaherty en *Nanook el esquimal*, también da cuenta de esta eterna discusión. Es bien sabido todas las intervenciones que tiene esa película, a pesar de que nadie duda del valor documental que existe en el registro, pero si el nivel de intervención hubiese sido mucho menor, ¿aumentaría su valor documental? Yo tiendo a pensar que sí porque imaginemos que con el avance vertiginoso de la tecnología en un futuro cercano se podrá realizar una ficción que reproduzca exactamente *Nanook el esquimal*, incluso con otras versiones, pero la original siempre será la original y ahí donde radica el valor documental, en ser un documento único.

En la famosa fotografía *El beso* de Robert Doisneau, después de muchos años de publicada, el fotógrafo confesó que era un montaje y que los amantes eran modelos contratados. ¿Cambia la impresión si sabemos que estuvo actuada? Creo que es innegable decir que cambia. La vemos, en-

tendemos y la leemos de distinta forma al saber que están actuando y que no es el registro espontáneo de un beso entre dos personas en la calle. El mismo Doisneau odiaba esa fotografía, decía que era una imagen superficial, comercial, una imagen prostituida y él era de la escuela Cartier - Bresson, buscaba esa fotografía única, la captura del momento espontáneo.

Dependiendo del nivel de intervención de la fotografía, esta podría tener lecturas muy diferentes. Por ejemplo si se supiera que todo está montado, la pareja está actuando, la gente que pasa alrededor, incluso el fondo que podría ser creado en photoshop, sería entonces una lectura en base a esa construcción de puesta en escena. Pero la lectura cambia al saber lo que pasó realmente con la foto, es decir que la pareja está actuando, pero las otras personas que caminan por la calle no lo están, es decir es una ficción dentro de un escenario real, lo cual es totalmente diferente. Por último si todo hubiese sido espontáneo, si Doisneau caminando con su cámara por las calles de París se hubiese topado con la pareja, hubiese sacado su cámara y tomado la foto sin que la pareja se diera cuenta, es otra lectura más y no estoy hablando en términos calificativos, es decir si es mejor o peor, simplemente son obras distintas que se leen diferente.

Está claro que toda ficción tiene también un carácter irremplazable. La interpretación de un actor o una actriz durante una toma, o la comunión de personas alineadas en sus roles construyen un momento cinematográfico único, pero más controlado. La realidad tiene una complejidad infinita y el perfil construido de un personaje de ficción nunca llegará al nivel de complejidad en cuanto a los innumerables antecedentes, características, experiencias, traumas, etc que tiene cada persona.

Hoy en día, a partir del habitual uso de mezclar el documental con la ficción (algo que por lo demás siempre se ha hecho, desde las películas de los hermanos Lumiere en adelante), en algunos ámbitos se ha establecido que no importa si es ficción o documental, las películas son películas. No im-

porta como se haya hecho la obra, lo que importa es lo que le llega al espectador. Me parece que al poner todo en el mismo saco de "películas" no se está considerando el valor documental, pues efectivamente todo podría ser ficción bajo el mismo término.

Me interesa mucho la mezcla que se produce entre el documental y la ficción. He experimentado con películas híbridas y pienso que hay mucho que explorar en la unión de estos dos géneros. Por lo mismo, me parece que todo se puede hacer, como por ejemplo ocupar el formato del documental para contar una ficción, como lo hacen los falsos documentales o Mockumentaries.

Ahora bien el punto de partida de un falso documental es hacer pasar la ficción como documental. En su propia intensión está la declaración del valor de lo documental como un nivel de representación que tiene atributos únicos.

Pienso que la experiencia es diferente cuando se afronta el formato híbrido desde distintos puntos de partida. Cuando uno ve una película de ficción, existe un acuerdo tácito entre el espectador y los realizadores de que de que el primero se entregará a la fantasía propuesta por la película, haciendo las concesiones necesarias de credibilidad, ya que el espectador quiere abstraerse y poder "vivir la película". Por otro lado, cuando uno se enfrenta a un documental, existe un constante cuestionamiento acerca de la representación que se está haciendo de la realidad. Temas como la espontaneidad en los personajes, la intervención de los realizadores o el punto de vista, son recurrentes en el espectador documental, cuestionamientos que por cierto, son aprovechados por los grandes documentales para producir una reflexión mayor de las capas representación y de asumir su intervención.

El espectador se enfrenta de distinta forma a una ficción o un documental entonces creo que la lectura de la obra es más fructífera si se evidencia que el punto de partida es desde la ficción o desde el documental. Es distinto partir desde la ficción, es decir estableciendo el acuerdo tácito que partir desde el cuestionamiento propio del documental. En la literatura esto está muy claro al separar la ficción de la no ficción.

Por ejemplo cuando hice *Y las vacas vuelan* y *Sin Norte*, quise establecer que eran películas ficción - documental y no docuficción ni docudrama, ni falsos

documentales. No porque tenga algo contra estos formatos, si no porque me parecía importante establecer que el punto de partida era la ficción, una historia inventada con un personaje inventado que se inserta en circunstancias reales e interactúa con personas reales, produciendo la interacción personaje - persona. Estas películas recurren al acuerdo tácito con el espectador desde un comienzo, diciéndole que lo que va a ver es una ficción, se puede relajar y entrar al juego. Desde ahí, se puede llegar a momentos que contenga autenticidad y su experiencia de realidad se complejiza. Esto es fundamental creo yo si se quiere hacer existir a los personajes de ficción, ya que se les brinda un mundo y una atmósfera que sólo es posible en el acuerdo tácito. Las personas retratadas no necesitan esto, ya que existen, su credibilidad en cuanto a la existencia ya está por sentada.

Me parece que estas películas serían muy distintas si partieran desde el documental, porque no permitiría que existieran los personajes de ficción, saltarían en la atmósfera documental. Por eso hago la distinción y acuño este término *ficción - documental*.

La no ficción tiene un encanto único y particular, inmanejable e irreplicable. Por lo mismo las personas siempre querrán saber si algo es ficción o no ficción y probablemente cambiarán su juicio en uno u otro escenario. Como llega la obra al espectador no es solamente el resultado, muchas cosas complementan la obra.

El ser humano busca lo auténtico y lo quiere diferenciar de lo "fake". Un original de Van Gogh será siempre eso, costará una fortuna y aunque exista la reproducción idéntica, exacta, esta prácticamente no tendrá valor alguno al lado del original.

En definitiva en esa zona de definiciones entre el documental y la ficción, lo determinante es el nivel de intervención, porque desde un punto de vista todas las películas son ficción y desde otro, todas las películas son documentales, pero la intervención del autor sobre la realidad es donde se marcan las diferencias, claramente el límite es difuso, pero los matices siempre serán relevantes, como por ejemplo poder establecer un punto de partida, entre la ficción o el documental.

¿Se podría hacer de nuevo *Y las Vacas Vuelan* completamente en ficción? Claro, pero no sería *Y las Vacas Vuelan*.

Conversaciones con Tiziana Panizza*

¿Qué es realmente ficcionar algo? ¿Como sería entender la ficción que se trabaja desde un documental? Me gusta la diferencia entre el cine directo norteamericano y el cinema verité francés. Los primeros decían que filmaban como una mosca en la pared, miles de ojos mirándolo todo, pero sin intervenir, como si fuesen invisibles. En cambio, los franceses decían que eran una mosca en la sopa, sin pretensión de hacerse invisibles, porque siempre se altera lo que estas filmando. Me interesa el cineasta como un constructor de realidad, un detonador para que las cosas sucedan a partir de una situación que éste empuja.

Robert Bresson se veía a sí mismo como un fateur que crea las condiciones para que 'un cierto real' aparezca. Un control que luego suelta, para que opere un devenir que ocurre frente a cámara. A esa sucesión de eventos lo definió como 'lo cinematográfico'. En ese contexto un dispositivo de ficción permite una especie de fisura por donde se cuela lo real, lo filmable, lo que distingue al cine de otras artes.

En *El Astuto mono Pinochet* de Perut+Osnovikoff pasa algo interesante en ese sentido, que a partir de situaciones que están predeterminadas hay un devenir de cosas que ocurren y que develan un mundo que no sería posible visibilizar sin haberlo accionado primero a partir de un dispositivo de ficción.

Es interesante pensar en el uso del material de archivo como ficción. El *found footage* (o metraje encontrado), es la apropiación de imágenes de archivo en que se disloca su sentido original para construir otro discurso. La preocupación por su origen no existe, o si existe es para transformarlo en búsqueda de nuevos significados. En ese sentido, incluso el material doméstico puede ser redi-

ccionado, quizá ya no con el sentido nostálgico del recuerdo, o usado como una evidencia histórica. En general el uso de la imagen como ilustración histórica, funda su credibilidad en la contextualización adecuada. En el metraje encontrado ocurre todo lo contrario, se sustrae el contexto y por lo tanto se pasa al terreno de la ficción. A veces para advertir o subrayar el cómo fue producida esa imagen o para construir una nueva realidad a partir de ella.

En *Tierra Sola* hay una voz en off de un personaje que se expresa a través del texto que aparece en pantalla. Es un investigador que le escribe una carta a un colega, donde le cuenta sobre su trabajo; una recopilación de películas etnográficas filmadas en Isla de Pascua. A partir de este hallazgo, el material de archivo le va abriendo otras relaciones posibles con el presente en la isla, obligándose a mirarla desde otro lado.

Es notable como Sandor, el personaje en off en *Sans Soleil* de Chris Marker abrió un portal donde las combinaciones de la ficción en el documental son infinitas. Marker construye este personaje, cuyo relato articula una serie de imágenes que se relacionan de maneras inesperadas, aunque aparentemente no hay conexión entre ellas. Esa operación le permitió libertad en el montaje, sin atender a una continuidad, donde no hay narración en el sentido clásico, por causa-efecto, sino una serie de asociaciones accionadas por la escritura libre de esa voz en off. Creo que *Tierra Sola* proviene de esa genealogía.

Hoy la ficción que más me interesa es la que disloca tiempo, no solo el *racconto* clásico de la narración, sino que, como un presente donde se esconden espectros del pasado que conviven en el ahora. En este sentido hay textos que me interesan, como sobre el realismo especulativo de Graham Harman y los futuros perdidos de los que habla Mark Fisher en "Los Espectros de mi vida". Llegué a esas lecturas por *Realismo*, de la dramaturga Manuela Infante, cuyo trabajo es una referencia importante.

* Este texto proviene de las respuestas entregadas por la directora Tiziana Panizza a una entrevista realizada por las editoras del monográfico del N°39 de la revista *Comunicación y Medios*, Valeria de los Ríos y Catalina Donoso.

Hay un elemento de ficción interesante en las distopías, sobre todo eso de 'el futuro ya no es lo que solía ser'. Existen los futuros perdidos, esos que iban a concretarse sin duda, pero que no fueron. Esos futuros no se borran, sino que conviven en el presente y el desafío es cómo tocar eso a través del cine, con herramientas que van desde el registro y el uso de ciertos dispositivos biográficos, que también son una construcción. En ese cruce temporal, el uso libre de la imagen de archivo puede ser un material fructífero. Preguntarse quizá sobre la materialidad de la imagen en el futuro, ¿seguirá siendo un soporte digital? Ese ejercicio especulativo, da pie a pensar que quizá en un futuro cercano, post crisis energética, cuando ya no podamos enchufar nada, tal vez se vuelva a prácticas manuales del procesamiento de la imagen en la cámara oscura. Quizá en el futuro el cine vuelve al celuloide, al revelado a mano con alquimia orgánica. Quizá el futuro es análogo.

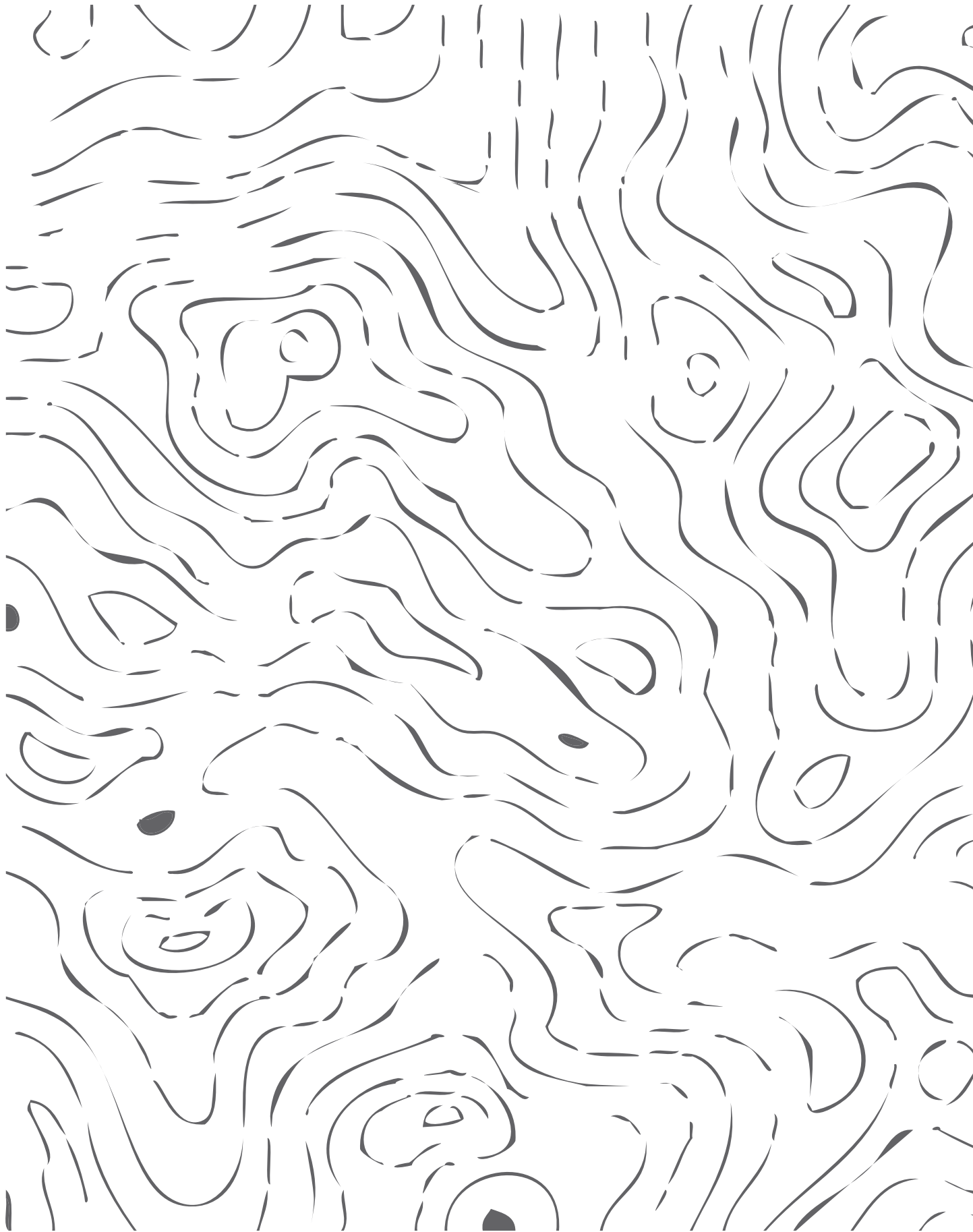
En el trabajo de realización evito el computador, porque la vida cotidiana pasa mucho por ahí. Prefiero el papel y un lápiz a mina, porque me predispone de manera distinta al trabajo y con más grado de concentración. Les pongo nombres a las escenas y las encierro en círculos, dibujo esquemas y eso me permite visualizar cómo las secuencias pueden tener conexiones o posibles digresiones. Las divagaciones que permiten los materiales, son claves en cuanto al sistema de asociaciones que pueda construir la película.

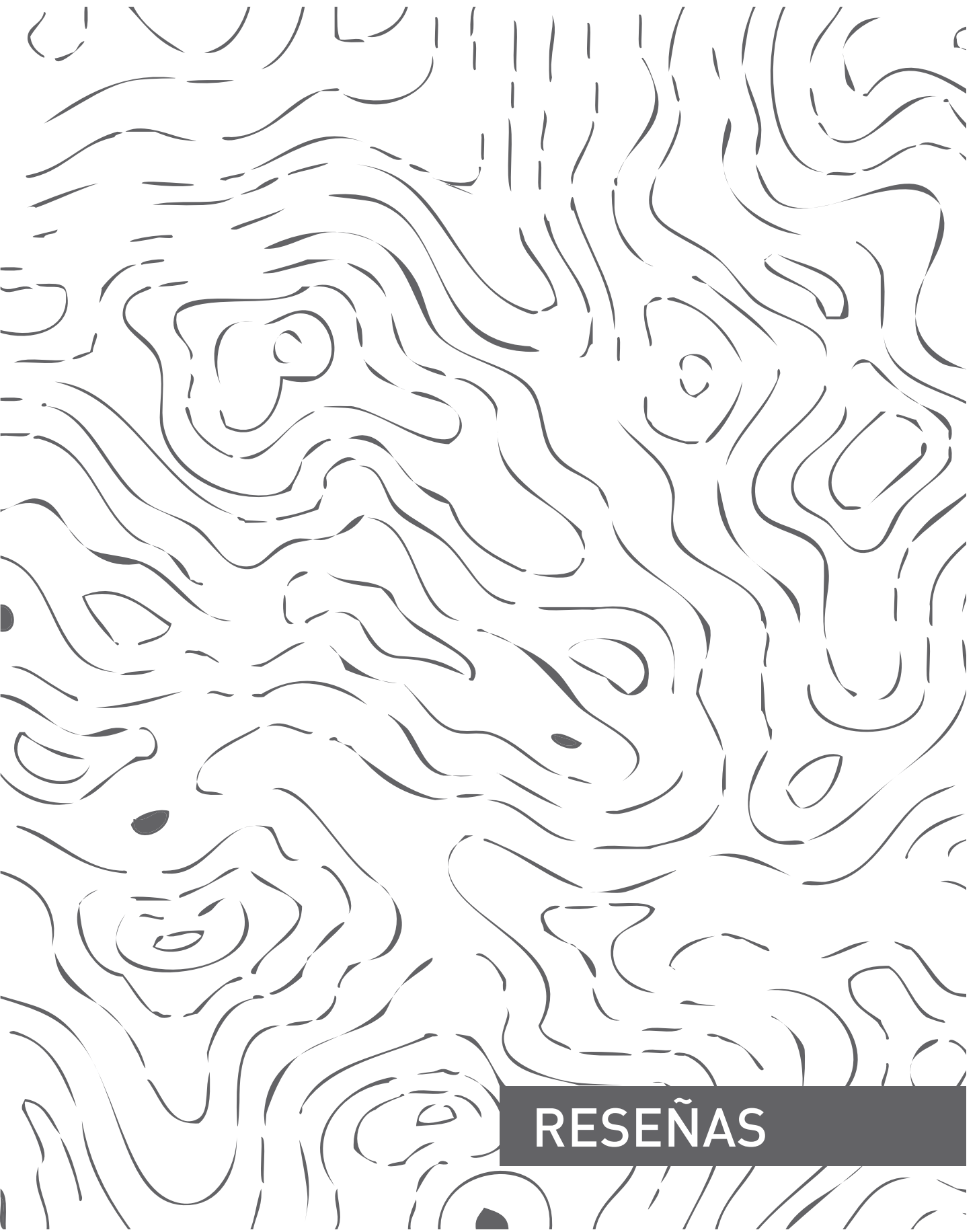
En este proceso, la teoría de conjuntos me ayuda mucho, porque si bien las escenas pueden ser muy distintas entre otras, casi siempre hay zonas que se intersectan. Si hay situaciones o escenas en que aparentemente no hay relación entre ellas, trabajo para encontrar confluencias, o combinaciones posibles que ayuden a visualizar una especie de idea, que sin esa operación visual, no sería posible. Confío que en el montaje ese cruce se pueda dar, evitando caminos previsibles o sin riesgo narrativo. Creo que eso expande el cine como lenguaje y lo lleva al terreno del pensamiento visual.

El guion documental es una herramienta literaria donde elementos de ficción permiten hacer una escritura más fluida, interpretando aspectos de la investigación. para rellenar lo que no sabemos si se va a dar porque depende del azar. El guion tiene que permitir generación de imágenes a partir de

una descripción visual, de pocos conceptos. Tampoco debería ser tan técnico, porque eso entorpece la lectura que debería instalar visiones, "ver la película" desde el texto, hacerla imaginable para el que lee. Por ejemplo, si yo escribo: 'una ballena varada en una playa solitaria en Tierra del Fuego', puedes ver esa imagen.

Probablemente no vamos a estar viendo exactamente lo mismo, la luz, el encuadre, la relación con la escena que viene antes y después. El guion es un consenso general de lo que se verá, pero la película mía, la que quiero filmar, esa particularidad que hace que todo filme sea distinto según quien la concibe, desafía la conformidad. Ahí entra el cine.





RESEÑAS

Cineastas Emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI

Scholz, Annette & Álvarez, Marta (eds.) (2018). *Cineastas Emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*. Colección: Aproximaciones a las culturas hispánicas. Madrid: Iberoamericana Vervuert Libros.

El cine hecho por mujeres es un tema del que, en general, poco se sabe y sobre el que permanecen una serie de prejuicios. A partir de finales de los años setenta, y en el contexto de los nacientes estudios de género y la teoría feminista, se detectó una creciente especialización en las investigaciones que abordaron a la mujer y su relación con el cine, en sus múltiples facetas e intereses. Una de las áreas más desarrolladas de esta actividad se centró en la representación de la mujer en el cine clásico hollywoodense, en analizar los estereotipos creados por la cultura patriarcal y, de esta forma, hacer visible lo invisible descubriendo los mecanismos que naturalizan las imágenes y los significados que portan. El análisis de los discursos del cine clásico ocupó una parte sustancial del trabajo de las primeras teóricas cinematográficas feministas centradas, mayormente, en el ejercicio cinematográfico de Norteamérica y Europa.

En las últimas décadas han aparecido una serie de investigaciones sobre la participación de las mujeres en el cine y la creación de imaginarios de lo femenino, aunque existe poco análisis sobre la producción en el cine reciente hecho por mujeres de este lado del mundo. A pesar de una inte-

resante producción, que desde hace varias décadas va en pujante aumento, es poco el material que se ha publicado sobre lo que las mujeres cineastas han realizado en nuestros países.

Es evidente que los movimientos feministas de los últimos años han generado una mayor atención y discusión respecto a la realidad de las mujeres en general a nivel cultural y social. Allí el mundo del audiovisual ha jugado un rol fundamental para la visibilización de estos conflictos. No olvidemos que paralelamente al masivo y poderoso movimiento del *#niunamenos* generado desde Argentina y que alcanzó a amplios territorios del planeta, desde Hollywood los *hashtag* *#metoo* y *#timesup* se volvieron virales al ser acompañados por testimonios y demandas de poderosas mujeres, y algunos hombres, de la industria del entretenimiento. Estos masivos actos pasaron de los titulares a las discusiones familiares y han generado que hoy incluso los medios de comunicación más conservadores incluyan en su pauta algunas de estas cuestiones. Claramente estamos lejos de resolver los problemas de inequidad y violencia de género en nuestras sociedades, pero es innegable que en los últimos años la discusión de estos temas ha adquirido mayor relevancia en muchas agendas públicas y privadas.

Esto también ha tenido un efecto en la producción tanto audiovisual como académica de mujeres. La desigualdad respecto a oportunidades, capacitación y financiamientos, sumado a las denuncias de malos tratos, discriminación y abusos ha generado un ambiente en donde se hace propicio, y muy necesario, reflexionar sobre la realidad de la actividad y la producción de las mujeres cineastas

en nuestro continente. Aun así, y aunque es creciente el interés de investigadoras e investigadores respecto a esta área, aún es escasa la bibliografía en nuestra lengua respecto a las películas realizadas por mujeres en Hispanoamérica. Por lo mismo, poder contar con datos y análisis de esa producción es sin duda un aporte. Esa es una de las razones por las que se destaca esta publicación editada en Madrid y que es el cuarto volumen de la colección "Aproximaciones a las culturas hispánicas" de editorial Iberoamericana- Vervuert, que propone adentrarse en temáticas de comunicación audiovisual y que en sus publicaciones anteriores había estado dedicada exclusivamente al cine español con un libro dedicado al documental, otro a los cortometrajes y uno a la obra del realizador Alber Ponte. Entendiendo este antecedente relevamos entonces un segundo valor de esta publicación: la búsqueda de una mirada ampliada a este fenómeno, yendo mucho más allá de los límites territoriales de la península ibérica. De esta manera el libro parte con una mirada general, y editorial, al cine hecho por mujeres evidenciando el sentido feminista de la publicación y dando algunos argumentos y pautas de lectura para el resto



de los textos. En esta sección las editoras se refieren a la pregunta: ¿Qué es el cine de mujeres? y proponen varios acercamientos que van a ser funcionales para luego comprender las propuestas de análisis que vienen en los siguientes capítulos. También en esta sección la académica Deborah Shaw propone un manifiesto para estudiar el cine hecho por mujeres en donde pone énfasis en la relación entre la producción cinematográfica de mujeres y sus contextos sociales, políticos y culturales. Esto, que debería ser central para el análisis de cualquier obra cinematográfica, es especialmente relevante en este caso, ya que -en un contexto patriarcal, como es el de nuestros países- el cine de mujeres debe superar una serie de dificultades particulares para su producción, distribución y difusión, además tener una tendencia a ser leído de manera específica también por una crítica y una academia que ha tenido, históricamente, una mirada androcéntrica en los discursos.

La siguiente parte del libro está dedicada al análisis del cine español y la participación en él de las cineastas en diversos formatos. Parte con un texto de Annette Scholz que da cuenta, con una serie de cifras y datos precisos, de la minoritaria participación de las mujeres tanto en la producción como en las escuelas de cine, detallando las áreas de trabajo en que se desempeñan las mujeres que finalmente acceden al mundo audiovisual. Con esta información en mente los siguientes textos dedicados a la presencia de realizadoras en proyectos de *crowdfunding*, documental independiente y cortometraje de animación se pueden leer con una mirada mucho más contextual.

La segunda mitad del libro se traslada a Latinoamérica para

presentar una serie de textos escritos sobre los avances y desafíos de las cineastas en México, Argentina, Colombia, Cuba, Paraguay y Chile. Resulta valioso que, en varios de estos casos, las investigadoras además habitan el terreno que describen dándole una perspectiva experiencial a la realidad a la que se acercan. La introducción de esta sección está a cargo de Ester Gimeno Ugalde y propone una mirada general a la realidad de las cineastas emergentes en el continente. Este texto es particularmente relevante ya que no sólo permite hacerse una idea de la producción audiovisual de mujeres en estos países -y también de lo publicado al respecto- sino porque además presenta una serie de obras y nombres que se levantan como propuestas para seguir y descubrir.

Los siguientes ensayos permiten acercarse a la diversidad de la producción audiovisual de mujeres en nuestros países, permitiendo con eso también ir contra el prejuicio de que se puede homologar el cine de mujeres a un cierto género cinematográfico. Si algo queda demostrado es que a las mujeres latinoamericanas les interesan tantos temas como maneras de acercarse a esos temas. No es posible definir una "temática de mujeres cineastas" o una "estética de mujeres realizadoras". La cada vez más creciente producción explícita que las mujeres cineastas tienen una gran diversidad de contenidos en sus películas y muy diversas miradas para acercarse a ellos. Ahora, si se quisieran reconocer puntos que cruzan a las realizadoras hispanoamericanas de manera similar, habría que apuntar a ciertas limitaciones y desafíos que son comunes a el ejercicio de ser mujer y hacer cine en nuestros territorios.

El capítulo sobre el cine chileno está a cargo de las académicas del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, María Paz Peirano y Claudia Bossay, quienes se encargan de armar un interesante acercamiento a la actualidad de la cinematografía nacional hecha por mujeres, destacando no sólo a las realizadoras sino también, a las iniciativas de difusión y promoción del cine que han sido impulsadas por mujeres en Chile.

El libro incluye también un dvd que contiene cortometrajes y material educativo para potenciar la enseñanza y análisis de este tema tanto en Europa como en Latinoamérica. Porque más allá de las sutiles diferencias que las autoras de este libro puedan tener respecto a lo que consideran "cine de mujeres" -hecho por mujeres, con temáticas feministas, con protagonistas mujeres- en lo que parecen concordar es en la relevancia que tiene el cine para la creación y normalización de imaginarios sociales, de allí que no sea irrelevante la reflexión sobre quien cuenta qué y desde donde. Que, a nivel mundial -y también en nuestros territorios- el cine dirigido o escrito por mujeres aún no supere un promedio del veinte por ciento de la producción total nos deja en una situación de desmedro no sólo a las mujeres vinculadas a la realización, sino a todas las audiencias que perdemos la oportunidad de acercarnos a miradas, historias y experiencias que han sido poco representadas en el cine y que nos permitirían tener más herramientas para comprendernos, empatizar y crear una sociedad más compleja y respetuosa.

Gloria Estévez-Baeza

Universidad de Chile / Universidad del Desarrollo, Santiago, Chile
directora@femcine.cl

Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz

De los Ríos, Valeria. (2019). *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Santiago: Metales Pesados.

A inicios de los años noventa la figura de Raúl Ruiz tenía para nuestra generación mucho de leyenda: un cineasta fascinante y prestigioso, el más talentoso de su generación, residente en el extranjero, con una amplia filmografía de la que no podía verse nada, o casi nada, salvo algunas películas imaginadas a partir de unos pocos fotogramas, referencias en entrevistas, descripciones (recordemos que eran tiempos sin Youtube, Torrent ni Netflix). Recuerdo haberme abalanzado con avidez a ver *Palomita blanca*, una película anacrónicamente estrenada 20 años después de su realización. Por esos mismos años, Ruiz comenzaba a regresar más asiduamente a Chile, donde de hecho filmaba lo que llegaría a ser, años después *La telenovela errante*, estrenada póstumamente el año pasado. Ya a fines de esa década pudimos ver *El tiempo recobrado*, y poco después *La comedia de la inocencia*, y por los mismos años leer el primer tomo de su *Poética del cine*, pero Ruiz continuaba siendo hasta cierto punto un ilustre desconocido, una leyenda urbana para iniciados.

Eso cambió recién el 2002, cuando se organizó una amplia y muy concurrida retrospectiva de su obra en el cine Hoyts: ese evento marcó un punto de quiebre en el impacto de su obra en Chile entre las generaciones nacidas en dictadura, un impacto que tal vez to-

avía no entendamos del todo. La situación para el que quiera acercarse a la obra de Ruiz hoy en día es muy distinta: algo como la mitad de su amplia obra se encuentra disponible en línea, existe un archivo dedicado a su trabajo, su obra ha sido sujeto de abundantes coloquios y homenajes, se la estudia en universidades y hasta en colegios, y se han publicado ya numerosos estudios críticos monográficos dedicados a su obra (en varios idiomas), además de una amplia selección de sus escritos inéditos en vida.

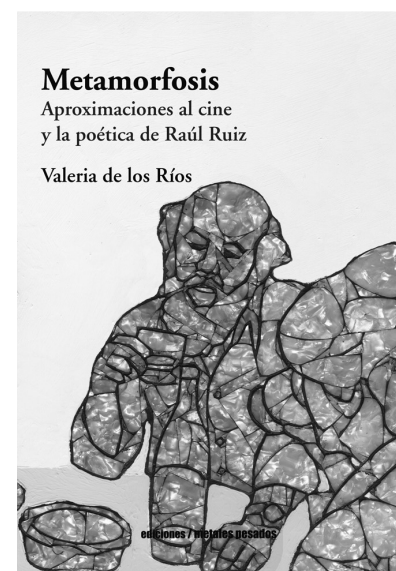
Valeria de los Ríos es una de las personas que más ha hecho por difundir, estudiar, discutir y volver accesible la obra de Ruiz. El libro *El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros y artificios* (2010), editado por ella junto con el crítico Iván Pinto, fue el primer panorama crítico en Chile de su universo fílmico e imaginario, al traducir selecciones de su recepción en francés, italiano e inglés y sumarle diversos estudios nuevos, junto con el texto fundamental sobre las funciones del plano y una excelente selección de imágenes. Es una antología que todavía se consulta con provecho y que sirve como un muy buen mapa de entrada a la poética de Ruiz.

Valeria no sólo ha escrito sobre Ruiz, sino que tiene una ya considerable obra que le sigue la pista a las relaciones entre textos y visualidades. El libro *Espec-tros de Luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011), elaborado a partir de su tesis doctoral, es un ensayo pionero en su exploración de diálogos, cruces y encuentros entre literatura, cine y fotografía, y en su lúcida reflexión sobre la inquietante presencia de lo fantasmagórico, de lo espectral, en estas tecnologías. No hay en el libro, que yo recuerde, ninguna

mención al cine de Raúl Ruiz, pero están presentes muchas de sus obsesiones. Los fantasmas, por cierto, y los muertos vivientes, pero también los mapas, los simulacros, la traducción, la relación entre cine, imagen y magia que me parece fundamental para entender toda una vertiente del universo ruiziano.

El libro inmediatamente anterior de Valeria, en co-autoría con Catalina Donoso y dedicado a la obra de Ignacio Agüero (*El cine de Ignacio Agüero*, 2015), interroga de manera inteligente y rigurosa las diversas dimensiones de la imagen audiovisual con las que Ruiz jugaba: la convergencia de medios diversos, la pensatividad de la imagen fija, los diversos usos de la voz en *off*, la exploración visual del espacio y los objetos que lo pueblan, las posibilidades formales y narrativas del montaje, la pregunta por una política del cine que no se reduzca al registro de lo representado en la imagen sino que nos permita pensarnos como una comunidad de espectadores cuyos sueños pueden proyectarse desde la pantalla hacia la realidad y transformarla.

Metamorfosis posee importantes virtudes: su impresionante ca-



pacidad de condensar referentes teóricos y críticos muy actualizados y complejos con gran claridad y soltura, sin empantanarse en un lenguaje opaco para esconder la incomprensión, su rigor descriptivo que nunca pierde de vista la estructura, materialidad y medialidad de las obras que discute, pero que al mismo tiempo nunca deja de tener presente el bosque al detenerse en cada árbol. Como buena cocinera que es, Valeria sabe también dosificar los ingredientes: este libro de estructura aparentemente suelta y libre va hilando hábilmente los motivos principales de la obra de Ruiz y de su recepción crítica.

El libro, que recopila y revisa diversos trabajos de la autora sobre Ruiz, está estructurado de manera suelta en torno a algunos núcleos temáticos y conceptuales: la introducción (“Espectros de Ruiz”) se hace cargo de la supervivencia de Ruiz en el presente, pero al mismo tiempo ofrece una maqueta de la estructura total del libro, que comienza estudiando la tensión entre representación y alegoría en la obra chilena y francesa de Ruiz, como polos vinculados respectivamente a la pulsión documental y a la exploración de lo fantástico como manera oblicua de representar la realidad (o de reconocer que no se puede hacerlo de manera fiel). El capítulo siguiente se centra en la curiosa conjunción del interés por lo material y la pregunta por lo comunitario, seguidos por la discusión de los usos y abusos del barroco como categoría interpretativa para el cine de Ruiz. Los capítulos restantes abordan, en primer lugar, la relación entre relato, memoria y diversos recursos visuales mediante los que Ruiz las examina, en particular el uso de imágenes sin movimiento como cuestionamiento de los límites del medio cinematográfico;

en segundo lugar, las diversas configuraciones que adopta el tema de la infancia en su cine; y, por último, en las marcas que dejó el exilio en la relación de su obra con diversos territorios y contextos culturales.

Tal vez el mejor ejemplo de las virtudes de este libro sea el capítulo titulado “Infancia y juego”, y en el que a partir de una consideración sobre los niños que aparecen en las películas de Ruiz propone una revisión de su teoría del cine como juguete que permite transitar entre varios mundos posibles, paralelos. Este ensayo evita el lugar común de una infancia inocente o ingenua para explorar sus dimensiones más inquietantes, en la figura del “niño malo”, el niño travieso que rompe las reglas del juego y que no le teme a nada, ni a los piratas ni a la muerte. El epígrafe de este capítulo, tomado del diario de Ruiz, es una frase de Baudelaire: “Le génie est l’enfance à la commande” (el genio es la infancia a pedido). Muy *ruizianamente*, es una cita trastocada. El original dice así:

El niño ve todo como si fuera una *novedad*; está siempre ebrio. Nada se parece más a la llamada inspiración que el gozo con el cual el niño capta la forma y el color. (...) El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha alcanzado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo su ser. Pero el genio no es más que la *infancia recobrada* voluntariamente. (Baudelaire 56)

No sé si Ruiz, famosamente erudito y a la vez irreverente con la solemnidad académica, modificó la cita por descuido, olvido, o decisión (reemplazando la noción de voluntad, que abominaba, por

la de “pedido” u “orden”, más vinculada al campo de los restaurantes a los que era tan aficionado). Me parece, en todo caso, que la cita puede funcionar bien tanto como descripción de la obra de Ruiz que como descripción de este volumen que la estudia, y que conjuga el rigor con el juego, la sistematicidad con la soltura, la capacidad crítica y la fascinación de los deslumbramientos estéticos.

Por estos días, mi interlocutor más lúcido en muchos temas es mi hijo Santiago, de tres años y medio. Hace poco, declaró abruptamente, muy serio, en respuesta a mi afirmación con intención tranquilizadora de que los fantasmas no existen, que “sí, los fantasmas existen en las películas, pero no en la casa”. Otro de sus juegos favoritos es obligarme a ser espectador de películas en las que él hace de un dinosaurio, un gorila, un robot que de pronto se salen de la pantalla y asustan al espectador. Me temo, entonces, que pronto descubrirá lo que este libro enseña sobre la poética ruiziana: que los fantasmas no existen en la casa, pero la casa está llena de películas posibles, la casa está ella misma dentro de una película en la que nosotros somos los fantasmas, que jugamos a escondernos en la oscuridad en la que nuestros cuerpos pueden ser lo que soñemos.

Referencia

Baudelaire, Ch. “El pintor de la vida moderna”. Trad. de Alfonso Iommi y Bruno Cuneo. *Pensar & poetizar* n°1, verano 2001.: 49-86.

Fernando Pérez Villalón

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.
fperez@uahurtado.cl

Diccionario Narrativa Transmedia: una obra indispensable para la investigación sobre las teorías de la narrativa

Vilches, Lorenzo (2017). *Diccionario de Teorías Narrativas. Cine, Televisión, Transmedia*. Sevilla: Caligrama. 994 páginas, ISBN 8491129057.

El libro de Lorenzo Vilches, que el lector puede leer a través de dispositivos digitales*, es el resultado de un extenso trabajo que hizo el autor cuando dirigió proyectos en el Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona, investigaciones vinculadas a la comunicación, tecnología, fotografía y narrativa audiovisual.

Es una obra que se propone en más de 500 páginas conocer en forma responsable definiciones de la A a la Z en el campo del estudio y metodología de conceptos y categorías narrativas como principio temático de un conocimiento que no acaba y que siempre está entre nosotros, para quienes muestran interés en la disciplina de la comunicación con sus derivados como relato audiovisual, narrativas, cine, series de ficción y todo aquello que involucra los estudios de producción y transmedia.

Tiene 600 entradas sobre narrativa y 250 que abarca como tema el cine, además de las otras entradas vinculadas a transmedia, lo que significa que estamos ante una obra enciclopédica que expli-

ca conceptos de América Latina y España en el que se incorpora el conocimiento de temáticas del cine militante, por ejemplo, del País Vasco, Cataluña o Madrid para encontrar toda la información que debe tener un diccionario como este, donde el usuario puede seleccionar cuál es la información que más se acerca en materia de datos y conocimiento.

Cada una de sus entradas presenta mundos coherentes que se vinculan a la narrativa donde el Doctor Lorenzo Vilches los divide en teoría narrativa, teoría cinematográfica y televisión, material de estudio fundamental para estudiantes que se inician en los conocimientos fundamentales del mundo de la comunicación inserta en la globalización de la realidad, ficción y conexión.

En este sentido, Lorenzo ha sido capaz de visualizar los cambios que ha tenido la narración y como los productos de las innovaciones, provocados por la televisión, la producción audiovisual, el cine y la tecnología, nos hace enfrentar el encuentro con los cambios como efecto del conocimiento, desarrollo y análisis que genera la comunicación mediaticada donde es posible apreciar distintos conceptos que usamos diariamente, pero que no somos conscientes de su utilización o significado.

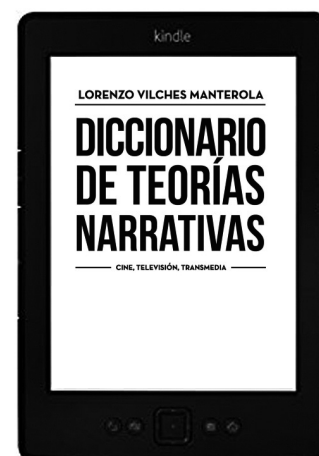
Muchos de los elementos de obras audiovisuales son visibles a través de la televisión, la pantalla del ordenador o el teléfono móvil, donde el conjunto de pantallas reúne los compendios que forman parte de esta cultura convergente a la diversidad y pluralidad de ideas que salen gracias a la intervención de la tecnología.

En este cúmulo de saberes, conocimientos y reflexiones teóricas

sobre narrativas se encuentra el Doctor Lorenzo Vilches con su nueva obra, *Diccionario de Teorías Narrativas. Cine, televisión, transmedia*. En su trabajo digital, que puede ser leído a través de dispositivos electrónicos para leer libros en línea, reúne el vocabulario suficiente que debe saber todo profesional e investigador del área de la comunicación, cineastas y realizadores audiovisuales, sin dejar afuera a los informáticos y productores muy presente en sus análisis de nodos cuando interactúan los usuarios con las narrativas en las pantallas digitales.

Esta obra es un verdadero aporte como material de investigación para resolver las dudas que se vinculan a conceptos específicos en comunicación, sobre todo por la intención que ofrece Vilches al desarrollar un trabajo profesional, profundo y cuidadoso al considerar más de una definición para un mismo término que, necesariamente, debe existir comprensión en los conceptos para internalizar los contenidos que se dividen en teorías narrativas clásicas y contemporáneas, cuyas raíces están en la literatura, novela gráfica, la cinematografía, la ficción televisiva o la narrativa transmedia.

Como aporte a los estudios de



comunicación y tecnología resulta ser un libro novedoso, ya que no sólo se trata de una serie de definiciones en el ámbito de la teoría narrativa, sino además es una obra que puede ser leído en dispositivos tecnológicos para observar sus contenidos ubicado en más de 900 páginas con una redacción muy simple, facilitada para que investigadores de las áreas de la comunicación, el cine, el periodismo y/o la tecnología, que buscan conceptos de la teoría narrativa como material de consulta, puedan encontrar las respuestas necesarias para orientar las interrogantes que surgen en el campo de investigación específico que desarrolla todo investigador.

Por otra parte, frente al desafío de actualizar los estudios en comunicación en un momento en que internet y los relatos transmedia forman parte de los elementos que visualizamos en las pantallas que están al alcance de nuestras manos, el libro digital ofrece un amplio espectro de contenidos para realizar consultas sobre temas específicos de la teoría narrativa que sabemos podemos encontrar, consciente o inconscientemente, en los medios como la televisión, el cine o los diarios, y también en ordenadores, Tablet y teléfonos móviles.

El propio Doctor Lorenzo Vilches dice en una entrevista sobre su libro: "es un diccionario enciclopédico de teorías narrativas con aproximaciones al cine, televisión y transmedia", medios que están muy cercanos a los usuarios como uso de entretenimiento o comunicación donde parte de nuestras vidas se conecta con sus contenidos, la mayoría del tiempo.

En este sentido, el lector al tener acceso a los contenidos de la enciclopedia se encontrará con un trabajo realizado por diferentes

expertos en comunicación de diversas nacionalidades de Europa y América Latina que colaboraron en el proyecto del Doctor Lorenzo Vilches entre los años 2014 y 2106 para desarrollar una obra que permite a estudiantes, investigadores, profesionales de la comunicación y público en general interesado apreciar una obra global que ayuda a entender las teorías fundacionales de la narración.

Asimismo, los lectores podrán conocer a sus principales autores que los compiladores de la presente obra citan, para explicar los conocimientos de las escuelas históricas que abordan materias como el cine y las relaciones con la literatura. A medida que encontramos un concepto, la idea es descubrir las definiciones de los diferentes formatos y géneros que nos sitúan las narrativas y su relación con la sociedad.

Los usuarios, interesado en conceptos y teorías narrativas, puede aprovechar una lectura electrónica de manera ágil y cómoda para incorporar conocimientos que permita profundizar ideas para el desarrollo de investigaciones en materia de teorías y metodologías en los elementos inmersos a los paradigmas de los efectos de la recepción.

Por términos claves, categorías o conceptos, el usuario podrá encontrar las definiciones que convergen por temáticas cuyos conceptos no abordan una palabra, sino además aparecen compuesta por ideas que muchas veces hemos escuchado o leído como, "biografía del personaje", "arco del personaje", "biblia de guion", "Cosecha. Pay off. Planting", entre otros conceptos.

El diccionario es un material completo en el que es posible conocer términos seculares desde los tiempos de Platón y Aristóteles, ideas específicas y otros conceptos que forman parte del len-

guaje de la estructura narrativa.

El Doctor Lorenzo Vilches desarrolla un trabajo en forma profesional, acuciosa, didáctica y educativa que facilitará a los lectores a resolver toda pregunta que se hace un investigador antes de iniciar un estudio específico en comunicación. Así, quienes accedan al libro podrán encontrar definiciones clásicas, históricas y una amplia gama de axiomas del cine hasta encontrar palabras que son extensiva a las ideas transmedia de los entornos digitales.

El libro digital revela la importancia histórica que, a través de sus definiciones, podemos conocer sobre la epistemología de la teoría narrativa y su importancia como aporte de la comunicación temática que se accede a él a través de una navegación técnica y simple donde el dedo guía la búsqueda y lectura de los conceptos teóricos que se cruzan entre el conocimiento literario, el de ficción y el audiovisual. Absolutamente recomendable para estudiantes, investigadores y académicos que debaten y analizan los discursos de la narrativa día a día en aulas, seminarios, congresos e investigaciones.

Disponible en ebook, pero también en formato impreso, a través de sus 880 entradas con palabras claves y 994 páginas cuyo contenido posee un lenguaje accesible, los usuarios podrán buscar conceptos de teorías clásicas y posclásicas, aproximaciones históricas, estéticas, sociológicas, etnográficas y filosóficas que confluyen en las teorías narrativas.

Miguel Chamorro Maldonado

Universidad Viña del Mar, Chile
miguel.chamorro@uvm.cl

