

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DOCTORADO en Arte Contemporáneo Latinoamericano
Cohorte 2011-2013

***Los referentes pictóricos y la puesta en escena del
imaginario cultural en cine iberoamericano
moderno y contemporáneo***

Doctoranda: Mónica Lilian Satarain
Directora de tesis: Gloria Camarero Gómez
Codirector de tesis: Eduardo Adrián Russo

Ciudad De La Plata- Buenos Aires- Mayo de 2016
Argentina

1. INTRODUCCIÓN. El estado de las cosas	2
2. REFERENTES EN LA PUESTA EN ESCENA. EL MAGINARIO	
2.1. Modo de representación y cine	9
2.2. Puesta en escena	17
2.3. Imaginario cultural	22
3. REFERENTE PICTÓRICO. EL PAISAJE	25
3.1. Paisaje urbano. Lo figurativo. Un ensayo plástico sobre la ciudad: Medianeras (2010) Gustavo Taretto .	35
3.2. Paisaje futurista. Lo abstracto. Un recuerdo vanguardista: Lo que vendrá (1988) Gustavo Mosquera	53
3.3. Paisaje mítico. El sertão brasileiro. Walter Salles	86
3.3.1. Estación Central do Brasil (1998)	88
3.3.2. Detrás del Sol (2001)	99
4. REFERENTE PICTÓRICO. EL PERSONAJE	103
4.1. El personaje histórico. Una heroína del Siglo XIX: Camila (1985) de María Luisa Bemberg	110
4.2. Frida: una heroína del siglo XX	132
5. PAISAJE Y PERSONAJE EN EL CINE IBEROAMERICANO	
5.1. Leopoldo Torre Nilsson	160
5.1.1. Fin de fiesta (1960). La violencia del caudillo	163
5.1.2. La mano en la trampa. El misterio del altillo	168
5.1.3 Piedra libre. La novia desaparecida	174
5.2. Bemberg: el colectivo feminista asoma	191
5.3. El eterno femenino visto por Almodóvar	200
5.4. El Pop y la obra de Almodóvar	209
5.5. Volver (2006). En Castilla hay fantasmas	226
6. EXTRAÑA SINESTESIA EN EL NOA (Imagen-Sonido).	
La niña santa (2004) Lucrecia Martel	248
7. CONCLUSIONES PRELIMINARES	269
8. ANEXOS	
REFERENTES PICTÓRICOS DEL IMAGINARIO CULTURAL	303
8.1. Representación de la Mujer-Madre-Naturaleza	303
8.2. La representación de la mujer como ideal. El retrato	309
8.3. La representación de la mujer y la muerte	317
9. BIBLIOGRAFIA	329
10. FILMOGRAFIA	334

1. INTRODUCCIÓN

El Estado de las Cosas

En la presente investigación, se trata el estudio de la puesta en escena de filmes iberoamericanos (realizados en América Latina y Europa, en lengua española y portuguesa) en el marco de las teorías de la cultura y la representación social. La elección de este objeto se encuadra dentro del área de los estudios del audiovisual en relación al análisis del discurso moderno y contemporáneo en la obra de directores iberoamericanos que han producido su obra en el marco cultural del cine argentino, brasilero, mexicano y español. Los mismos son parte de un conglomerado muy grande (una totalidad imposible para esta aproximación) que se destacan por su particular tratamiento de la puesta en escena y esta es considerada en relación a **una lectura transversal de los referentes pictóricos como parte del imaginario común** que el discurso audiovisual permea a través de elecciones personales del creador. Estos filmes nos permiten hallar lo propio de una cultura de un lugar y momentos determinados. Como tal, entonces, importa abarcar lo particular de este tipo de expresiones por sí mismas y esbozar una aproximación teórica de su función en el espacio social correspondiente, que las pauta y condiciona.

En cuanto a lo propio del problema de investigación, el estudio de la puesta en escena a partir de la entrada analítica de **las teorías cinematográficas y las llamadas teorías del campo y metodológicas**, que en Iberoamérica aún son un abordaje escaso en la bibliografía. En el caso particular y local del cine argentino hay pocos estudios realizados y publicados al respecto, los mismos encuentran dificultades para su difusión. En el campo regional hispanoamericano prevalecen desde el punto de vista cuantitativo, acercamientos de divulgación, comentarios críticos en revistas especializadas, y un buen número de comunicaciones académicas originadas en congresos, jornadas, ciclos de homenaje y otros eventos que convocan a especialistas de América y del resto del mundo. Estos textos no encuentran su espacio de publicación (en español), suman alguna chance los autores que traducen o escriben en otros idiomas, indefectiblemente esas

publicaciones corresponden a editoriales de países centrales que no tienen distribuidor en Latinoamérica.

Una vez recorridos los diferentes caminos de la representación, a través de referentes pictóricos puntuales intentamos arribar a unas pocas conclusiones preliminares que pretenden dar cuenta de algunas estéticas posibles que se nos permiten desde una mirada transdisciplinaria arriesgada o incluso temeraria, como la que pretende rastrear huellas góticas en el cine argentino moderno.

Se revisa de manera somera pero preocupante la necesidad de redefinir el debate de la modernidad en las artes, que contempla los legados de la Escuela de Frankfurt, la relectura francesa de Edgar Morin, las hipótesis fundamentales de Jesús Martín Barbero desde un posicionamiento latinoamericano, o incluso la nostalgia de ya no poder discutir cara a cara con Umberto Eco como hasta hace muy poco.

Finalmente, se intenta repensar el caso argentino y la incidencia de las intervenciones estatales en la producción cinematográfica local, ya que todo el debate anterior decanta en la necesidad de políticas de acción desde el mismo campo cultural., nos permitimos esta coda particular, como una de las tantas posibles que plantea Iberoamérica, pero que a nosotros nos preocupa especialmente por nuestro aquí y ahora.

El dispositivo de puesta en escena, en funcionamiento en las producciones que conforman el recorrido de este trabajo ha sido acotado a fines prácticos y se caracteriza por cuestiones de estilo pensadas a partir de la noción poética de autor. El recorte hecho sobre un corpus general muy amplio y en constante crecimiento es arbitrario y sesgado a fin de colaborar a los objetivos de la investigación y obedece a necesidades metodológicas. Los filmes elegidos emergen como estudios de rasgos particulares que nos ayudan a esclarecer las pautas conceptuales que guían este trabajo a modo de hipótesis:

La puesta en escena cinematográfica es una representación mediada por el imaginario cultural. Es además una producción simbólica que puede decodificarse en los referentes pictóricos que cada época, cada comunidad y cada cultura y que se manifiestan en imágenes. Esas imágenes son representaciones que circulan en múltiples soportes y que operan a nivel

social como un legado comunitario compartido, comprendido y apropiado de diferentes maneras por sus miembros.

En este caso nos ocupamos del soporte cine y muy especialmente del cine producido en algunos países iberoamericanos en el transcurso de los últimos cincuenta años.

Estas producciones, identificadas con sus directores-autores para nosotros modélicas, operativas y funcionales como recorte metodológico, dentro de un corpus general que al día de hoy, abarca el 11% de la producción cinematográfica mundial. La ventana temporal y metodológica que utilizamos se concreta desde la década del sesenta del siglo XX a los primeros años del siglo XXI, esto significa aproximadamente medio siglo de historia iberoamericana, con todo lo que esto condiciona endichas producciones.

Desde lo arbitrario que permite el género del ensayo teórico, nos permitimos sentar algunos postulados provisorios que intentaremos primero deconstruir y luego reconstruir para articular un discurso coherente, que tratará de dar cuenta de una reflexión en vías de desarrollo, como la que nos proponemos. De esta manera intentaremos llegar a buen puerto, aunque tenemos claro que en nuestra situación apenas se trata de un anclaje provisorio.

El eje conductor de los textos filmicos considerados se vislumbra en el dispositivo de puesta en escena desde su perspectiva estética, ética y sociocultural, los conceptos que consideramos en relación a **la imagen** (elemento mínimo y portador de sentido en el entramado general del discurso) se asocia a la idea de **referente pictórico** como elemento característico y que porta una tradición conformada a través de los siglos por **el imaginario cultural de la representación**, forjado mucho antes de que los medios tecnológicos permitieran acceder al dispositivo cinematográfico, a la fotografía fija, o a la imagen movimiento que incorpora el cinematógrafo. Estos dispositivos posibilitan una poética, que se despliega una vez superado lo curioso y experimental del invento y se incorporan los sucesivos cambios tecnológicos. Con el paso del tiempo llegará la posibilidad de reflexión consciente y metadiscursiva del cine, entonces se advierte cómo estos

discursos significan para los individuos que viven en comunidad y cómo se transforman en expresión propia de una cultura.

Los doce filmes seleccionados a tal fin son un recorte arbitrario que intenta operar como producción testigo de algunas de las inquietudes que motivan esta investigación:

***Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1960), y *Piedra libre* (1975), dirigidos por Leopoldo Torre Nilsson, a partir de diferentes libros de Beatriz Guido. Son una parte del corpus de producciones argentinas consideradas. También *Camila* (1985), y *Juguetes* (1978) dirigidos por María Luisa Bemberg. *La niña santa* (2004) dirigida por Lucrecia Martel. *Lo que vendrá*, ópera prima de Gustavo Mosquera (1988), la también ópera prima de Gustavo Taretto, *Medianeras* (2010), *Estación Central* (1998), *Abril Despedazado* (2001) dirigidas por Walter Salles, *Frida naturaleza Viva* (1983), dirigida por Paul Leducy la multipremiada *Volver* (2006) dirigida por Pedro Almodóvar.** Este corpus de una docena de filmes es aleatorio y pretende a pesar de su heterogeneidad ampararse bajo el universo común de una representación cinematográfica legible desde el sistema de puesta en escena mediada por el imaginario cultural común., que opera como sustrato y mediador de la representación en las culturas iberoamericanas modernas y contemporáneas.

Las publicaciones académicas que circulan respecto a varios de estos filmes, no exceden (en la mayoría de los casos) el carácter monográfico de investigaciones académicas parciales, sumadas a estudios biográficos de los autores (directores- autores en estos casos), apenas algunos de carácter iconográfico en relación a la obra de la pintora Frida Kahlo (un caso excepcional en la historia mundial del arte), en general los estudios en español que hemos podido rastrear y que han sido publicados en Iberoamérica son en su mayoría trabajos de divulgación.

En cuanto al estudio de la puesta en escena en particular, ha sido apenas considerado desde el ámbito académico a pesar de que reviste un gran interés para los especialistas del área, la problemática de la representación ha sido poco estudiada, tanto dentro como fuera del país, a pesar de ser un tema crucial para las artes de la imagen, La noción de autor deviene en un concepto que se reserva al

director que está presente en la totalidad de las decisiones relativas a la puesta en escena, incluyendo a las que corresponden a los momentos previos a la ejecución. Los directores escogidos son considerados autores por el carácter independiente de sus proyectos y porque estas producciones en particular no participan de una lógica industrial, esto les permite a sus responsables tomar decisiones estéticas que responden a su propuesta personal y no a la dinámica del mercado, sea este local, regional o internacional. Algunas de estas producciones han significado rotundos fracasos de crítica y de público, y en ocasiones han detenido por tiempo indeterminado la carrera de los autores.

El concepto de cine de autor fue acuñado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* para referirse a un tipo de cine en el que el director tiene el papel preponderante en la toma de las decisiones. La puesta en escena va a estar orientada por sus intenciones, que serán identificadas en sus premisas y formas adoptadas. Por el uso dado, el cine de autor, refiere a la intención del director del alejamiento de las limitaciones del cine de los grandes estudios comerciales, a partir de la libertad que se toma en la expresión de lo que se desea. Esta situación, lo coloca como un cine definido y limitado en relación a las posibilidades de distribución, y por lo tanto de recepción. En general son piezas que encuentran un público específico porque fueron pensadas desde un interés que se halla fuera de los cánones comerciales de la industria.

Desde los objetivos planteados para este trabajo, se pretende profundizar con carácter académico en la problemática del estudio de la puesta en escena, y su relación con los referentes pictóricos mediados por el imaginario cultural de la representación, para de esta manera colaborar en el fomento de la investigación acerca del cine argentino e iberoamericano. Al presente, se trata de cinematografías poco estudiadas aunque valoradas en los ámbitos académicos internacionales, entre otras razones por la escasez de producción y difusión de materiales de investigación elaborados *in situ* desde un abordaje científico.

Por otro lado, esta tesis pretende ser un inicio a modo de ensayo para ajustar un futuro tema de investigación en el marco de los estudios de la cultura y de las teorías cinematográficas con miras a la presentación de estudios pos-doctorales. De

este modo, se plantea como un camino de construcción científica que intenta sumarse a otros de los muchos aportes que se están generando en el ámbito de este Doctorado en Arte Contemporáneo, de nuestra ciudad de La Plata, y que se abre al mundo académico internacional, así es como contamos con la formación en nuestras aulas de especialistas que llegan de todas partes y que permiten a los investigadores de la región realizar valiosos intercambios de conocimiento y debate imposibles de imaginar en otro ámbito.

El abordaje de estos textos analiza los **modos derepresentación**, desde el punto de vista del análisis formal del discurso audiovisual y en relación a la incidencia que los referentes pictóricos presentan en la puesta en escena. Por otro lado y como soporte documental, se han realizado trabajos de campo para la recolección de datos y fuentes que sustentan los análisis textuales de los filmes seleccionados. Para esto se ha revisado material periodístico (entrevistas, reportajes, revisión de documentación específica acerca de los filmes). Tanto en los archivos documentales de la biblioteca del INCAA, como en diferentes repositorios de universidades españolas (especialmente Carlos III de Madrid y el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca), como el aporte clave de los documentos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (en Coyoacán, México).

Se trabajó también en análisis de fuentes directas como guiones, diarios de filmación, y entrevistas a miembros de los equipos artísticos de producciones internacionales, que accedieron a comentar su trabajo con esta investigadora y en algunos casos nos han permitido consultar su archivo personal, desde la hospitalidad de la Maestría en Gestión Cinematográfica de la Universidad Carlos III de Madrid, dirigido por la Dra. Gloria Camarero y que cuenta en su planta docente con miembros de los equipos de producción de ELDESEO (la productora de los Hermanos Almodóvar), que coproduce a directores argentinos habitualmente.

Entre las áreas propuestas por nuestro programa de doctorado los intereses más inmediatos de este trabajo se relacionan con **el área de análisis del discurso audiovisuallatinoamericano contemporáneo, en particular lo focalizado en las problemáticas acerca del campo de la imagen. Con un enfoque**

interdisciplinario, que nos permite contemplar una visión estética, otra histórica (en relación a los discursos artísticos, la sociología y la antropología crítica latinoamericana), que nos han sido propuestas por los docentes y los profesores invitados en el marco de esta cohorte, y que han significado nuevas interrogaciones y desafíos antes no contemplados en nuestros trabajos anteriores y esto lo agradecemos profundamente.

Nos preocupa interpretar al cine como un arte instituido socialmente y que complementa las necesidades fundamentales de sus integrantes de acceso a un otro. Este otro, se conforma de la experiencia, el conocimiento, lo sagrado, lo prohibido, lo imaginado; todo es parte del imaginario cultural de la representación, que se comparte en una comunidad. Estos componentes del discurso audiovisual contemporáneo resignifican en la subjetividad del espectador (ese otro) que recibe la producción cinematográfica y la resemantiza con las herramientas simbólicas de su tiempo y de su historia.

En las sociedades mediatizadas, las memorias colectivas se articulan al compás de las representaciones generadas por el cine y el resto de los medios masivos. Según el caso, se apela a las biografías, la reconstrucción de hechos particulares de la historia argentina o la discusión sobre el pasado reciente, (en el reducido espacio de este ensayo se intenta revisar algunas representaciones que a partir de referentes seleccionados muy especialmente dan cuenta de temas cruciales de nuestra sociedad: **la representación de la mujer, la representación de los personajes históricos, de algunos sectores de clase en franca decadencia, de las problemáticas que generan las grandes urbes modernas, conectadas y llenas de seres incomunicados a la vez., los paisajes geográficos como paradigmas de cuestiones sociales de las comunidades que los habitan, que los disfrutan y los sufren con igual intensidad.**

De Edmund Leach¹, entendemos la conformación de un otro, a partir de la elevada dependencia que tienen los humanos con la comunicación verbal, al punto que “...usamos las palabras de tal forma que llegamos a pensar que los hombres que se comportan de modos diferentes son miembros de especies diferentes.”² La

¹ Leach, Edmund; *Un mundo en explosión*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

existencia de una pluralidad de lenguajes y códigos de símbolos culturales conduce a formas diferentes de concebir el mundo, demandando de una decodificación ajustada a los elementos de quienes son diferentes a cada uno. En ese sentido, cada uno se identifica con un colectivo “nosotros” que se diferencia de un “otro”. Lo que cada uno de ellos sea, dependerá del contexto de referencia, que también, necesita estar determinado con precisión. Por esto la comunidad de habla iberoamericanas ofrece un recorte cultural apto y accesible a nuestras posibilidades e intereses.

2.REFERENTES EN LA PUESTA EN ESCENA

EL IMAGINARIO

2.1. Modo de representación y cine

El cine es el único arte inventado en el siglo veinte, ligado a una técnica que le dio origen, que ha contribuido con su práctica estética a modificar radicalmente la percepción del tiempo y el espacio³. Pero el cine también es texto y a su vez, texto representado en su doble sentido de discurso cinematográfico y de representación literal desde la presencia de palabras y de actores que las dicen o voces en off que las enuncian. En sus inicios, fue la expresión más masiva de la industria cultural de entonces. Opina Gruner: “El cine es un artefacto cultural que *muestra* –como la pintura-, y que *habla* –como la literatura-...”⁴ y que representa algo –como el teatro- podría agregarse, que le dará sus componentes distintivos.

El montaje como principio constitutivo del discurso cinematográfico, produce la impresión de realidad típica de la representación filmica. No obstante, se trata de un artificio puramente constructivo con una intencionalidad que lo orienta.

Desde la recepción: “Nacido en pleno auge y expansión del capitalismo, el cine se iba a imponer como relevo de todo un conjunto de prácticas de diversión, primero

² Leach, Edmund; *Ob. Cit.*, P. 49.

³ Gruner, Eduardo; *El sitio de la mirada*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.

⁴ Gruner, Eduardo; *Ob. Cit.*, P. 101.

populares y luego burguesas, de comienzos del siglo XIX.”⁵ El cine en tanto discurso, aparece fuertemente contextualizado por los condicionamientos industriales que llegan a afectar la visualización socializada de la relación entre el espectador y la película. De todos modos, con el cine se produjo un salto cualitativo inédito y relevante en el nivel participativo dado entre la obra y el espectador.

La sucesión de fotogramas inscritos por la cámara en la proyección filmica, lleva al efecto de representación de luz sobre la pantalla, a partir de la secuencia de imágenes fijas y sucesivas. Así conduce a la percepción de continuidad del movimiento y sucesión del tiempo, elementos artificiosamente creados para la ilusión del espectador. Junto a la continuidad formal brindada al público, aparece la continuidad narrativa del espacio filmico, dadores de sentido unificador.

Todo film documenta su propio relato, por medio del acto analógico de la filmación. **Las bases materiales que lo hacen posible están dadas por los actores, decorados, ambientación, sistema de iluminación, sistema de vestuario y maquillaje, una coordinada dirección de actores y una puesta de cámara, que completa el sistema de puesta en escena en su totalidad. Estos elementos dispuestos para armar la ficción de la realidad preexistente como estrategia diferenciada de producción de sentido, ofrecen una representación que es interpretada por el espectador-contemplador. “Como acto comunicativo todo film –toda obra- puede verse como una *estrategia persuasiva* y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso.”**⁶

El cine está reconocido como un importante medio masivo de comunicación, con una definitiva gravitación sobre la comunidad que conforma su público. Por eso, abarcarlo para comprenderlo, conlleva el conocimiento profundo de los grandes hitos de su creación y conformación. La conciencia acerca de la importancia del cine en el orden nacional e iberoamericano entonces, conduce a la necesidad de hacer un acercamiento a sus creadores: directores, guionistas y escritores, entre otros. Por medio de ellos, se puede desentrañar lo que ocurre más allá de la imagen

⁵ Zunzunegui, Santos; *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra y Universidad del País Vasco, Madrid, 1992, P. 146.

⁶ Zunzunegui, Santos; *Ob. Cit.*, P. 150.

como concepto que se inscribe en un discurso propio para ser comunicado desde un estilo y una poética de elecciones estéticas particulares.

Las imágenes en movimiento definen al cine, desde su propia entidad construida de forma intencional en una obra. Pero esa imagen cinematográfica se desenvuelve en un tiempo dinámico dentro de un espacio temporalizado, donde se van encadenando las unidades que la componen en tomas o planos individuales que conforman escenas hacia la sucesión de secuencias integradoras.

La representación cinematográfica se va a ocupar de organizar las distintas unidades que posibilitan al espectador, construir los posibles sentidos que pueden caracterizar a la obra. Asimismo, con la imagen cinematográfica se puede por medio de un primer plano, detener el tiempo y fijar la imagen para que pueda ser captada por el espectador en un tiempo espacializado. “Narrar, entonces, significa también saber imponerle al tiempo un cierto límite, limitar su evolución incesante y voraz, como si de ese modo el narrador se convirtiera en una especie de justiciero que logra llevar a cabo una utopía imposible para nosotros.”⁷

El film organiza múltiples espacios en una dimensión del tiempo, por medio de la cual transcurre la fruición de una obra, aunque también, con los encuadres fijos se logra la sensación de duración. **Por eso mismo: “...el espacio en el cine es una construcción que comienza con fragmentos brindados por la pantalla y pistas para su combinatoria, y termina en la mente de quien ve una película.”**⁸ En el cine el espectador es clave, desde su rol privilegiado de observador de lo que ocurre en el espacio cinematográfico, el cual está creado para su recepción. La experiencia del espectador sobre el espacio en el cine es novedosa, surgida de esta situación inédita donde se incorpora la organización de un espacio sonoro interactuando con el visual. La paradoja propia del espacio cinematográfico se encuentra en su doble sentido, que posibilita situarse dentro y fuera experimentando sensaciones múltiples como pueden ser el placer y la inquietud. Ello ocurre en tanto el espectador se

⁷ Grilli, Daniel; “No abras nunca esa puerta. *Graciela, La casa del ángel, La caída* y su representación del espacio exterior”, en M. del C. Vieites (Comp.); *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Grupo Editorial Altamira y Museo del Cine Pablo C. Duckrós Hicken, Buenos Aires, 2002, P. 65.

⁸ Russo, Eduardo; *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA, Buenos Aires, 1998, P. 98.

reconoce observador de la ficción, y al mismo tiempo, se llega a identificar con lo que se le muestra.

La función del cine como agente social⁹ lo coloca en un doble rol. Por una parte, se ocupa de reflejar los comportamientos y orientaciones de la sociedad, desde los actos y pensamientos de sus miembros. Por otro lado, va a intervenir en los procesos sociales, sea para reforzar o quebrar convicciones, reunir gente con similares intereses, por cuestiones laborales y hasta para conformar grupos profesionales. Según como se lo tome y desde variadas posturas teóricas, el cine es una práctica que se abre a las diferentes experiencias con una estética determinada. La función misma del cine está dada por la importancia que tiene en su rol articulador en los procesos sociales.

Del énfasis puesto en el realismo de las representaciones (en el estilo clásico donde prevalece la mimesis), se pasa al período correspondiente a una producción que comienza a resquebrajar el artificio con una relativización y hasta un ataque de su concepción ingenua, que conduce a la reflexividad e intertextualidad¹⁰. Toma lugar, entonces, el análisis del realismo fílmico como convención y elección estética. “El énfasis se desplazó al arte como **representación**, es decir, semejanza, dibujo, copia, modelo; una palabra cuyas resonancias eran a la vez verbales, literarias y visuales, estéticas, semióticas, teatrales y políticas.”¹¹ El cine pasa a ser considerado como representación, un hecho en sí mismo, que produce un objeto particular. El uso de la metáfora de la escritura en el cine, sirve para desplazar el interés desde el realismo a la textualidad de modo de comprender su aspecto de obra construida más allá de la situación y los personajes que se presentan.

A partir de la crítica al realismo, el cine va a pasar a mostrar la riqueza que conlleva volcarse a distintos estilos y formas de la representación fílmica. Por entonces, el cine conforma verdaderas obras de arte, con un contenido estético indiscutible, que recién pasados unos cincuenta años de su creación han sido reconocidas como tales.

⁹ Casetti, Francesco; *Teorías del cine*, Ediciones Cátedra SA, Madrid, 1994.

¹⁰ Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1999.

¹¹ Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; *Ob. Cit.*, P. 211.

Desde el tratamiento de las películas, varias teorías refieren a su contenido como representación. De este modo, al cine se lo entiende como un constructo, con el tiempo se ha ubicado en el mismo estatus de la obra literaria, la pictórica o la arquitectónica. Aunque su validación teórica, aún se ponga en duda en diferentes ámbitos. **La representación se coloca en un espacio multidimensional en el que una variedad de discursos van a confluír, desde un juego infinito de significación.**

Los mensajes elaborados desde el cine se denominan discursos¹², lo que da lugar al surgimiento del análisis del discurso y la representación. La perspectiva semiótica (que ha sido pionera en la teoría del cine) considera al texto como una unidad de discurso, en tanto objeto significante. El film es susceptible de múltiples enfoques, propios de la aceptación diferente del objeto desde el principio diferenciador de pertinencia.

La multiplicidad de funciones que llega a tener el cine, lo lleva a una pluralidad de cuestiones propias. Desde el aspecto tecnológico, entre muchos otros el cine se analiza como un soporte físico-químico, en cuanto a lo económico se evalúa la cantidad de copias, la distribución y el consumo, desde lo temático por sus contenidos y como documento desde una perspectiva sociohistórica -que prevalece entre otras- y es un enfoque fundamental para las perspectivas transdisciplinarias.

Tratar al cine como representación filmica es tomar a la película como un discurso significante que permite analizar su sistema interno, desde el estudio de sus configuraciones significantes. El texto de un film "...puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro en la medida que éste desarrolla sus significantes en el espacio, etcétera."¹³ El film es el objeto percibido por los espectadores, al momento en que se desarrolla la proyección en la pantalla.

La referencia a sistema filmico responde al proceso analítico que se realiza a posteriori de la existencia del texto. Se conforma en una herramienta para abarcar la

¹² Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc; *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1996.

¹³ Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc; *Ob. Cit.*, P. 204.

representación, desde una modelización que lo hace comprensible, a partir de comprender el todo, sus partes constitutivas y las relaciones entre las mismas.

Al retomar a Stam, va a designar la constelación de los mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares, asociando a los significantes con un nombre, personaje o escenario. La representación misma desde su ambigüedad, dará textura a la ficción. **La modelización será así, asociada a objetos culturales determinados. La aproximación estética al cine cuestiona la impresión de realidad y enfatiza la forma codificada y construida del artefacto filmico. El cine pasa así, a ser un sistema significativo diferenciado que articula los significados tomando en cuenta al autor y espectador que interactúan en su representación.**

Otra noción importante para comprender la representación del cine es la de dialogismo. “En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación.”¹⁴ La intertextualidad lleva a la percepción del espectador de las relaciones que aparecen, entre un discurso y el resto de los que lo preceden o continúan. **Con la intertextualidad se pasa a conectar el discurso individual con otros sistemas de representación, dejando de lado la dudosa autoridad de lo real, es esta consideración se entiende como implícita la noción de imaginario, que es compartida tanto por los creadores como por los espectadores.**

Las representaciones se insertan dentro de discursos, por lo cual, el análisis del discurso hará referencia a la búsqueda de regularidades en el interior de las mismas. A partir de la multiplicidad de aspectos analizados en lo propio del discurso, puede entenderse al cine y sus referentes pictóricos insertos en la puesta en escena como una de las formas de la representación contemporánea, además de entenderlo como producto simbólico de amplia circulación y generado desde lo social.

¹⁴ Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1999, P. 232.

Las producciones filmicas ponen a la vista las preocupaciones y las ideas o visiones de mundo de cada autor, sea en relación al tiempo y el espacio, a las relaciones sociales y culturales, a sus sistemas de creencias. El contexto en que se desenvuelve un creativo le da forma a la representación, así como ésta lo estructura y condiciona. No obstante, la elección por la autoría implica el reconocimiento de la creación artística como factor personal que se puede tomar como referencia, mismo para considerar a la evolución que se va dando de una producción a la siguiente. El arte y lo independiente permean el concepto de autoría.

En cuanto al concepto de autor¹⁵, en cine siempre se presenta de manera problemática. La creación individual puede aplicarse al caso en que el cineasta cumple todas las funciones, desde la producción hasta la proyección. “La noción de autor está estrechamente ligada con las etapas de lucha entre intelectuales y artistas por el reconocimiento de la película como obra de arte, expresión personal, visión del mundo propia de un creador...”¹⁶ El problema de referir una autoría, entonces, aparece cuando se trata de un film en el que las tareas quedan repartidas en un equipo que va abarcando el guión, la música, la dirección de los actores, la producción, la distribución, etc. El cine es un fenómeno de producción colectiva, pero la última decisión está en manos de alguien, en el cine comercial, está en manos del estudio o del productor. En los casos que tomamos como muestra, las decisiones finales están en manos de la dirección –lo que Aumont, llama instancia narrativa-.

El tema del realismo, por caso, tomado de la misma fuente que el concepto de autor, está visto como una ideología en el arte que sustituye los modelos ideales de la antigüedad por otros reales. En este reemplazo se dejan de lado los conceptos propios del cristianismo transcendente, a cambio de la realidad natural que funciona como garantía de las representaciones. No obstante, siempre se trata de representaciones realizadas a partir de lo que se espera destacar, el realismo y el naturalismo como opción estética implican el riesgo del artificio encubierto, porque siempre contienen elementos previamente seleccionados.

¹⁵ Aumont, Jacques y Marie, Michel; *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2006.

¹⁶ Aumont, Jacques y Marie, Michel; *Ob.Cit.*, P. 27.

Diversidad de escuelas han sido calificadas como realistas. Todas ellas coinciden en la reivindicación de la construcción de fenómenos, desde un efecto real. Asimismo, se propone agregar conceptos ideales sobre la realidad, situación que se halla presente en una multiplicidad de corrientes cinematográficas.

En la lucha del cine por ser reconocido como medio de expresión, aparece lo referido a la forma cinematográfica¹⁷. Dicha forma, suele ser colocada en rivalidad con el contenido, desde una relación comprendida como continente-contenido. No obstante, desde el análisis sistemático se la llega a ver como un conjunto de relaciones dentro de una película que es el todo. Por eso: “La forma se manifiesta como un sistema, esto es, un conjunto en el que sus partes son interdependientes: la posición y operación de cada una afecta a las restantes. (...) pueden detectarse – como en todo film narrativo- dos subsistemas: uno narrativo (que comprende el relato y los avatares de su historia) y otro estilístico (que atañe a los modos, a los procedimientos audiovisuales...)”¹⁸

Los sentidos y sentimientos que se provocan en el espectador, corresponden a lo propio de la forma filmica. El contenido es un efecto de la acción de la forma, percibido por el espectador que las organiza. **El trabajo con las formas conduce hacia la abstracción como acto consecuente, de ahí que se vea al cine como una manera de imponer sus formas en el universo. Entre las formas reconocibles socialmente están los referentes pictóricos que todos compartimos aunque no reflexionemos sobre ellos.**

Desde el análisis cinematográfico, el concepto de forma se usa para describir la configuración de lo que aparece en pantalla. Las formas cerradas serán las que aparecen contenidas dentro del cuadro de manera estable. Las formas abiertas refieren a las que parecen desbordar los límites del cuadro. **Entre nuestras preocupaciones conceptuales de la forma contemplamos lo figurativo, lo abstracto, la forma paisaje, la forma personaje, y en sus invariantes, el personaje histórico, el personaje femenino (que en la historia de la**

¹⁷ Russo, Eduardo; *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA, Buenos Aires, 1998.

¹⁸ Russo, Eduardo; *Ob. Cit.*, P. 110.

representación occidental ha sido privilegiado, por motivos antropológicos y sociales canonizados por la tradición, aunque siempre se han priorizado solo los estéticos) en relación al canon de la representación occidental que asocia el ideal de belleza clásica con las formas de la mujer, aunque podemos encontrar motivaciones mucho más interesantes, que esbozamos en este ensayo. En gran parte develadas por los estudios llevados a cabo por las teorías del campo y metodológicas.

2.2. Puesta en escena

La palabra escena designa dos conceptos. Por un lado, remite al espacio real de actuación y donde se desarrolla la acción. Por el otro, hace alusión al fragmento de acción dramática desde cierta duración que le da sentido. La noción de escena transmite la idea de la unidad dramática como fundamento de la representación¹⁹.

En el *Diccionario teórico y crítico del cine*²⁰, la puesta en escena refiere a un término originado en francés, a principios del siglo diecinueve. Es la actividad propia de un director, en principio de teatro y aplicada al cine, aunque fuera contemplado en sus comienzos, a veces como abusivo desde este último arte. A la discusión que se dio entre cine y teatro, siguió una serie de enfoques que pusieron a la luz las ventajas de la coexistencia entre ambos. “El primer sentido de ‘puesta en escena’, pues, durante mucho tiempo permaneció ligado con el origen teatral, para designar el hecho de hacer decir un texto por actores en un decorado, regulando sus entradas, sus salidas y sus diálogos.”²¹

Luego de la posguerra, la puesta en escena pasa a designar en el cine, lo que escapa a toda referencia artística preformada, conformándose exclusivamente de lo propiamente del campo del cine. La puesta en escena va a manifestar en el cine que se trata de un arte de reproducción de sus momentos de gracia y verdad, desde la veracidad de la cámara. De este modo, un realizador como tal, es un cineasta dueño de su arte e intenciones, capaz de transmitir un sentir por medio de los actores fotografiados en sus movimientos dentro de un medio

¹⁹ Aumont, Jacques; *Ob. Cit.*

²⁰ Aumont, Jacques y Marie, Michel; *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2006.

²¹ Aumont, Jacques y Marie, Michel; *Ob.Cit.*, P. 182.

reconstruido. **Sea como se la vea en su evolución, la puesta en escena pasó a ser una noción central en el arte del cine. Tiene un uso extendido entre las formas de cine, a punto de ser utilizada cuando no aparecen escenas ni actores o texto que decir, como en el caso del documental o el film familiar.**

Otro aporte relativo a la puesta en escena lo facilita Eduardo Russo²², para quien constituye la construcción que se realiza desde el momento presente de la pantalla y el rol del espectador con su percepción activa e imaginación en conjunción. “Con lo visto y oído éste completa un mundo en el que las cosas que presencia adquieren un sentido, las imágenes se ligan unas a otras y construyen un universo imaginario. En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado ante ellos por la cámara, el color y la acción desarrollada.”²³ **La puesta en escena conforma un armado virtual de la escena, donde las imágenes se van conectando para significar algo concreto en el espectador, desde una decisión deliberada que la pone en marcha.**

El punto de vista en el cine nunca se mantiene inalterable; se van sucediendo los cambios en cada plano y hasta en el interior de cada uno de ellos por medio de recursos fílmicos. Por eso, la puesta en escena del cine demanda de un espectador que la construya desde su lugar virtual, en otra escena del orden del imaginario propio. Lo que se muestra y escucha se constituye en pistas que debe completar el espectador por su cuenta y en una actividad constante. **La puesta en escena, por lo tanto, rechaza la idea de posibilidad de un espectador pasivo.**

De acuerdo al punto de vista de Federico Fernández Diez y José Martínez Abadía²⁴, la puesta en escena (*mise en scene*, en francés) proviene del teatro y fue adaptándose a la expresión audiovisual. Con todo, remite a la creación de un ambiente general apropiado a la situación dramática. Para ello, se apela a la decoración, luz, color, iluminación, vestuario, maquillaje, dirección de actores y puesta cámara.

²² Russo, Eduardo; *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA, Buenos Aires, 1998.

²³ Russo, Eduardo; *Ob. Cit.*, P. 214.

²⁴ Fernández Diez, Federico y Martínez Abadía, José; *Manual básico y narrativa audiovisual*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

De lo que se trata es que el director ejerza el control por lo que aparece en la imagen, presentada en el encuadre de la cámara. En el cine clásico se busca que la puesta en escena sea integrada de forma natural y espontánea; mientras que en los otros casos, se espera que el espectador tome consciencia de su construcción intencional con el fin de fomentar la reflexión y el debate.

Desde la puesta de cámara se ubica el lugar del espectador, como espacio idealizado. A la filmación en bruto, seguirá el corte, y luego por la operación del montaje el ordenamiento e intercalación en busca de una coherencia narrativa del discurso que ratifica esa ubicuidad ideal, que se logra en gran medida por el sistema puesta en escena. .

Con el decorado se generan espacios ajustados a cada tema, de acuerdo a la expresión y comprensión del mundo interior de los personajes, para provocar al espectador. Los escenarios y decorados pueden así, ser manipulados en su ajuste a lo que se busque lograr como efecto perceptible.

En algunos casos, se puede optar por una localización interior o exterior preexistente. También, se hacen decorados que posibilitan el control mayor de la atmósfera para la práctica de la realización cinematográfica. Cuando se los construye, los decorados no necesariamente respetan el tamaño natural e incluso se apela a los que son en forma de pinturas combinadas con objetos a tamaño natural o realizados en escala, en la actualidad, en el cine industrial, los fondos de realidad virtual son el soporte tecnológico del plano.

Para la construcción de la escenografía, hay que tener presente el valor cultural que se adjudica a los objetos y los colores. Determinadas convenciones sociales predeterminan en las formas y colores, sensaciones del tipo alegría, tristeza, calor, frío, etc. Por medio del uso de estos elementos, en las obras audiovisuales se crean atmósferas para transmitir sentimientos.

La inexistencia de la tercera dimensión en la reproducción de la imagen se reemplaza con las variaciones de perspectiva, tamaño, distancia, realce de forma y

textura, etc. La iluminación también recobra una importancia en el manejo del escenario, ya que el impacto de la imagen se alcanza con el uso de este sistema. Al tener determinados parámetros convencionales, con las técnicas de iluminación se logran estéticas específicas, transmitiendo sentimientos, estados de ánimo e incluso preparando anticipadamente lo que está por suceder. Los reflejos y las sombras contribuyen a crear la sensación de espacio en la escena.

Por lo tanto, la iluminación se puede poner en consonancia con la ambientación que se busca. La dirección de la atención del espectador hacia el interés del encuadre, se alcanza con la iluminación, encargada de jerarquizar los elementos. También, con el uso de la iluminación se evitan efectos no deseados.

Entender al cine como un discurso contemporáneo, conduce a la pregunta acerca del origen de la representación como tal en la cultura. De este modo, una serie de cuestiones, referidas a las investigaciones en torno al discurso en su esfera de involucramiento de lo social, son tratadas desde el enfoque de Walter Benjamin²⁵. En sí, el origen de las diferentes representaciones sólo se llega a rastrear a lo largo de su desenvolvimiento, esto demuestra que todas las culturas tienen una complejidad importante acerca del tema desde las más antiguas a las contemporáneas.

Al carecer de datos acerca del surgimiento primero de la cultura, se han intentado diferentes abordajes que dieran las pautas o ayudaran a formular hipótesis sobre su origen primero, desconocido y desconcertante. De todas maneras, sabemos que cada cultura ha portado, creado y transmitido un imaginario propio.

Los sonidos onomatopéyicos, la relación con el arte representativo y la comparación con los grupos étnicos estudiados por los antropólogos, ocuparon buena parte de las investigaciones, así como de sus hipótesis y críticas siguientes.

En cuanto al lenguaje gestual también ha sido objeto de análisis y reflexiones, como las del Instituto Smithsonian, que contemplan como **fundamental a la mano**, vista como su principal vehículo. La expansión del lenguaje gestual aparece

²⁵Benjamín, Walter; *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 2001.

ligado a circunstancias secundarias, dadas en el caso de necesitar entenderse a largas distancias a las que no llega el sonido o cuando se debe estar en silencio (en situaciones de caza, por ejemplo). En todo ello, **aparece un código compartido acerca de lo que el grupo va a interpretar** con los signos adoptados para comunicarse.

Con la cultura se designan cosas, apelando a términos. Desde algunos enfoques, se coloca en primer lugar a los medios de producción, con el interés puesto en lo tecnológico. Otros trabajos, propondrán un análisis de la cultura en relación a las clases sociales dominantes y oprimidas. Es un hecho aceptado la interdependencia existente entre el discurso y la cultura material, así como la función de representación que tienen los signos que se utilizan. **Mediante la cultura se puede nombrar lo que está presente, así como lo que se remite por medio de su representación, a partir de un mismo sistema de códigos compartidos, de este sistema también deviene un imaginario común.** De esta forma las manifestaciones del discurso están libres del momento de una situación concreta, desde la misma representación que las remite.

En estudios efectuados en laboratorio, se analiza la relación existente entre el lenguaje codificado y el pensamiento. Para este caso, se constatará la precedencia del pensamiento instrumental, que muestra una independencia entre operaciones intelectuales y la representación. El pensamiento instrumental conduce hasta la producción de instrumentos, pasando por la información más simple e improvisada. En este proceso, se libera la mano hacia su capacidad expresiva acústica y gestual, como una forma propia del prelenguaje propio del comportamiento reactivo.

La representación de los niños se estudia para enfocar las cuestiones ontogenéticas. **El niño aprende a representar porque se halla inserto en un ambiente que se desenvuelve en su uso, en un mundo de relaciones representativas.** El aprendizaje de la sintaxis del lenguaje es anterior a la del pensamiento, lo que muestra un desarrollo gramatical anterior al lógico, en los niños estudiados.

La representación se desenvuelve a través de una locución interior. Lo primero que aparece es el gesto, antes que el sonido, donde el elemento fonético se funda en

el mímico-gestual. El esfuerzo mayor implicado en las expresiones corporales, habría llevado a optar por la facilidad del lenguaje. Los aportes en relación a la teoría del cine y muy especialmente a la estética del cine, los ha hecho en su tratado sobre *La estética hoy*, Jacques Aumont, donde describe la importancia de la mano en relación a lo intelectual y lo artístico.

A modo de conclusión, se puede afirmar que: "...los medios expresivos del lenguaje son tan inagotables como su (capacidad de representación)."²⁶ Si bien el lenguaje tiene una función instrumental, sirve asimismo, para establecer una relación de cada uno consigo mismo y con los semejantes. Porque el lenguaje es una revelación del ser más íntimo, desde los lazos psicológicos que lo conectan consigo y con sus semejantes, donde la representación antecede a lo que se desenvuelve, desde lo aportado por la cultura en la que se lleva a cabo todo este proceso encargado de permearla.

2.3 Imaginario cultural

Los estudios culturales²⁷ conforman un cuerpo heterogéneo de obras, provenientes de diferentes campos que se abocan al análisis crítico de formas y procesos que ocurren en grupos previamente definidos como un colectivo. Los estudios culturales son de lo más diversos y específicos producidos en determinados contextos que les dieron cabida. Las investigaciones que sustentan al análisis cultural proceden de lugares muy diferentes, así como son múltiples las circunstancias académicas y de otro tipo, que le dan forma.

El término estudios culturales se remonta a su uso primero en la década de 1960, si bien pueden rastrearse antecedentes que se pueden incluir en este corpus heterogéneo de manifestaciones. La polisemia vinculada a la expresión cultura, también es otro de los componentes que lleva a la extensión de la contemplación de una diversidad de estudios.

Algunas circunstancias favorables, pueden ser generadoras de estudios culturales. Tal lo ocurrido en Gran Bretaña y otros países de occidente, a partir de la década de

²⁶ Benjamín, Walter; *Ob. Cit.*, P. 192.

²⁷ Payne, Michael (Comp.); *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

1950. Diversas experiencias han llevado a atravesar fronteras culturales, que condujeron a tomar consciencia de la necesidad de disponer de estudios que facilitaran la comprensión de las culturas diferentes de la propia. No obstante, junto a las diferencias culturales halladas, se presentaron otras de clase y elementos propios de la subcultura.

Al interior de la misma sociedad occidental, comenzaron por entonces, a advertirse diferencias de clase, regionales, formas de cultura popular, cultura joven y contracultura, como productos culturales, entre tantos otros. Las industrias culturales van a aparecer asimismo, en torno a las nuevas y extendidas formas de comunicación, publicidad y música, demandando el interés por su comprensión. Para ese momento, la cultura ya estaba reconocida como un campo de desenvolvimiento teórico en el que se pueden hallar todo tipo de textos, en diferentes lugares e instituciones, presentes en la vida cotidiana.

Como hecho a destacar: “La agenda establecida para el estudio de la cultura se volvió, pues, extremadamente amplia, desafiando las restricciones implícitas en las divisiones de la organización académica y la producción de conocimiento.”²⁸ Los análisis culturales llegarían incluso al plano social y político, incorporando dimensiones de conciencia, reclamo y gestión, lo que ha conducido a una mezcla de lo intelectual, personal y político.

La primera fase de los estudios culturales muestra todo un dinamismo, propio de la negociación, conflicto, innovación y resistencia que se dan entre las relaciones sociales dominadas por el poder y fracturadas por divisiones de género, clase y etnia. Las formas culturales pasaron a ser estudiadas desde una multiplicidad de paradigmas teóricos y metodológicos que dan cuenta de la importancia que se advierte en ellas dentro de los contextos de desenvolvimiento de las personas. En ese sentido, también, aparecieron estudios semiológicos referidos al texto, poniendo atención a las lenguas y sus procedimientos de representación. Para entonces, el significado va a ser comprendido desde su construcción con el uso del lenguaje.

²⁸ Payne, Michael (Comp.); *Ob. Cit.*, P. 203.

La cultura se localiza en las diferentes formas de construcción de sentido, dentro de una multiplicidad de configuraciones en sociedades marcadas por el cambio y el conflicto. Se define desde la compleja interacción de instituciones, personas y representaciones, distintivas de determinados grupos que las viven como propias. De allí que, determinar el campo específico de la cultura y sus estudios, atraviesa a una multiplicidad de esferas de lo más diversas, mayores a las propuestas desde el campo disciplinar y académico.

Dentro de la esfera del análisis cultural, se presentan los estudios de cine, objeto de análisis de este trabajo. El tema del imaginario representado en el cine contemporáneo, es uno de los aspectos más frecuentados en los estudios culturales, aunque en su mayoría se han producido en el campo cultural sajón y no en el latino. Al respecto, aparecen algunos teóricos con enfoques diferentes relativos al cine que coincidentemente, se compone de realizadores que también, desarrollaron un corpus crítico y reflexivo sobre su oficio y su compromiso como autores del campo audiovisual. Entre los más interesantes podemos mencionar a Raul Ruiz, Andrei Tarkovski, Robert Bresson, Harum Farocki, ó maestros de la modernidad como Roberto Rosellini o Pier Paolo Pasolini.

En esta perspectiva, los estudios sobre cine aparecen como ensayos sobre películas, más allá de la escritura formal en textos acerca de lo efectuado. Los directores como realizadores, plasman en sus obras la teoría referida a los estudios de cine, además de haber demostrado ser críticos sólidos del arte.

Asimismo, aparecen algunos estudios escritos referidos al cine, publicados en diversos medios de difusión. En ellos, se analizan cuestiones referidas a sus múltiples componentes y las preferencias por algunos procedimientos en los filmes. A partir de estos trabajos, comenzó a abarcarse el cine como un discurso cinematográfico, que se construye para la comunicación como elemento cultural y artístico. En todos los trabajos de este tipo, se trató de realizadores que como verdaderos autores de sus obras, acompañaron los análisis de sus experimentaciones innovadoras.

3. REFERENTE PICTÓRICO. EL PAISAJE

La mirada puesta en el imaginario conecta al espacio real cotidiano con el espacio propio de la superficie de la imagen²⁹ que circula en la cultura como algo dado. El dispositivo filmico, mediante el espacio plástico va a ocuparse en proponer soluciones concretas para el contacto entre el espacio del espectador y el de la imagen, que conforman parte del imaginario social de una cultura. Cualquier espectador apenas informado reconoce el tipo de filme que están pasando en la televisión de acuerdo al paisaje que ven en la pantalla de su living, Si reconocen grandes espacios verdes y personajes a caballo que transitan caminos difíciles, saben que se trata de un western, si en cambio lo que ven es un espacio selvático y oscuro, plagado de amenazas naturales representadas por flora y fauna salvaje, seguro se trata de una historia de aventuras. Lo mismo opera con el imaginario de las zonas urbanizadas, sabemos si es una gran ciudad o un pequeño pueblo de provincia Se puede reconocer de inmediato el paisaje rural o de campo, cercano a un pequeño pueblo o a un paraje de provincia, a diferencia de lo que será una gran metrópoli cosmopolita, con carteles en diferentes idiomas, atestada de tránsito y edificios altos.

Todos son paisajes reconocibles y fijados en el imaginario social a partir de miles de referentes pictóricos que se han ido agregando a su archivo fotográfico mental, con el paso de los años.

No importa si esos paisajes los vieron en la foto del almanaque que colgaba de la cocina de su abuelita cuando eran pequeños, o si lo vieron en las revistas de la sala de espera del dentista al que acudieron cada semana durante la adolescencia. Quizás simplemente fue durante las tardes de fin de semana en los cines de barrio, durante su niñez que ofrecían un espectáculo continuado y apto para consumir en familia, o tal vez con los compañeros de colegio, en alguna salida juvenil.

Los elementos plásticos de la imagen se conforman de distintos componentes. Uno de estos es la superficie de la imagen y su organización, que como composición va a desenvolverse en relaciones geométricas más o menos regulares entre las

²⁹Aumont, Jacques; *La imagen*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1992.

diferentes partes. Otro de los componentes es la gama de los valores que se conecta a las zonas de luminosidad de cada lugar de la imagen, con la inclusión de los contrastes que se logran. También, aparecen la gama de los colores con sus relaciones de contrastes. Asimismo, están los elementos gráficos simples, de relevancia en la imagen abstracta. Y finalmente, se encuentra la materia de la imagen misma, que da lugar a la percepción. **Esas percepciones adquiridas y olvidadas son algo parecido a un banco de imágenes interior que todos tenemos a disposición con gente de distintas generaciones con los cuales hemos compartido lazos de territorio, de lengua, de educación directa o de formación accidental a través de los medios masivos y que como nosotros permean inconscientemente el caudal de imágenes al que hemos sido sometidos, como bien advirtió Abraham Moles, la contaminación visual es algo imposible de frenar en la civilización moderna.**

La compleja relación entre cine y pintura se ha revisado muy poco en lo regional, prácticamente nada en lo nacional y tiene algunos ejemplos notables en la producción europea -consideramos muy acertada la hipótesis de Lauro Zavala- sobre los últimos estudios publicados (en todas las áreas de estudios cinematográficos) donde la producción de textos generados en lo que se podría llamar la línea mediterránea de pensamiento: Italia y España ³⁰ es fundamental para avanzar en este campo.

Casi todos los enfoques -especialmente la línea francesa de pensamiento, con Aumont ³¹ a la vanguardia- consideran a un arte deudor del otro, un arte que se sirve de otro, casi de manera inevitable. Estos cruces de territorios y conflictos se plantean en varios aspectos de lo interdisciplinario, tanto en la relación cine-pintura, como cine-teatro, cine-fotografía, y en los casos más estudiados entre cine-literatura, donde el paradigma transita irremediablemente el concepto de adaptación y más recientemente el de transposición. Que siempre privilegia la obra literaria por sobre el discurso cinematográfico como obra en sí misma (no es

³⁰Zavala (2011) realiza una hipótesis de trabajo para una teoría del cine en Latinoamérica, en la que considera tres líneas fuertes de Pensamiento: La inductivista anglosajona,, La deductivista continental y una tercera más nueva y muy productiva, la mediterránea (con representantes españoles e italianos).

³¹Sus estudios acerca de la imagen y las relaciones cine-pintura son numerosos y notables a nivel mundial.

caprichoso ya que nuestros colegas del área de letras, siempre han sido pródigos en publicaciones y estudios, porque nos llevan algunos siglos de ventaja).

En este caso particular (Cine-Pintura) preferimos articular ambas artes en pie de igualdad, considerando como objeto a la nueva obra audiovisual que se genera justamente a partir de este cruce de territorios en el arte y con un valor propio en sí misma.

Estas obras surgidas en pliegues conceptuales particulares son aptas para la reflexión interdisciplinaria, donde las aproximaciones en el campo de la historia de la cultura, la sociopolítica y muy especialmente la ética y estética de la imagen permiten superar el análisis formal (que tiene magníficos ejemplos en el área de la semiología) y ha sido abundantemente frecuentado y entonces, avanzar en otra dirección.

Cada investigador construye su propio objeto cuando intenta dar cuenta de una pregunta que significa un problema, en este caso **nuestra pregunta es acerca del tema arte-sociedad, y las representaciones del arte que circulan a modo de discurso en esa sociedad,**

Las representaciones cinematográficas trabajan en torno a referentes pictóricos, que surgen de lo social y transitan la historia de la representación como constantes. La interrogación original viene del campo de la estética del cine, el sistema de puesta en escena más fascinante del siglo XX es el construido por el cine, desde nuestro punto de vista, es de una productividad inagotable.

El enfoque que privilegia a los referentes pictóricos presentes en textos fílmicos, nos interesa desde el punto de unión privilegiado del campo de la imagen. Nuestra pertenencia cultural y de comunidad de lengua puede leerse transversalmente desde las teorías contemporáneas del campo.

Los referentes visuales como imágenes de la cultura plasmadas en la puesta en escena cinematográfica -en este caso de nuestro tiempo- hacen posible echar luz sobre algunas de las preocupaciones fundamentales que circulan en la sociedad y que constituyen gran parte de la reflexión humana desde tiempos inmemoriales.

La representación de los referentes pictóricos en el cine es un fenómeno constitutivo de la puesta en escena cinematográfica, en este sistema operan variables como la luz, el maquillaje, el vestuario, la escenografía, la dirección de actores y la puesta de cámara, la manera de conjugar estos elementos se nutre de un imaginario que intenta ser adecuado a la visión que la dirección o la producción consideran válido para representar esa historia, o esas historias que articulan el sistema narrativo del filme. Esta instancia artística, o de elecciones que tienen que ver con lo artístico es algo que marcará la diferencia entre una obra de carácter independiente y personal con otras de carácter industrial, porque en gran medida estas variables dependen del presupuesto disponible para la producción. Desde esta perspectiva podemos pensar ejemplos de todas las épocas y de todas las nacionalidades que constituyen una variedad inmensa de posibilidades cinematográficas. **Focalizarnos específicamente en puestas escenas de cine argentino e Iberoamericano nos parece un tema que no ha sido contemplado en los estudios académicos, desde una perspectiva transversal o interdisciplinaria que contemple un enfoque cultural, en comunión con lo estético y lo social, sin apartarse de la teoría específica del cine, la idea de cruce conceptual es particularmente necesaria en este tipo de abordaje.**

Si bien hay investigación académica que contempla con frecuencia estas preocupaciones y si consideramos que mucho del corpus producido en cine argentino e iberoamericano es objeto de aproximaciones al tema de la imagen, tanto en relación a la iconografía, la iconología como también a lo simbólico, es interesante observar que a pesar de esto es muy difícil hallar producción latinoamericana escrita en castellano en torno a estos temas y publicada,

No descartamos que haya un buen corpus inédito. Este es otro problema que enfrentamos en nuestra región donde la falta de difusión se suma a una gran desconexión entre los propios investigadores de los diferentes países.

El problema de la Representación ha sido un interrogante frecuente en la teoría del cine, especialmente en la escuela Francesa, podemos rastrear ya preocupaciones en torno al tema en las primeras décadas del siglo XX con los escritos pioneros de Louis Delluc y Jean Epstein en relación al tema de la fotogenia, luego André Bazin que sentó las bases en los estudios del cine moderno abre el debate que plantea la ontología de la imagen y la relación que une a todas las artes de la representación.

Un impulso que se consolidó a continuación con la crítica ejercida desde los medios especializados como la Revista Cahiers Du Cinéma, fundada por Bazin, junto a Valcroze y Lo Duca que generó una tradición única de teoría y praxis. Es lamentable que con el paso de los años (en la mayoría de los ámbitos dedicados a la reflexión) se han distanciado sin remedio, sin embargo esto permitió un crecimiento impensado de la teoría del cine como campo específico a partir de los replanteos en todas las áreas del pensamiento que inauguraron los años sesenta. Este punto de inflexión en la cultura occidental favoreció los estudiosteóricos del área. Se pueden hallar numerosos ejemplos y aportes fundamentales, pero que circulan con mucha dificultad en un campo, todavía en construcción.

Se destacan los libros del colectivo encabezado por Jacques Aumont –que es un referente mundial en los temas de representación-, o de Michel Marie, que en una visita a Buenos Aires nos instaba a dejar de lado los temas de la estética (algo decadentes según su apreciación algo jocosa, por tratarse de quien se trata) y nos proponía adentrarnos en el fascinante mundo de los fenómenos de la producción y la distribución global, que junto a los enfoques sobre la recepción, son a su entender el futuro de los estudios en el siglo XXI.

Esto sin olvidar los valiosos aportes de otros autores como Pascal Bonitzer, Noël Burch (una maravilla de elocuencia e ingenio para desatar debates) o representantes de la línea italiana de investigación y teoría como Gianfranco Bettetini, que marcó los límites del sentido en relación al tema de la puesta en escena; Francesco Casetti que iluminó el camino de las estrategias de la enunciación en maestros de la puesta en escena como Welles que en *Citizen Kane* realiza uno de los despliegues más deslumbrantes que inauguran el cine moderno. Es importante, también por la claridad de sus argumentos lo aportado por Antonio Costa en cuanto a la relación cine-pintura, trabajos que aún no han sido publicados en Latinoamérica.

En cuanto a la producción teórica de España (en crecimiento permanente desde mediados de los ochenta) es fundamental el trabajo de algunos autores como Jesús González Requena, Santos Zunzunegui ó Vicente Sánchez Biosca, que en diferentes momentos se han acercado al campo cultural argentino, sus cursos

dictados en ámbitos académicos de Buenos Aires, permitió escucharlos y compartir con otros colegas sus espacios de reflexión y formación (todos se han interrogado muy especialmente por las problemáticas de la imagen) . Jordi Balló ha sido pionero en recordar el tema de los motivos visuales en el cine y su relación de anclaje en la pintura.

Un párrafo aparte merece la producción truncada del catalán Domènech Font, al que tantos hubiéramos querido conocer, Más allá de estos autores que escriben o son traducidos al español es difícil hallar un cuerpo teórico específico al respecto.

Si hablamos de Argentina en particular, sabemos que como todo investigador latinoamericano, contamos con un corpus teórico limitado y en construcción, si bien se investiga con intensidad en universidades y escuelas de cine de todo el país, la mayoría de las publicaciones son de divulgación, y provienen en un alto porcentaje del área de las ciencias de la comunicación y en segundo término de las ciencias sociales, más que del campo de las artes (nuestros objetivos se orientan a este último).

Para esbozar una investigación que contemple el tema de la representación desde algunos referentes pictóricos nos parece imprescindible tomar algún caso del cine español y también de nuestro hermano cine brasilero, sería ideal extendernos al cine portugués, para esto consideramos fundamental un conocimiento profundo del habla portuguesa, esta carencia nos impide aventurarnos a tanto, por eso preferimos una restricción autoimpuesta que nos significa excluir a un maestro como Manuel de Oliveira, que hubiera sido fascinante incluir.

Entre los objetivos de esta investigación destaca la problemática de raíz sociocultural que plantea el tema de la representación como elemento constitutivo del cine, y nuestra hipótesis de trabajo plantea que el sistema de puesta en escena del filme se articula y se construye (siempre) a partir del imaginario común de las culturas, que parten –entre otras variables- de algunos referentes pictóricos que son comunes y decodificables para lectores atentos.

Las comunidades han plasmado desde el principio de los tiempos (al menos de los que tenemos registro tangible) sus preocupaciones, sus ritos, su vida cotidiana a partir de motivos visuales, de referentes identificables casi universalmente, esta producción simbólica particular puede estar originada por la necesidad humana de expresión individual y colectiva que se ha manifestado en la cultura de la imagen.

Los soportes materiales de la imagen a disposición del artífice fueron en un principio y por muchos siglos expresiones anónimas, Con el tiempo identificables y reconocibles en individuos, luego en gremios de artesanos y en el transcurso del medioevo empieza a identificarse al maestro que será quien tomará las decisiones estéticas y guiará a posteriori a nuestro cercano concepto de autor. Conciliar esto en obras colectivas como el cine, desarrolla solo una parte - la que nos compete - en la historia de la representación. El referente permanece y se plasma, en todos los soportes imaginables, desde la piedra del paleolítico, a la pintura de caballete, al arte mural o a la película fotográfica del siglo XX.

Tomar un corpus cinematográfico ya supone un recorte, priorizar algunos referentes puntuales que construyen la puesta en escena de culturas locales, regionales e iberoamericanas modernas y contemporáneas, necesita de una fragmentación que puede ser arbitraria, pero imprescindible al objetivo de la investigación.

Las herramientas metodológicas se ensamblan para ajustar y enfocar el estudio en un marco teórico que contemple descripción y análisis, de algunos **referentes pictóricos como el paisaje y el personaje (en muchos casos figura y fondo de la puesta en escena)**, ellos deben someterse a una batería de datos que nos aportan los estudios de las teorías campo que se ocupan de producciones simbólicas: la sociocultura, la política, la antropología y la historia cultural, entre otras disciplinas.

La perspectiva interdisciplinaria que suma herramientas de las técnicas antropológicas de investigación así como de las históricas, las de análisis de la imagen, nos permiten abordar las teorías de la representación y de la puesta en escena cinematográfica y así desde ésta hacer un collage de técnicas y métodos diversos que nos ayuden a construir nuestro objeto.

El corpus bibliográfico refiere a la producción teórica en español, y muy especialmente a la realizada por investigadores latinoamericanos. Como el brasilero Ismail Xavier (a quien conocimos en 1998 en su Seminario sobre Cine e Historia en el CCRR de la UBA, y reencontramos en 2009 en la UNLP cuando propuso reflexionar sobre la opacidad y la transparencia del discurso cinematográfico, el teóricomexicano Lauro Zavala (siempre en contacto con el campo cultural argentino), El pionero en investigación sobre mundialización y cultura, (también brasilero) Renato Ortiz. Los aportes argentinos de Eduardo Russo, nuestro docente y guía en las problemáticas que surgen a diario en el posgrado de Bellas Artes de la Universidad de la Plata, y quien fuera nuestro primer director de tesis en la maestría en Comunicación y Cultura de la facultad de Ciencias Sociales de la UBA, el más reconocido especialista en sociología y antropología del arte que ha dado nuestro país (y que acaba de retirarse de las aulas) Eduardo Grüner.

En el caso de lo producido en España, nos interesan particularmente los trabajos de Manuel Quintana quien con sus *Fábulas de lo visible*, nos hizo replantear el aporte del neorrealismo a la estética contemporánea. El ya mencionado Domènec Font, y su continuador al frente del Master en Documental Creativo en la UAB, Jordi Balló, que con *Imágenes del silencio*, dio un giro a las aproximaciones iconológicas, más allá de los acercamientos canónicos a lo iconográfico que nos dejó el método de Gombrich.

Desde los cursos de nuestro doctorado a sus innumerables publicaciones está quien nos ha hecho el honor de dirigir esta tesis, la Dra. Gloria Camarero Gómez, siempre atenta a las problemáticas de la imagen, el cine, la pintura, la ideología, y la historia. Ni más ni menos que nuestras preocupaciones fundamentales tanto desde lo académico como desde lo metodológico.

Acordamos con Lauro Zavala cuando interpreta como un marco teórico propicio para Latinoamérica a la línea de investigación mediterránea, que florece en autores italianos y españoles. Nuestras referencias bibliográficas dan prueba cabal de su acierto conceptual.

En el dispositivo de imágenes se busca regular la distancia psíquica entre el espectador y la imagen organizada con el uso de los valores plásticos, asumiendo que se hallan en diferentes espacios. El espacio que se presenta en la imagen es de tipo tridimensional ficticio, imaginario, aunque referible al espacio real desde los indicios de la analogía que se ponen en juego con la participación de la percepción del espectador.

“La imagen (...) es también y ante todo un objeto del mundo, dotado como los demás de características físicas que lo hacen perceptible.”³² Una de las características que cobra especial importancia desde el dispositivo es el tamaño de la imagen. Las fuentes generadoras de imágenes neutralizan las dimensiones acostumbrando al espectador a la idea de una dimensión media, desde una relación espacial fundada en distancias medias.

La producción de la imagen la hace situarse en un entorno que determina su visión. Por caso, la relación del espectador con un cuadro es más íntima y visual que en el caso de los frescos que le preceden y que ocupaban un muro completo, si bien en los posteriores se intentó buscar ese efecto de intimidad. La relación que establece el espectador desde su espacio con el espacio plástico de la imagen, tiene en el tamaño de la imagen el elemento determinante y preciso. El tamaño grande de una imagen aparece envolviendo al espectador, mientras el tamaño pequeño posibilita entablar una relación de proximidad, posesión y hasta fetichización. Un párrafo aparte merecen en este contexto las pantallas de los dispositivos móviles que acaparan la atención de los humanos de forma exponencial en los últimos años y siguen creciendo

El primer plano al momento de su origen, produjo un rechazo en los espectadores que lo vieron como una deformación monstruosa y antinatural. Con el paso del tiempo, este primer plano pasó a ser tenido como el alma misma del cine. De este modo, el cine transformó en efecto estético lo que en principio parecía una particularidad excéntrica del dispositivo cinematográfico. El primer plano produce efectos de tamaño de la imagen en relación al objeto representado, agrandándolo o achicándolo. Va a ser por medio del primer plano que se transformará el sentido de

³² Aumont, Jacques; *Ob. Cit.* P. 147.

la distancia, llevando al espectador hacia el efecto de intimidad y proximidad psíquica. También, con el uso del primer plano se materializa la metáfora del tacto visual, acentuando la superficie de la imagen y el volumen imaginado del objeto filmado. Volvemos a los dispositivos móviles, donde la posibilidad de agrandar la imagen por medio del tacto y así ver detalles impensados, nos coloca en problemas que no podemos contemplar en este trabajo.

La importancia del primer plano en el cine, llevará a tomarlo como un objeto teórico constante de reflexión. Los efectos del primer plano serán así analizados por distintos teóricos, desde las posibilidades que abre para un cine ficcional reconocible. “En todos los casos, el primer plano se ve como la imagen por excelencia que engendra una distancia psíquica propia del cine, hecha de proximidad, de estupefacción, de irreductible alejamiento.”³³

El marco es el borde de la imagen que actúa como frontera material tangible. En muchas ocasiones este borde se refuerza con la incorporación del encuadre, conformando un marco-objeto. Con el uso del marco, se manifiesta la clausura de la imagen, colocándole un límite preciso, por lo que se denomina como marco-límite. A partir del mismo, se puede instituir el fuera-de-marco de la imagen. Cualquiera de las formas del marco dará la forma a la imagen, su formato. Los primeros que decidieron que el marco no debía ser un límite, fueron los impresionistas, a partir de allí el paso al concepto de fuera de campo en el cine...es solo una cuestión de unos años. Nuestro concepto de marco proviene de forma irreductible de los referentes pictóricos.

“La palabra **encuadre** y el verbo *encuadrar* aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material (...) por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos.”³⁴ Con el encuadre se determina la actividad del marco, la movilidad potencial, el deslizamiento por la ventana para producir la mirada propia de la imagen. A ello, va a corresponder la escala de los tamaños del plano y toda serie de artificios aplicables. Los artificios del encuadre han sido utilizados por muchos grandes

³³ Aumont, Jacques; *Ob. Cit.* P. 152.

³⁴ Aumont, Jacques; *Ob. Cit.* P. 162.

directores, desde John Ford en 1939, cuando filmó *La diligencia*, nuestros coterráneos latinoamericanos desde la época del silente empezaron a experimentar con esto, aunque nuestro patrimonio audiovisual está apenas conservado porque se ha perdido con el tiempo y el deterioro, aún podemos encontrar huellas para realizar un trabajo de archivo documental que no es competencia de este trabajo.

El valor de la imagen como representación lo vincula a la realidad sensible, más allá de su valor expresivo. El valor expresivo de la imagen se halla dentro de las estéticas y las doctrinas artísticas que lo exploran. El concepto de campo y fuera de campo se desprende de estas problemáticas y constituye un recurso formal que sumado a una intencionalidad estética determinada puede caracterizar un rasgo poético, como es el caso del uso del fuera de campo que hace habitualmente en el cine moderno argentino un autor de los considerados en este recorte, como Leopoldo Torre Nilsson.

3.1. Paisaje urbano. Lo figurativo

Un ensayo plástico sobre la ciudad: Medianeras (2010) Gustavo Taretto



Este ensayo visual, no duda en jugar con todas las artes de la representación, el dibujo, la pintura, el cómic, la fotografía. La pintura, la escultura, y todo lo hace eficazmente.

El film *Medianeras* de Gustavo Taretto es una ópera prima que representa una reflexión visual sobre la gran ciudad contemporánea. Como ensayo estético sobre la vida moderna se articula desde un planteo ético de la representación a la manera de discurso con **referentes plásticos que enlazan arquitectura, fotografía y pintura**, entre otras artes, para exponer un topos contemporáneo, la soledad del ciudadano de las grandes urbes que a pesar de gozar de los beneficios que supone el acceso a la tecnología instalada en nuestras vidas ciudadinas y que aparentemente debería hacernos todo más fácil, a veces es una barrera mas.

La gente se parece a su ciudad y las mismas se caracterizan por su particular diseño urbano. Este film se estructura a la manera del género clásico de la comedia romántica, pero se desarrolla en forma de fábula urbana organizada estructuralmente con intertextos artísticos, que la transforman en un exquisito ejercicio de boceto primero y de construcción homóloga a la de un edificio después. Estos seres de ficción necesitan edificar su vida y no lo logran, en gran medida por su contexto.



La ciudad de Buenos Aires, la urbe que ignora el río y se levanta orgullosa al sur del continente, será la gran puesta en escena de esta historia, de inspiración puramente figurativa, y con una enorme carga de referentes pictóricos.

Los personajes planifican, ensayan soluciones...pero esto los enferma de algunas de las grandes dolencias sociales modernas: sedentarismo, fobias de todo tipo, hipocondrías y hasta suicidios y accidentes bizarros o depresiones. Metafóricamente sus actividades son diseñar y construir espacios -virtuales para Martín, de exhibición para Mariana- y aunque sus trabajos son creativos no los gratifican por la rutina que les imprime el ritmo de la gran ciudad, que parecería ser la culpable, porque los contiene y los aísla a la vez.

El corto de 2005 que dio origen a este film, fue premiado en festivales de todo el mundo y animó a su director (un debutante) a realizar *in extenso* lo que fuera la idea original: **un ensayo sobre las ciudades modernas y sus habitantes**. Esta primera versión es una visión personal de la híper conectividad tecnológica, que sin embargo oculta una realidad de desencuentros que caracterizan a la soledad urbana de estos tiempos y hace que no sólo seamos seres que desconocen a sus vecinos, sino que en realidad somos un conglomerado de extraños que viven en el mismo lugar.

Uno de los hallazgos de este ensayo visual del siglo XXI es su particular modo de encuadrar la ciudad. En las viejas películas argentinas de la época de oro de los estudios se leía en los créditos: **Dirección y encuadre**, allí iba el nombre del director. Con el tiempo este término se dejó de utilizar pero para algunos filmes, más que para otros, debiera retomarse. En este caso **Gustavo Taretto es ante todo un gran imaginador de encuadres**, que nos muestra una ciudad insospechada por su belleza o su fealdad particular, es la ciudad que muchos habitamos³⁵. Su devoción por la fotografía y el arte cinematográfico generan una ópera prima que se luce en el trabajo lúdico y consciente del encuadre³⁶ **con referencias pictóricas, escultóricas, del dibujo animado e incluso del cómic**. La referencia icónica a un clásico de los ochenta en la literatura infanto-juvenil como *¿Dónde está Wally?*³⁷ transforma el relato en un abismo donde una representación dentro de otras se suceden. El texto-imagen del libro de adivinanzas visuales funciona como alter-

³⁵ Los habitantes según el último censo son cerca de tres millones, mientras que la circulación de gente se eleva a unos cinco millones diarios. Entre capital y zonas suburbanas viven alrededor de diez millones de personas.

³⁶ Bonitzer (1978: 4) caracteriza al espacio moderno como un lugar sin amo y atestado de lagunas.

³⁷ Un serial de libros, juegos y episodios de televisión, creado en 1987 por el inglés Martin Handford, de espíritu lúdico-visual donde se debe buscar al personaje principal en espacios colmados de imágenes. Se facilita el hallazgo por la colorida vestimenta de Wally o Waldo en su versión original.

ego de los personajes que están inmersos en el juego, él será Wally y ella la buscadora que no logra verlo en la multitud, esto a pesar de las pistas o huellas que el narrador visual (la instancia narrativa real como diría Jacques Aumont), les deja en todo momento y que con ese recurso logra una gran empatía con el espectador, que también se identifica con el juego.

El marco de esta representación: Buenos Aires.

Cuando se elige el título original del film se piensa en este particular separador de las viviendas modernas, la medianera, ese muro que nos separa y a la vez nos une al vecino. Esta pared lindera tiene una cámara interna, que fija el límite de una propiedad y el comienzo de otra. Fundamental elemento en las ciudades modernas cuyas construcciones están pensadas como cajas en dimensión vertical, donde se pueden apilar viviendas, y cubículos en serie horizontal por piso, para obtener un máximo rendimiento del espacio y por lo tanto del rédito económico del terreno de base o del lote de propiedad horizontal. Así surgen las viviendas-caja de zapatos descritas de diversas maneras en el relato, vemos sus planos, los detalles de construcción y hasta su ubicación real en la ciudad; con una especificación del valor semántico que portan en Buenos Aires las letras del alfabeto que nominan los departamentos. Las A y las B son los mejores, las letras que siguen decrecen en categoría y comodidades.

La ciudad de Buenos Aires, capital de Argentina es una especie de masa arquitectónica con vista al Río de la Plata (según el director en realidad es una urbe que le da la espalda al río), arquetípica y cosmopolita ha crecido desmesuradamente en el último cuarto del siglo XX y lo sigue haciendo en lo que va del siglo XXI a pesar de los condicionamientos que rigen por ley en el código de planeamiento urbano de la ciudad. De alguna manera, muy poco clara, siguen levantándose torres y enormes edificios que ocultan un poco más el cielo azul de la gran ciudad del sur y por lo tanto niegan a sus habitantes algunos benéficos rayos de luz solar, que tanto escasean en las grandes metrópolis. Esta es una de las condiciones que más se aprecian al adquirir una vivienda de propiedad horizontal; muchas veces se resignan metros en la ecuación espacio-luz al cerrar los contratos de alquiler, habituales en una ciudad de viviendas costosas para la compra, pero accesibles para el alquiler,

lo que se llama en el filme la cultura del inquilino. Alguien puede pasar toda su vida pagando una renta para conservar su espacio vital y jamás llegar a ser el dueño del mismo.

El marco de esta comedia romántica, al más puro estilo clásico en sus convenciones genéricas³⁸, es la multitudinaria Buenos Aires. Filmada en locaciones reales del Barrio Norte sobre **la avenida Santa Fe**, una vía plagada de comercios con lujosas vidrieras, famosas por su creatividad y diseño donde se aprecian las grandes marcas internacionales de indumentaria. **Se parece a cualquier gran avenida comercial de las ciudades occidentales, con su tráfico incesante de autos y de gente, que puebla las veredas y los paseos verdes.** De las que hemos visto representadas en cuadros, en películas y avisos de turismo internacional. Oleadas de extraños que quizás viven en la misma zona, compran en los mismos negocios y cuyas puertas de acceso a las viviendas estén probablemente a unos metros unas de otras y que sin embargo se conocerán jamás. Ellos transitan la ciudad, se cruzan en sus calles sin mirarse o se paran juntos en un semáforo sin saberlo.

La ciudad es la tercera en cuestión en este triángulo amoroso que propone el arquetipo genérico. Ellos quieren encontrarse, ella no lo permite, pues su espacio no es apto para el encuentro. Esta ética de representación opta por hacer un planteo que va más allá de la compleja dinámica de la vida moderna, se pregunta acerca de qué cosas estamos obligados a mirar para vivir en las grandes ciudades y qué nos está vedado a la visión, en pos del máximo aprovechamiento del espacio y en desmedro de las personas.

La representación de la incomunicación urbana se manifiesta en el personaje de la joven interpretada por Pilar López de Ayala – Mariana en la ficción- que llora y ríe al escuchar el piano que alguien toca en el departamento vecino y que forma parte de su rutina diaria; sin embargo jamás podrá saber quién es el intérprete. **Como nos recuerda Saramago (2009), las enfermedades del hombre moderno son la incomunicación y la revolución tecnológica (que junto a la ambición por el triunfo personal serían la tríada del descontento).**

³⁸ Desde el comienzo se prevé *el Happy end* de la pareja protagonista y se sufren todos los avatares del destino que parece separarlos.

Estos jóvenes están básicamente solos en la vida, resguardados en sus departamentos, no se relacionan con nadie salvo por sus conexiones efímeras en la red. Se miran a sí mismos en las pantallas de sus ordenadores y la imagen que reflejan es de tristeza y melancolía. **El relato está planteado desde una partitura visual y sonora que acompaña la dinámica de los personajes que se mueven en el campo como figuras plásticamente definidas por el director.** Él se permite jugar con líneas y dibujos aplicados digitalmente sobre el cuadro, que opera como espacio de tensiones visuales para explicitar ideas y crear complicidad con el espectador. Esto otorga al montaje interno al cuadro una función *depentimento*³⁹ porque si lo filmado no alcanza a conformar la idea, puede dibujarse sobre el campo y completar el sentido, a veces expresar un deseo o un comentario del autor de manera estilizada, tal vez reformulando la base. Se agregan además, dibujos de plantas arquitectónicas, planos, maquetas en escala, o directamente **se insertan secuencias completas de animación coloridas y dinámicas**, como la de la primera clausura del relato.

Decimos primera, porque hay otra que funciona con los créditos finales y abre un remate muy a tono con el filme. El video difundido especialmente en *Youtube* por la producción con los personajes haciendo un gracioso *play back* de la canción “*Ain’t no mountain high enough*” en la versión de Marvin Gaye y Tammi Terrell de 1967, un clásico del rhythm and blues. La banda de sonido se completa con otra cita generacional el tema de Daniel Johnston, controvertido músico, dibujante y cantautor alternativo con “*True love will find you in the end*”, como el tema que ambos escuchan y tararean en soledad y es mostrado en montaje paralelo.

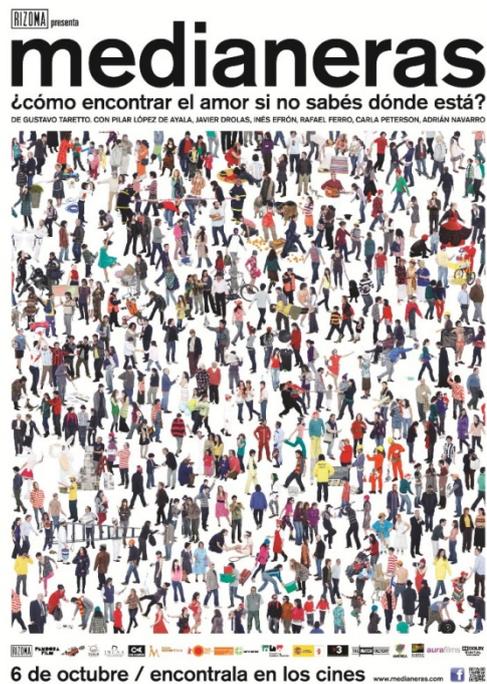
La dirección propone un ensayo visual figurativo sobre el paisaje urbano, cuya tesis podría ser: los ciudadanos se parecen a sus ciudades...alienados, informados, con espacios de luz y de sombra, y que como el personaje de Wally en el juego de azar, terminan siendo un punto en la multitud. Las ciudades también son puntos en los mapas y el mundo es un punto en la galaxia, una manera más de representar la finitud y la pequeñez humana.

³⁹ Pentimento: Son los conocidos arrepentimientos de los artistas plásticos que manifiestan los cambios de idea en la realización de la obra.



El protagonista vestido como Wally, el personaje del famoso libro de juegos conocido internacionalmente, el protagonista será un referente iconográfico que camina por la ciudad, mientras espera hacerse visible para hallar el amor.

Hay referentes pictóricos muy pregnantes y que circulan por el imaginario cultural de las metrópolis latinoamericanas como un emblema turístico, y como imagen reconocible. **El Planetario Galileo Galilei** una obra de 1966 del arquitecto Enrique Jan, ubicada en el Parque Tres de Febrero, es una de las locaciones que funcionan como refugio privilegiado para Mariana en sus paseos por la ciudad. Este edificio está en medio de los bosques de Palermo, la zona verde más extensa de la capital y e pulmón urbano elegido por los ciudadanos para sus paseos al aire libre.



El afiche original de difusión del filme, opera desde el imaginario masivo y utiliza el libro *Donde esta Wally*, así convoca al espectador. Todos jugarán con Mariana a encontrar al amor de su vida. El chico neurótico que vive a la vuelta de su casa, y ellos que no se conocen, la ciudad los separa y no les permite verse, serán el problema y la preocupación de los espectadores

En varias oportunidades se le ha señalado al autor que su obra se parece mucho a otra comedia de tesis contemporánea *500 Days Of Summer* (en Latinoamérica se estrenó como *500 Días sin ella*) producción del 2009 del director Marc Webb, porque coinciden en varios planteos estéticos y temáticos, como la visión fotográfica y arquitectónica de la ciudad y formalmente también se utilizan recursos del dibujo y la animación. Pero este filme de Taretto estaba finalizado antes del estreno de la película americana estrenada en 2009. Algo concluyente.

Si nos remontamos un poco atrás en el tiempo, la comedia romántica que inauguró la problemática de la incomunicación en los tiempos de hiper conectividad en las grandes urbes, fue la película dirigida por Nora Ephron en 1998 que retoma a la pareja dorada de esos tiempos: Meg Ryan y Tom Hanks (que ya habían forjado un éxito descomunal con *Sleepless in Seattle (Sintonía de amor)* en 1993, esta vez con *You've Got Mail* (estrenada como *Tienes un E-mail.*) donde la ciudad de Nueva York cumple la misma función de marco que Buenos Aires en *Medianeras*, los

personajes caminan por sus calles sin verse o compran en las mismas tiendas sin encontrarse y su única conexión es la web.

En realidad el director reconoce una innegable admiración por el cine urbano de Woody Allen. Su secuencia de créditos es un claro homenaje a *Manhattan* de 1979, una verdadera oda a la ciudad de Nueva York. No es cita aleatoria, incluyó además la escena más romántica del film entre Woody Allen y Mariel Hemingway, cuando se despiden en la puerta de un edificio neoyorkino, luego al estilo Nora Ephron (en *Sintonía de amor*) utiliza un montaje paralelo para mostrar a ambos personajes viendo la película al mismo tiempo y llorando a solas en su casa. También reconoce que admira el cine de Wes Anderson con sus personajes inadaptados. Entre los autores clásicos a los que homenajea está Jacques Tati como un referente (el personaje de Martín lleva en su mochila de supervivencia tres películas de Tati a todos lados) sin duda Taretto es un cinéfilo de los de antes.

En el cine argentino es particular la coincidencia temática con *El Hombre de al lado* la película de Gastón Duprat y Mariano Cohn de 2010, que justamente instala el problema de la medianera en un conflicto de vecinos donde la arquitectura juega un rol fundamental, porque la casa en cuestión es una obra maestra *La casa Curutchet*, realizada por Le Corbusier en la ciudad de La Plata, en los años cincuenta (la película fue nominada a los Premios Goya como mejor película extranjera). El tema de la apertura ilegal de ventanas en la pared medianera, puede significar una tragedia para algunos y la salvación para otros, en este caso nuestro filme termina muy bien y de paso hace un guiño amoroso a las incontables perforadas paredes de los edificios de Buenos Aires, la clausura de *El Hombre de al lado* es muy distinta.

De la interdisciplinaria al elogio de la cita.

El filme ensaya una cantidad inusitada de ejercicios estéticos puestos al servicio de la representación, desde los diseños *on line* que se muestran en las pantallas de las computadoras del personaje de Javier Drolas- Martín en la ficción- (que es diseñador de sitios web) y a la vez vive su vida literalmente conectado a la red en todo momento. Esto le genera problemas de fobia a la gente y al exterior. **Este**

recurso de la historia permite todo tipo de intertextos visuales que aparecen en la gran pantalla y que a la vez fragmentan su visión con las innumerables ventanas que va abriendo en su ordenador, por diversión o por trabajo. A manera de broma, su rescate de una vida solitaria e infeliz será primero por una indicación psiquiátrica: sacar fotografías de la ciudad (un relato aparte compuesto por imágenes maravillosas de la ciudad y su gente, que cuentan historias, que descubren la belleza de los pequeños detalles cotidianos) y finalmente por un deseo personal: la apertura de una nueva ventana que le permitirá tener unos rayos de sol en su vivienda, esta vez será en la pared medianera de su departamento.



Mariana, el personaje de Pilar López de Ayala es vidrierista, hace puestas en escenas para que la gente las mire a través de los cristales de los negocios, (arma cosas para ser vistas con un cristal de por medio) -similar al trabajo del director- Espera que la gente admire esa puesta y así entre al negocio, Sus compañeros de viaje y de vida, son maniqués inanimados que enfatizan su soledad urbana.

Si André Bazin (1958) habla de la ventana abierta al mundo que significa el cine para el espectador del siglo XX y que supera la idea de *vedutta* de la plástica occidental que heredamos del *Quattrocento*. Este ensayo visual es todo un homenaje a las artes de la representación que signan el imaginario del siglo XXI, afectado por la estética publicitaria que inunda los discursos del mundo globalizado y que reivindica a las artes de la ilustración y la narración, que una vez consagradas en la estética del *Pop Art* redimensionó, entre otras cosas, los íconos de mercado como algo válido y significativo para los nuevos públicos habituados al

consumo de imágenes que ya no serán únicamente las que provienen de las artes académicas.

El trabajo que realiza la protagonista con **maniqués de vidriera (algo así como esculturas clásicas devaluadas) que inundan los escaparates del mundo y representan al hombre y la mujer moderna con el canon griego de belleza, son aquí funcionales a la puesta en escena**, ya que juegan un rol importante en la trama. Por un lado ella tiene como único compañero de vivienda a un maniquí masculino, que es depositario de sus cambios de humor, sus confesiones íntimas y hasta de sus impulsos sexuales desesperados por la necesidad de un compañero real. La escena de la ducha cuando ella lo enjabona es eróticamente graciosa.

En determinado momento ve su reflejo en la vidriera de enfrente y se confunde con sus maniqués en el escaparate que diseña. Allí quieta, bella y fría, entiende que necesita despertar de ese letargo. Esa búsqueda que emprende la lleva, entre otras cosas a zambullirse en una piscina, sumergirse a nadar en un club de barrio, donde hallará alguna otra figura masculina, apolínea -como el maniquí- que estará dispuesta a intentar el contacto, que otra vez se verá frustrado por los conflictos que porta cada uno e irremediablemente los llevarán de nuevo a la soledad.

Es interesante la cita romántica con este personaje interpretado por Rafael Ferro (Rafa es un psicólogo lleno de complejos e insomne –como tantos en la ciudad-), se encuentran para cenar en un restaurante del centro, allí se ven por primera vez fuera del agua del natatorio y será a través del vidrio de una pecera poblada por peces de colores, a manera de homenaje al cine de los primeros tiempos. George Méliés descubrió en 1903 con *El viaje a la luna* la magia de colocar un emplazamiento de cámara detrás del vidrio de una pecera. Y así recrear un truco que marcó a la historia de la representación. Taretto como buen cinéfilo, lo recuerda y homenajea.

Este ensayo visual plagado de citas a todas las artes de la representación plantea desde un punto de vista estético un problema ético que nos obliga a repensar las relaciones en la era moderna o posmoderna. Dice **García Canclini (1997): “Los desequilibrios e incertidumbres engendrados por la urbanización que desurbaniza, por su expansión irracional y especulativa, parecen ser compensados por la eficacia tecnológica de las redes comunicacionales. La**

caracterización sociodemográfica del espacio urbano no alcanza a dar cuenta de sus nuevos significados si no incluye también la recomposición que les imprime la acción massmediática”.

Estos seres de ficción, Mariana y Martín, están mediatizados y desurbanizados a la vez, porque si bien están sumergidos en el arrebató tecnológico de un imaginario compartido globalmente (que ilusiona a nivel planetario con uniones impersonales pero instantáneas), los encuentra en realidad, desvalidos y tristes, aún hiperconectados y viviendo en una gran urbe están aislados y en absoluta soledad. Están rodeados de gente a la que no conocen Como ellos, esta gente vive rodeada de extraños con los que quizás compartan una relación virtual pero con los cuales, aunque quieran, no pueden efectivizar el contacto cara a cara, el viejo y cálido contacto humano que nos ha hecho personas⁴⁰ a través de los tiempos y las culturas.



Toda la historia es una **parábola del desencuentro amoroso**, en la gran ciudad que nos cobija y nos aísla a la vez, sus figuras al cruzarse dibujan un corazón, cosa que luego seintensificará con el uso de técnicas de animación sobreimpresas en la imagen.

Figuraciones de lo visible

⁴⁰ “Los actos del ser humano están en un primer plano, dejando a las normas, leyes y demás, en un segundo, lo que induce a que los actos de los seres humanos son los encargados de transformar las leyes de acuerdo al contexto en el que viven; es decir, ‘las personas son activos ejecutores y productores de la sociedad a la que pertenecen’” (Rosana Guber, 2001).

Este ensayo estético y ético nos presenta un relato fragmentado pero muy ordenado, a la manera de una fábula con moraleja para el lector. Contempla una buena historia romántica y está regida por las estaciones, empezamos por **un otoño corto. Estación melancólica por excelencia...caen las hojas y la gente suspira; en la ciudad teñida de tonos amarillos y de vientos inesperados.** Allí el director inserta un mito urbano que surgió en el Buenos Aires de los ochenta...se decía que un perro se había suicidado arrojándose al vacío desde un balcón en un piso alto. Cuando cae provoca que una persona sufra un infarto por la conmoción y que un hombre sea atropellado en un accidente de tránsito provocado por la distracción que la caída del perro en plena calle generó en los conductores. Taretto retoma este mito urbano y Mariana se lo comenta a su compañero- maniquí, asegura que era lógico, un pobre perro encerrado siempre en un pequeño balcón. El perro enloquece y se suicida.... Mientras tanto Martín lee la noticia en la web, con ilustraciones del extraño suceso. Él también tiene una perra y nunca sale a la calle.

Esta historia funciona como microrrelato que metaforiza el estado emocional de los personajes. Martín tiene a la pequeña Susú (una perritacanje-toy blanquísima) que parece más un peluche que un animal; la heredó de una malograda relación de hace años y será clave para ayudarlo a salir de su encierro. Mariana, solo tiene una planta, pero entiende la desesperación del perro suicida. Todo un guiño tragicómico al espectador... ¿acaso ellos terminarán igual?

Otra sucesión de relatos enmarcados son las múltiples representaciones de ellos mismos que vemos en pantalla. Por un lado los delirios hipocondríacos de Martín lo llevan a visitar a un traumatólogo muy sui generis (interpretado por Jorge Lanata, el periodista más famoso y controvertido del país), allí vemos una foto interna del personaje, la radiografía de su columna, afectada por su trabajo sedentario y con un diagnóstico que lo alarma (revisado en la internet), al mejor estilo Allen, se inquieta y se asusta pensando lo peor. En realidad, no es nada. Le dice el médico: "... Nadie es perfecto, quedate tranquilo...".

Otra representación de Martín es su homólogo Wally. Mariana mira el libro con una lupa, porque no logra hallarlo en la representación. También tiene un muñequito que lo representa en su living, decididamente es su obsesión. Finalmente se fundirán en la trama, cuando Martín, ya vestido con la franela a rayas y sus clásicos anteojitos negros permite que la heroína lo descubra en la multitud y corra

románticamente a su encuentro venciendo de manera insólita su fobia a los ascensores.

Un personaje que juega papeles icónicos importantes es el animé japonés *Astroboy*⁴¹, es el fondo de pantalla de Martín y tiene en su escritorio el muñeco original pero decide romper su envoltorio (un crimen para los aficionados) sólo para ver lo que oculta...un bello corazón rojo que está dentro de su pecho de plástico.

También Mariana tiene sus dobles en la representación, una bella muñequita encerrada en acrílico que cuelga de su llavero, la estatua de Sally (la heroína de Henry Selick, en el filme producido por Tim Burton en 1993, una película animada de culto⁴² *The Nightmare Before Christmas*, estrenada como *El extraño Mundo de Jack*), como contrapartida, los dos usan una estatuilla de Jack Skellington (el rey calabaza) el protagonista animado del filme, como un supuesto micrófono para interpretar la canción final. Aparentemente fuera de la diégesis, se la usa para cerrar los créditos del film y para ser un clip más de Youtube.

Cuando la trama titula *Un invierno largo* estamos en la instancia más oscura de los personajes, se ven enfrentados a sus fobias y tratan desesperadamente de cambiar su situación vital. Aquí se inserta **otro microrrelato que vale la pena destacar, la romántica y triste historia de Corina Kavanagh. Un personaje real de la historia argentina que cerró su desafortunado romance con un joven de sociedad concretando una de las obras arquitectónicas más importantes de la década del treinta.**⁴³

Una especie de documental dentro de la ficción es la secuencia dedicada a las plantas que crecen insólitas entre el hormigón y se yerguen indemnes a la

⁴¹ Conocido en Japón como Atom o Atomu, un robot creado por un científico que intenta revivir a su hijo muerto y lo crea con cuerpo de niño y corazón humano, pero con sorprendentes poderes como máquina. En Japón fue una tira gráfica en la década del cincuenta y pasó a la serie animada de televisión en 1963, cautivando a generaciones de fans en todo el mundo.

⁴² Este film americano fue realizado por la técnica del stop motion un método artesanal de animación cuadro por cuadro.

⁴³ El edificio Kavanagh se encuentra en la zona de Retiro, una de las partes más bellas y parquizadas de la ciudad. Sobre la hoy peatonal calle Florida. Fue un emblema de la modernidad en su tiempo, nació como el edificio más alto de Sudamérica y fue, inspirado por el amor trunco de una mujer enamorada.

lógica natural. Otro microrrelato ⁴⁴ dentro de la trama que tiene a las ciudades como marco y que representa como a veces las más bellas e importantes obras surgen de razones impensadas, no planeadas, como la vida misma, regidas por el azar.

Al llegar a lo que la instancia narrativa llama como *Finalmente Primavera*, nos encontramos con la explicitación del origen del título (*Medianeras*), el soporte de la salida ilegal pero humana que estos seres atrapados en cajas de zapatos a manera de viviendas sin luz natural elige como opción vital. Cada uno en su pared, decide abrir una ventana transgresora.

Esto funciona como chiste metatextual del relato, la ventana de la joven es señalada por una flecha que indica la dirección a seguir para hallar todo lo necesario (un hipermercado) y él tiene la suya en el lugar clave de una prenda interior masculina que promete disfrute seguro. Allí se asoman felices por su fragmento enmarcado de libertad prohibida, de acceso a la luz, y de alguna manera se divisan a lo lejos por primera vez.

Entonces el metatexto funciona de nuevo y juega con el suspenso romántico. Cuando al fin se conectan por el chat, y están a punto de concretar una cita telefónica, se corta la luz. Algo inusual pero probable en una gran ciudad. Deben correr a buscar luz artificial, necesitan velas, como los antiguos; toda la tecnología no alcanza, **un simple apagón apaga el mundo y deja a los humanos indefensos. Todo un desafío de la puesta en escena, allí los personajes deben avanzar en la oscuridad iluminados por una linterna o un encendedor y se encuentran en el kiosco de barrio para comprar las preciadas velas sin saber que hace instantes charlaban en el chat.** Aquí Taretto, el director, siguiendo la más noble tradición de los grandes maestros, decide hacer un cameo, interpretando al vendedor del kiosco que atiende en tinieblas a los jóvenes confundidos por un encuentro azaroso, que no alcanza para conectarlos, pero anuncia lo que puede ser un final feliz.

⁴⁴ Seguimos el sistema de modelos de análisis del relato planteados por la lingüística clásica y en el caso iberoamericano por los conceptos elaborados por Lauro Zavala en *Elementos del Lenguaje cinematográfico*, UAM, México, 2003.



El protagonista no vive solo, su perrito blanco ni siquiera es suyo, era de la novia que los abandonó a ambos. Parece un peluche de juguete y es su única conexión con el afuera, porque debe sacarlo a pasear (el joven es hipocondríaco, agorafóbico e insomne), Si sale lleva su mochila de supervivencia, con tres películas de Jacques Tati como amuleto. **La representación de la persona sola y su mascota es algo muy común en las grandes ciudades. Esas personas sufren de enfermedades absolutamente modernas, psicosomáticas y urbanas.** En el imaginario de la representación publicitaria, son vehículos ideales para el marketing por el margen de identificación que provocan en los potenciales compradores.

Fotos, arquitectura y píldoras: un diseño no planificado

Este ensayo visual contemporáneo propone una problemática de análisis que desafía al investigador de relatos cinematográficos. Destaca la necesidad de manejar instancias interdisciplinarias para considerar ciertos corpus de autor que presentan una complejidad estructural muy amplia. Este trabajo es un recorte que intenta dar cuenta de una cantidad de categorías estéticas que se deben considerar en estos casos y abrir posibles enfoques interdisciplinarios.

Las artes de la representación incluyen en los discursos contemporáneos, en este caso del cine argentino, una serie de competencias que nos obligan a salir del análisis estructural y formal del discurso para sumergirnos en análisis de la imagen representada que a la vez remite como en este caso a un abanico de disciplinas que compiten entre sí por el interés del espectador, y a la vez son contadas a la manera de una fábula o cuento para niños, con características lúdicas y de juego

autorreferencial que alterna a los narradores, los protagonistas mismos, que no saben adónde los llevará el destino.

Una buena historia de características clásicas, puede que además de tener un guión recurrente pueda sostener un relato que se abre infinitamente sobre sí mismo. No hablamos sólo de lo auto reflexivo del cine moderno, de su autorreferencialidad, en este caso del cine dentro del cine, como las citas a Tati, a *Manhattan* de Allen, o el videojuego que menciona la saga de *El Padrino*, el filme de Francis Coppola que cambió la historia del cine de gánsters, y es otro pasatiempo de Martín.

Si el cine moderno se cifra entre otras cosas en el azar y la forma laberinto⁴⁵, acordamos con el recordado Domènec Font en que los nuevos cines, buscan nuevas fronteras. Este es un relato que cita fuertemente a la generación artística que caracterizó a los ochenta y noventa del pasado siglo.

Conglomerado de citas cinéfilas, literarias, de modos de ver la ciudad, de una nueva mirada sobre la arquitectura, desde una dimensión ética que implica a sus destinatarios los habitantes de sus espacios, hombres y mujeres que viven en la multitud anónima y pueden llegar a perderse en la misma, como los personajes de una tira cómica. Son los avatares de un juego de azar que se corporiza en las redes de entretenimiento que se multiplican sostenidas por la avanzada tecnológica que ha superado todas las expectativas hasta las de los soñadores más arriesgados.

Como todo buen filme, este es primero un gran homenaje a la fotografía, desde que Bazin nos recordó que la ontología de la imagen era mucho más que la ambición del hombre por conquistar la vida eterna (Bazin, 1958), la fotografía dejó de tener un estatus mimético para reconocerse como arte independiente y que además puede jugar con su propio lenguaje.

El aspecto lúdico es fundamental en este discurso visual, mientras juega con la cámara de Martín, Taretto juega a encuadrar distinto. Se arriesga a ver más allá de las paredes descascaradas de una Buenos Aires caótica y bella como casi todas las grandes ciudades. Todo depende de quién sea el que dirija la mirada.

Si los habitantes de las grandes urbes sufren de insomnio, siempre habrá un imaginador que invente un juego para eliminar la adicción a las píldoras y así

⁴⁵ Nos referimos a la caracterización que hace Domènec Font, en *Paisajes de la Modernidad* (2002).

aplaque de una sola vez la ansiedad por el consumo y el placer visual por las formas geométricas en movimiento en una pantalla de ordenador. El diseño, en este caso de sitios web, en realidad alude a un diseño mucho más abarcador y contenedor, el diseño urbano que problematiza el filme como uno de los grandes culpables de los males modernos. Es un interrogante que permanece abierto. Es una tesis que no se resuelve. No sabemos si los ciudadanos se parecen a sus ciudades, apenas podemos inferir que se ven influenciados mutuamente, que para bien y para mal tienen mucho en común y a la vez batallan con esta carga ética y estética cada uno a su modo y como puede.

La noción de abismo en la puesta en escena merece un apartado, con los infinitos recursos de representaciones enmarcadas, de imágenes como referentes universales del arte occidental, vaya una sola de muestra. La imagen de Pilar López de Ayala envuelta en una sábana después de un fallido intento de encuentro sexual, nos remonta a todas las majas desnudas, a las bañistas de Ingres⁴⁶, a los personajes míticos que poblaron los cuadros de varios siglos anteriores al cinematógrafo Lumière⁴⁷. Como este hay innumerables ejemplos que nos llevan desde la pintura y la escultura clásica, o sus representaciones más estandarizadas (el maniquí de escaparate), hasta la presencia del dibujo animado, del animé japonés, o del dibujo técnico perfeccionado por los arquitectos desde la antigüedad hasta nuestros días.

Un estudio pormenorizado de la representación arquitectónica podría ser otro eje a profundizar con hallazgos más que interesantes, que van desde los dibujos y planos a mano alzada, hasta las maquetas en miniatura que pueblan el departamento de Mariana, o los numerosos estilos y anti estilos revisados en la ciudad de Buenos Aires con sus edificios y construcciones más caprichosas. Hasta los prodigios de la contravención que metaforizan una salida desesperada de sus habitantes y que dan el título original a la película: las Medianeras.

Este filme es un claro ejemplo de lo que nos depara el siglo XXI en cuanto al trabajo estético de las artes de la representación, ya no podemos pensar en metodologías de análisis de corte dogmático, es necesario abrir el juego y

⁴⁶ Dominic Ingres fue un pintor francés del siglo XIX que se destacó por su dominio de la línea y el dibujo, representa una corriente realista dentro del arte neoclásico de la época. Famoso por sus desnudos femeninos, odaliscas y mujeres de Oriente.

⁴⁷ El aparato patentado por los Hermanos Lumière en diciembre de 1895 que dio origen al cine.

arriesgarnos a navegar por otras aguas, repensar la ética de la imagen como un campo que no puede limitarse solamente al drama documental o a las obras de tesis o de vanguardia destinadas a pequeños públicos de especialistas. El cine masivo, moderno y de calidad puede abrir, como en este caso una nueva brecha en la cual la crítica académica vuelva a compartir objetos y objetivos con los espectadores de las salas contemporáneas, aunque sea el público de un multicine de shopping. Gracias a la tecnología, ya nada es como era antes, la anamorfosis de la imagen ahora puede lograrse con un juego de ordenador y lo puede disfrutar cualquier niño (que seguramente no sabe que este recurso arrastra años de historia de las artes de la representación). Sería bueno que alguien se lo cuente. Puede abrirle una ventana a mundos inesperados.

3.2.Paisaje futurista. Lo abstracto

Un recuerdo vanguardista: Lo que vendrá (1988) Gustavo

Mosquera



El imaginario futurista forma una parte esencial de las culturas de todos los tiempos, siempre circularon imágenes que intentaban representar lo que sería el mundo por llegar, y esto ha ejercido una gran fascinación, que en el discurso cinematográfico se ha lucido en los relatos de ciencia ficción, que aunque minoritarios tiene sus aportes iberoamericanos. Irremediamente, este imaginario se debe en gran parte a los referentes instaurados por las vanguardias históricas que hallaron en lo abstracto el camino para liberarse de la mimesis y así llegar a un nivel de independencia formal, hasta entonces inesperado.

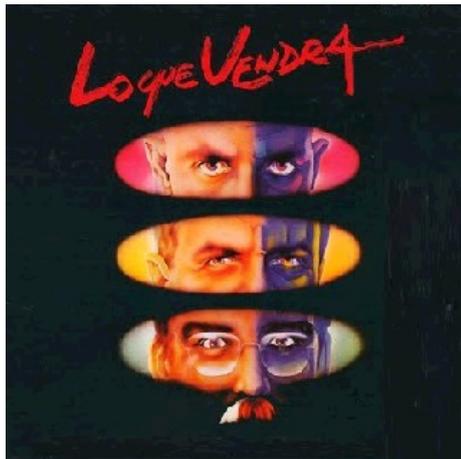


***Arden los juegos*(1985), el primer corto de Mosquera, ya revelaba, un interés estético muy personal. Filmado en el microcentro de Buenos Aires, en esos horarios extraños en los que nadie anda por la calle. Con pocos medios de financiación lograba algo interesante, texturaba la imagen con un poco de viento, de polvo y algunos papeles que vuelan. Utiliza locaciones estratégicas, como grandes edificios de oficina vacíos, así plantea un referente de**

imagenminimalista en la puesta. Todo esto será desarrollado en su posterior largo de ficción que rodará también en la ciudad de Buenos Aires tres años después.

Este filme se adapta mejor a la caracterización de obra de autor que a la de género aunque como producción contemporánea se vale de los muchos antecedentes que la preceden y especialmente de las preferencias autorales de su creador.

Marcelo Mosquera (apareció como promesa con esta ópera prima...) su carrera cinematográfica luego no tuvo continuidad, propone un imaginario futurista inusual en el panorama cinematográfico de los ochenta en Latinoamérica, y sentó un precedente destacable. Su elección de casting fue arriesgada y también buscaba una novedad de puesta en escena jugando con figuras icónicas de otras artes. La incorporación de un mito del rock nacional en su debut como actor en una ficción, fue un hallazgo, Charly García que además compuso la banda de sonido original del filme. La misma merece un estudio estético aparte, que aquí no podemos contemplar.



Uno de los varios afiches de promoción diseñados para la película, en este las miradas de los tres protagonistas no dudan en interpelar o desafiar al espectador, el héroe-victima que representará Hugo Soto, el villano paradigmático de Juan Leyrado y el enfermero, antihéroe, ayudante misterioso que para la evolución de la trama que aspira al toque de géneros importante. Hay una hibridación genérica como corresponde al estatuto del cine tardomoderno. Algo de suspenso, de policial y un clima de ciencia ficción futurista, **El característico cierre en iris del cine de los pioneros del mudo, aquí se trastoca en el óvalo barroco que el afiche descentra, en más de un sentido como el imaginario occidental de la**

representación, prioriza el uso del color saturado, en las tres imágenes contrasta el fondo negro de la pantalla ilusoria y destaca el color rojo, que será constante en todo el filme. También incorpora un guiño con el famoso bigote de Charly (bicolor) aquí dibujado con cierta ironía, porque el propio García era un referente icónico de los ochenta y trataba su figura pública con una paleta intensa y desprejuiciada. El primer músico argentino que se tiñe el pelo y aparece con las uñas pintadas de diferentes colores, - un verdadero rock star latinoamericano, de los poquísimos que ha dado la región-, eso también es un referente visual muy pregnante para ciertos públicos.

El director pinta el campo como un artista plástico de vanguardia y traza una metrópoli posindustrial, posmoderna, y desoladora para los pocos habitantes de una ciudad irreconocible. Algunos de los elementos que utiliza para lograrlo remiten a maestros de la ciencia ficción como Ridley Scott (*Blade Runner*)⁴⁸, o de la acción entendida como epopeya, Francis Coppola (*Apocalipsis Now*)⁴⁹, o a la poética cosmo-futurista de Stanley Kubrick (*2001: Odisea del Espacio*)⁵⁰

Con un bagaje reconocible para cualquier historiador del arte, Mosquera logra delinear su propia manera de decir el filme, ya presagiada en el corto “*Arden los juegos*”, donde aparecen algunas de sus obsesiones y sus hallazgos. **Es interesante como las referencias pictóricas abstractas de la imagen construyen un relato que desde la historia sostiene una especie de policial futurista –por lo tanto apela al género- y desde la enunciación es vanguardista y ejerce rupturas formales con rasgos de autor.**

Un futuro desolador con pocas perspectivas de esperanza para la humanidad está jugado en todo el film en clave simbólica: la intensidad del Fuego, presente en toda la película; utiliza una puesta de cámara exhaustiva y original con focalizaciones subjetivas que representan los puntos de vista de los personajes y a ellos suma emplazamientos de cámara inverosímiles desde la instancia

⁴⁸ El film de Ridley Scott de 1982, protagonizado por Harrison Ford y basado en un relato de P. Dick

⁴⁹ La adaptación de Coppola filmada en 1979 sobre el libro de Conrad, *EL CORAZON DE LAS TINIEBLAS*, -que incluso Welles no logro filmar-marcó un punto de inflección en la historia del cine.

⁵⁰ Le obra de Kubrick de 1968 inauguro una nueva manera de hacer arte con el género de la ciencia ficción, y sigue fascinando a nuevos públicos desde hace años.

narrativa que favorecen al clima general del relato que bascula entre lo agobiante y lo desolador. Las sirenas rojas de los patrulleros, las ambulancias, los carros de bomberos y artificios de humo y luz texturan particularmente la imagen, para llevarla a veces a lo inextricable. La ambigüedad de lo real lograda por una puesta en escena alucinante requiere de un espectador muy activo, al que puede resultar difícil hallar anclajes cotidianos, en un clima de extrañamiento que inunda el ambiente.



El fantástico y prematuramente desaparecido actor argentino Hugo Soto (1953-1994) es una presencia poderosa en la imagen, su apariencia lo vincula en varios de sus roles con personajes extraños, insondables, llenos de secretos. El mismo fue un artista plástico prolífico, y varias de las esculturas y objetos de la escenografía y el atrezzo del film son obras suyas incorporadas a la puesta. Su sola imagen suma a la puesta escena, fue una gran pérdida para el cine nacional.



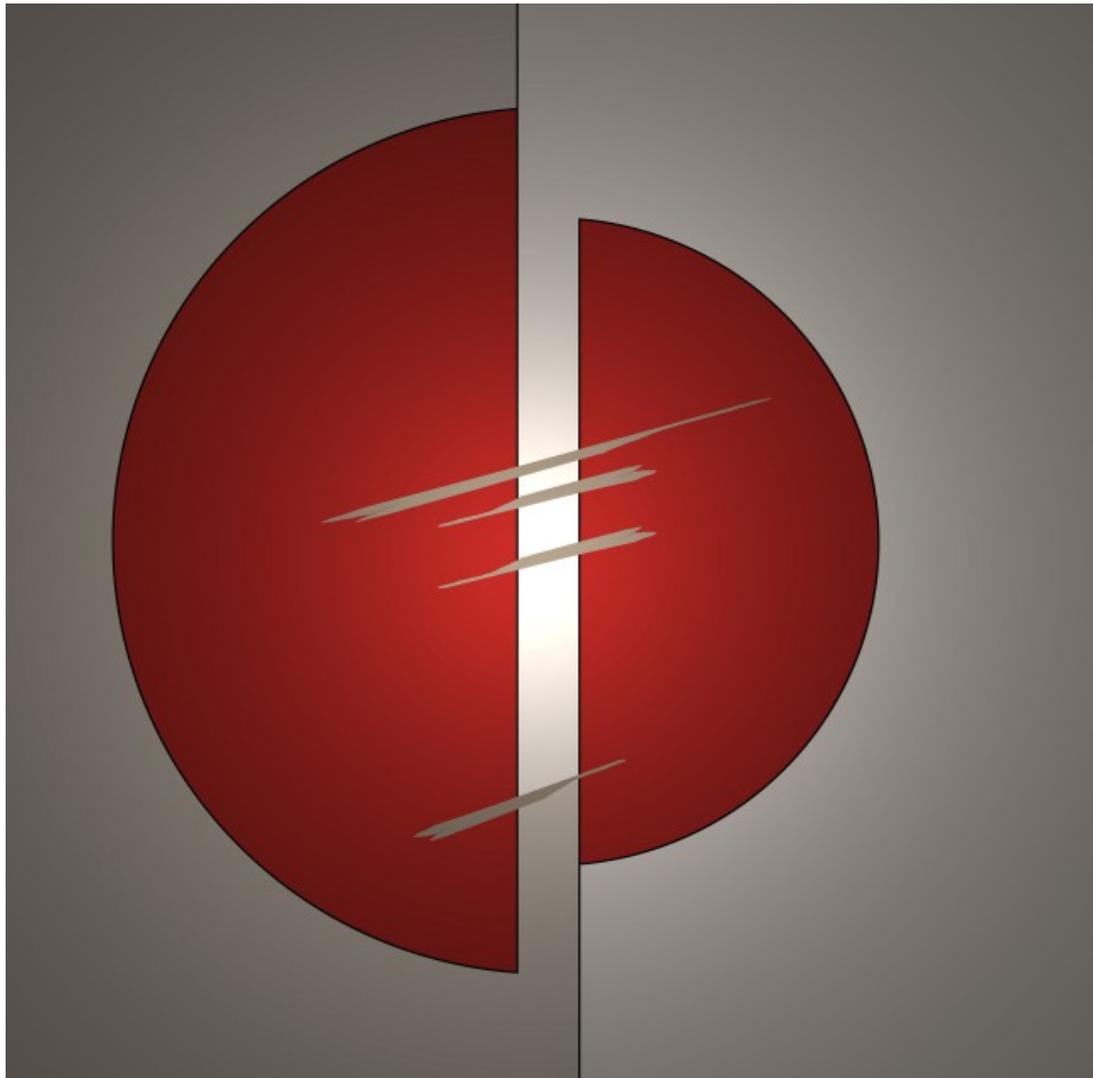
La pintura de Soto es un autorretrato que fue exhibido en la antigua Galería de Alberto Elía en la zona de Recoleta, en una muestra individual que mostraba su versatilidad tanto como dibujante, así como pintor de técnicas mixtas y como escultor en diferentes materiales, sus objetos de madera policromada son magníficos.

Mosquera nos presenta a los personajes desde una personalísima angulación (a veces agotadora) con precisos close-up metonímicos, también los enmarca en grandes espacios naturales que presentan al hombre en toda su pequeñez ante un universo despojado de vida. Los paisajes deshabitados de la era urbana pos-industrial, se ven transitados por seres sin futuro, ni perspectivas, agobiados por un presente inerte y vacío. El héroe-víctima de la historia es un buscador, no sabemos de qué, que se enfrenta a las fuerzas represivas de la ciudad encarnadas por un villano-perseguidor, que será a la vez perseguido, con el agregado de un antihéroe-enfermero que tomará la venganza como cosa propia. No faltará la presencia femenina con la musa inspiradora y compañera del protagonista interpretada por Rosario Blefari una actriz, música y poeta, que fue líder de una banda de rock alternativo de los noventa – *Los Suarez*-, ella apenas aparece pero siempre lo hace envuelta por un halo de misterio casi surreal.

La estructura genérica se respeta pero con un índice de iconocidad que desatiende a la normativa del relato clásico. Lo demás será una fauna urbana arrojada en la selva de cemento de una metrópoli que poco a poco va siendo abandonada.

Los trazados formales de Mosquera hallarán su expresión en un repertorio que a veces desborda los límites de lo deseado pero que admite estos excesos en virtud de una cualidad visual de formas esenciales que con un montaje interno al cuadro⁵¹ se aparta del mundo sensible para relacionarse con el espectador desde un lugar ajeno a la figuración.

⁵¹ Como la denomina André Bazin en Evolución del lenguaje cinematográfico el cap. VIII, de sus escritos en *Que es el cine*.



Las estructuras formales que rigen la puesta y la mayoría de los encuadres podrían sintetizarse en grandes espacios de colores planos que operan como diagramas en un eventual diario iconográfico de los encuadres. Muy cercano a la imagen de la abstracción geométrica que imperó en el arte moderno de la posguerra, a partir del éxodo masivo de artistas europeos activos y partícipes en los movimientos de las vanguardias históricas que ante el avance del nazismo, optaron por exilios forzosos del espacio de la amenaza, la opción de algunos fue quedarse cerca y dirigirse a Rusia, donde el realismo socialista terminaba por incorporarlos al discurso oficial de propaganda que proponía el régimen. Otros, la gran mayoría, emigró a los Estados Unidos, desde allí se realizó una vuelta de campana en el imaginario iconográfico occidental. Se influye a los artistas de todo el mundo y se funda en gran medida el auge del expresionismo abstracto que será el gran logro del arte norteamericano a nivel

mundial. Esta situación geopolítica logrará lo impensable, ya París no será la capital del arte occidental, sino que Nueva York será el nuevo eje que marque tendencia.

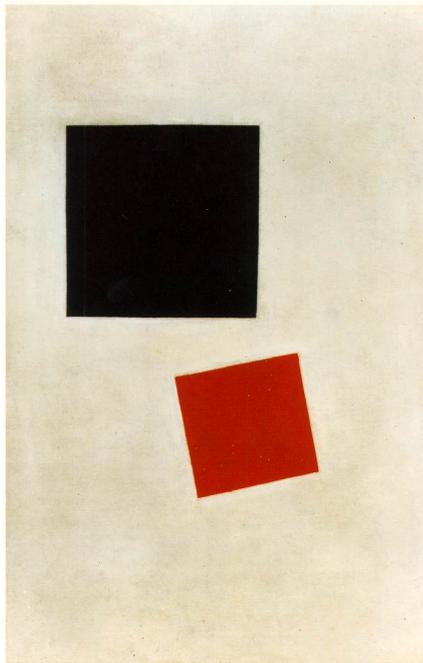
El trazo de la puesta en escena en este filme deudor de la imagen de las vanguardias y del pensamiento abstracto, se organiza desde líneas rectas a veces, curvas en otros casos y a partir de un manejo inusual de la luz que construye **un texto complejo desde lo conceptual pero que apela a referentes pictóricos de formas simples e inmensamente rico en evocaciones del arte moderno que fracturó la mimesis realista al desplegar una ambición por lo no figurativo relegada por siglos.**⁵² Así las reminiscencias del arte primitivo, o las convenciones cifradas del arte oriental valoradas por las vanguardias históricas se configuran en un discurso a contracorriente de la producción cinematográfica latinoamericana de fin de siglo⁵³.



El hallazgo de incorporara Carlos Alberto García, en su debut como actor, fue un logro que no volvió a repetirse, aunque casi no se ha difundido, Charly ganó un premio como Mejor Actor de Reparto en el Festival de Cine Independiente de Nueva York en 1999, por su rol del enfermero en *Lo que Vendrá*.

⁵²Desde la irrupción impresionista en el último cuarto del sigloXIX, el retroceso de la figuración cede ante la mancha primero y luego el regreso a las formas puras que llevan a la abstracción.

⁵³La constante realista ha caracterizado los discursos plásticos de Latinoamérica y muy especialmente el discurso cinematográfico.



En numerosos encuadres el director realiza estrategias que combinan, grandes superficies de colores planos, suma el uso del fuera de campo, los acercamientos de cámara, que llevan a una confusión visual del espectador, para luego abrir el plano y ubicarnos en algún espacio cotidiano, en primera instancia irreconocible. Estas configuraciones se organizan como puestas de referente abstracto en el hospital, y en las oficinas de funcionarios del orden que manejan los hilos secretos de la trama.

Se llega así a una composición muy equilibrada donde el estilo visual preponderante⁵⁴ – como lo llamaría Vivian Sobchak – es un soporte indispensable a lo temático a la vez que opera estéticamente a favor de un extrañamiento del relato.

La puesta de cámara es avasalladora, inquieta, funciona como un verdadero ojo escrutador de la historia, trabaja con igual soltura en los grandes espacios abiertos - verdaderos megaspacios desoladores- así como en ámbitos cerrados y discretos como la habitación del hospital, o los interiores de los autos en los que se desplazan los personajes que se organizan siempre como “veduttas”⁵⁵ enmarcadas hacia paisajes vacíos, despojados de vida. Las

⁵⁴La ensayista norteamericana esboza su teoría a partir del análisis plástico de la imagen como portadora de sentido.

⁵⁵Como caracteriza al plano narrativo del cine de ficción Jacques Aumont en su *Estética del Cine* cuando en el capítulo 1 describe al filme como representación visual y sonora.

calles y autopistas de Buenos Aires se reconocen apenas, solitarias casi desiertas.



El espectador es llamado permanentemente por medio de señales icónicas a no perderse en la historia y seguir el relato, en ocasiones es interpelado directamente por una sonrisa cómplice del personaje del enfermero interpretado por el rockstar argentino Charly García. Que al final del relato, en el epílogo, mira a cámara como lo hiciera el bandido del *Gran asalto y robo al tren de Porter*⁵⁶ en los inicios de la historia del cine.

En otras tomas una enunciación en modo subjetivo nos desliza sobre una camilla que avanza por el pasillo de hospital o nos ubica en el lecho del paciente Galván que yace inerte tras el ataque. En general se utiliza una cámara a nivel bajo, casi al ras del piso. Desde el borde inferior del campo⁵⁷ se dice mucho.

Mosquera gusta trabajar la metonimia del calzado, así reconocemos al enfermero por sus zapatos, al periodista en diálogo con una enfermera

⁵⁶El film de 1903 que inauguró lo que sería el género western como epitome del cine institucional de Hollywood.

⁵⁷Acordamos con Noël Burch cuando en *Praxis del Cine* describe el uso de los bordes del campo y clasificarlos tipos de fuera de campo cinematográficos.

intransigente, y apunta sentido solo por los movimientos expresivos de piernas y pies, un hallazgo lúdico, también este es un rasgo que emparenta este relato con la poética arriesgada de las vanguardias históricas, este sistema de puesta en escena sorprende gratamente por los riegos que toma.

En general hay una gran continuidad visual entre fragmentos, dada por movimientos de cámara que establecen el equilibrio perdido en la escena anterior, así como por los **elementos plásticos, la línea, los planos de color que juegan con la organicidad de la imagen tanto en lo sintagmático, cuando siguen con la horizontalidad del relato, como en lo paradigmático allí donde la asociación de sentido se despliega en un orden otro que dispara al espectador al plano de lo simbólico.**

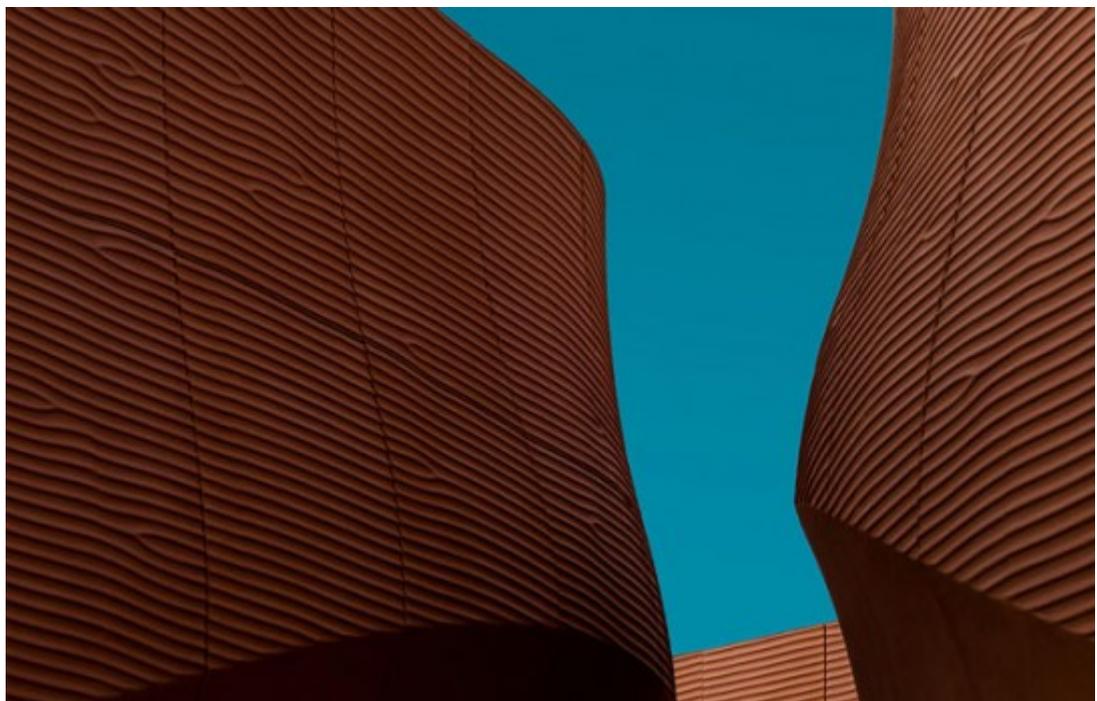
Los cortes están bien definidos entre secuencias a manera de herencia genérica en las transiciones, no hay montaje encubierto no lo permite la calidad abstracta de la imagen.



La ciudad y sus espacios, se representan en su mayoría aparentemente abandonados, por algún tipo de catástrofe, pasada o por venir, nunca queda claro. Se muestra con un devaneo que opta por los tierras y los grises, que de alguna manera equilibran las tomas con fuertes impactos de color en la imagen, esos sepia simbolizan el descuido, la suciedad y lo intemporal de una urbe que plantea una trama urbana que podría ser cualquier pintura abstracta moderna, donde la línea, la curva y el color generan una composición altamente organizada.

En general las texturas son lisas, si pensamos el campo como lienzo de artista, el clima aséptico que reina sobre todo en los interiores colabora con el sentido, redonda desde otro lugar al acostumbrado, el de la figuración.

Ya en los exteriores se utiliza una ciudad vacía hasta de desperdicios. Excepto en las tomas del basurero, donde el blanco de la ropa del enfermero contrasta con el cúmulo de residuos acumulados, la composición está regida por un orden muy cuidado para que la imagen no pierda equilibrio óptico. Esto también sucede en la secuencia del callejón, que merece un aparte como estructura visual significativa o como relato particular, a manera de un subrayado dentro de un relato general más uniforme. La composición interna del cuadro opera como mucho del arte minimal, con estructuras de base de líneas perfectaslimpias y con toques de color cuidadosamente pensados.



ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS PREGNANTES

Para organizar el relato como constructo y desde una perspectiva metodológica pensada como ensayo de análisis estético transdisciplinario⁵⁸ (no olvidemos que este tipo de ensayo semeja a una reflexión en voz alta, donde el investigador preocupado por ciertos temas, piensa posibilidades de abordaje, aún no codificadas ni validadas)

⁵⁸El GRUPO ART KINE de la Universidad de Buenos Aires realiza Investigaciones transdisciplinarias en Artes y Humanidades, desde 2003.

Solo a tal fin dividimos el film en cuatro secuencias, con un prólogo y un epílogo.

El prólogo sería desde los créditos, hasta la llegada a la estación de servicio.

La primera secuencia transcurre en la revuelta callejera hasta la caída de Galván herido y por tierra – y nosotros con él –.el espectador queda implicado en el desconcierto.

La segunda se inicia con la llegada del enfermero que nos restituye a una posición normal, hasta que finaliza el flash-back del reloj de arena y Galván retorna a su habitación.

La tercera se inicia con la composición abstracta de la mesa de luz del dormitorio del villano (el agente Morea) que penetra con su mano en el cuadro cuando atiende el teléfono, hasta que su auto – el Coyote – se detiene en la noche, durante la persecución de Galván.

La cuarta y última es todo el enfrentamiento a manera de duelo final, otra convención genérica de la historia donde el barco como gran set,, será otro protagonista, la poética del espacio que organiza esta narración visual, culmina con la muerte del villano Morea y las recomendaciones del comisario, que aparece como un *deus ex máquin* para explicarle todo al joven Galván.

La clausura por último a manera de epílogo la conforma la pareja alejándose en el auto, con la voz en off del protagonista, la aparición un poco humorística del personaje del enfermero y los planos finales de la ruta por la que se alejan y salen de la ciudad

De esta manera observamos que en cada parte del filme, se ha ubicado estratégicamente una estructura compositiva altamente pregnante desde lo icónico (tanto óptico como háptico)⁵⁹ salvo en el epílogo que se podría haber obviado, sin que afectara en nada el sentido de la historia y funciona como una coda complaciente a las estructuras clásicas del relato.

Estas cinco partes operan como cadena significativa de composiciones visuales valiosas por sí solas que sin embargo parecen haber sido construidas en un orden articulado por relaciones formales que engarzan metonímica y metafóricamente para conformar un todo.

⁵⁹En Estética Hoy, Aumont caracteriza estas funciones o categorías estéticas.

Para apreciar este tipo de análisis y su fundamento se debería hacer un trabajo de *decoupage* plano por plano, que permita ver al detalle este derrotero de las imágenes.

La dimensión plástica del relato es tan fuerte que no permite disgregar las unidades de sentido, que así otorgan una gran carga semántica condensada en un discurso visual que emparenta la imagen movimiento propio del cine, con la imagen abstracta que se reconoce en varios referentes plásticos de las vanguardias históricas⁶⁰.

Por eso esta producción es una "rara avis" en el panorama argentino en particular y una verdadera excepción a nivel regional. La década del ochenta que no se caracteriza por una producción muy interesante en la región, más allá de algunos éxitos puntuales como el Oscar ganado por *La historia oficial* en 1986, una película dirigida por Luis Puenzo, que habla por primera vez de los niños apropiados a los prisioneros detenidos-desaparecidos durante la dictadura militar que padeció el país en la década del setenta, una película que fue bastante cuestionada por la crítica porque aunque su contenido es interesante y valioso, desde lo formal aporta muy poco.

LAS CINCO ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS PREGNANTES:

Prólogo

La cabina telefónica

En la cabina de la ruta, camino a Buenos Aires, el protagonista se ve expuesto a un juego fragmentario-deconstructivo a través del vidrio⁶¹ fracturado de la misma.

En un momento el vértice del vidrio, divide su cabeza en dos (como estará después dividida por el vendaje, a causa de la herida).

El sol se cuele por el dibujo de su oreja y enceguece al espectador

Además el teléfono público tiene una serie de signos que se repetirán visualmente más adelante - como el signo de interrogación que está dibujado en el armario del enfermero-, y constituye una especie de código cifrado que interpela al espectador.

⁶⁰La línea de investigación de este trabajo se relaciona con los presentados en Congresos Internacionales de Arte, como en las anteriores ediciones del Chialcep de Salamanca..

⁶¹El uso del vidrio que desde los maestros de las catedrales Góticas ha hecho maravillas con la luz, fue resemantizado como material expresivo por las vanguardias históricas.



La cabina de vidrio en medio de una ruta, es algo bastante inverosímil en las rutas argentinas, obedece a la convención genérica de las *Road Movies* del modelo industrial

Pero pensemos que todo el cine moderno tanto el europeo como el iberoamericano, tiene como gran referente de la política de géneros al cine industrial norteamericano.

Secuencia 1:

La Autopista

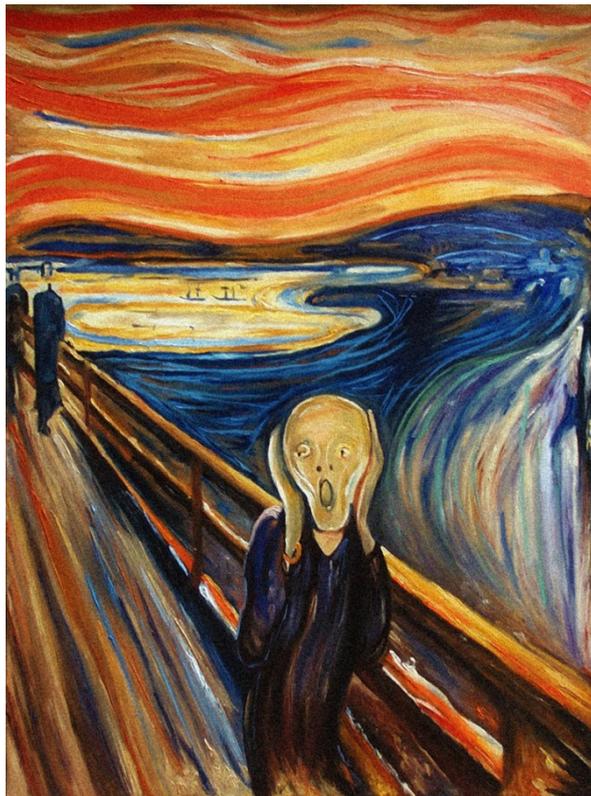
El paneo que se hace al muro de la autopista debajo de la cual caerá Galván herido, brinda mucho de la iconografía del relato. **Los graffities⁶² empiezan con un espiral de color rojo, amarillo y blanco (colores determinantes del filme), esta forma se repetirá en la mesa del enfermero; puede leerse “Pigs” en amarillo, de este color será el buzo de uno de los personajes que avanza en la manifestación hacia Galván, antes que los cerdos-policías los hieran, también está escrito *LOBOTOMIA* (en rojo y amarillo)⁶³, algo que estuvo a punto de pasarle al protagonista, ahora vemos lo que será una figura emblemática.**

La cabeza del hombre con casco eléctrico, con la boca y los ojos vendados, (ante una sociedad manejada por represores) este es el emblema del

⁶²Las pintadas callejeras son un arte de expresión popular y en ocasiones anónimo. que ha sido en muchas ciudades del mundo un canal efectivo de comunicación para vehiculizar reclamos o letras para el transeúnte acerca de realidades encubiertas por los mecanismos de difusión oficiales.

⁶³No podemos dejar de lado la redundancia de signos en el relato, en el cual, tanto banda de sonido, como banda de imagen y operan en conjunción con un alfabeto visual integrado por signos y palabras que abisman el sentido de la historia.

ciudadanoy por representación simbólica será el estado por el que pasa en su periplo el héroe de la historia, “el buscador”. Esta imagen se sucede incluso en el piso y produce un raccord de mirada que nos llevara al villano en cuestión (Morea). En el techo vemos en contrapicado arabescos sugestivos (podrían ser sesos) y por ultimo un rostro con ojos desorbitados. Una referencia al expresionismo que fue el primer movimiento que plasmó en imagen la desesperación del individuo que padece desde su subjetividad interior.



Edward Munch *El grito* (1893)



Artistas del graffitti en los muros de las autopistas y calles de Buenos Aires.





Las autopistas de la ciudad de Buenos Aires forman parte de la obra pública monumental característica de los regímenes de facto como el que asoló a nuestro país desde 1974 a 1983. En una época donde los índices de represión eran altísimos y a la vez ocultados al conocimiento público. Surgen en las paredes de la ciudad unas nuevas expresiones plásticas, anónimas, que se reproducen especialmente en los lugares poco vigilados por las fuerzas del orden. Las autopistas y sus muros serán un lugar ideal y a la vez darán cobijo en sus extensas dimensiones a espacios de encuentro que los jóvenes y los grupos de resistencia utilizaban como espacios alternativos de reunión y de expresión.

Secuencia 2:

El hospital

La habitación del hospital (el Hospital Materno Infantil de alta complejidad de Buenos Aires, el *Garrahan* antes de inaugurarse) ⁶⁴en el filme es una especie de recinto del sueño donde la inconsciencia del protagonista se verá poblada por ráfagas de luz y sonido que llegan del exterior, sombras proyectadas sobre la paredes que producen efectos surreales en la imagen –otra referencia clara a la idea

⁶⁴Es un hospital de Alta Complejidad para niños, que estaba a punto de inaugurarse y fue una locación natural muy bien aprovechada por el director que carecía de presupuesto para rodaje y lo subsanó con hallazgos de espacios disponibles en la ciudad, lo que torna más verosímil la historia.

del sueño como develador de lo más profundo del individuo, uno de los postulados de los surrealistas-

Allí la ventana tipo ojo de buey de la puerta servirá de marco ⁶⁵ a los rostros que se asoman y la persiana americana crea un efecto de horizontalidad luminosa solo quebrado por la figura de los esporádicos visitantes Esto plantea una apuesta visual de referencias futurista, minimalistas y de vacío que el espectador reconoce de inmediato.

El pasillo vacío del hospital solo parece cobrar vida ante la voz impasible de la computadora (un homenaje a la *Odisea del espacio*, de Kubricko tantas otras películas de género).



Este espacio fue una obra pionera en el diseño de hospital moderno en Latinoamérica, por primera vez en la región se utiliza una composición de trama compleja que combina largos pasillos interconectados y vidriados, con un gran uso del muro perforado, y a la vez, al ser pensado como hospital de alta complejidad y para la infancia incorpora por primera vez los colores intensos y cálidos, especialmente el naranja y el rojo.

⁶⁵ A modo de tondo, como marcos de líneas curvas que signaron la historia del arte occidental.

Los materiales poco usuales en la construcción sanitaria como el acrílico y el plástico de alta resistencia. Los paneles divisorios perforados con ventanas que permiten el ingreso de luz aun en los despachos más internos y pequeños, hace un uso de la luz muy efectivo que ingresa por los largos pasillos vidriados, que funcionan como las arterias de circulación de la estructura. Esto otorga superficies lisas y de color intenso que abandonan el estigma de la blancura de la mayoría de los edificios sanitarios dedicados a la internación de pacientes, donde se hace una equivalencia literal, de la idea de blancura, con higiene y por lo tanto de salubridad asegurada (algo más simbólico que científico).



EL enfermero en su trabajo cotidiano traslada pacientes por los pasillos vacíos y a la vez vigila todo lo que sucede a su alrededor. **El blanco** de su delantal de enfermero, las sábanas blancas de los pacientes, las camas y las camillas, unifican planos de luz clara que contrastan con **el color intenso** de las paredes y las ventanas de acrílico.

Secuencia 3:

El callejón

En cuanto al callejón el trabajo con los tubos fluorescentes que hace “*la Organización Negra*”⁶⁶ en un discurso simbólico sobre de los límites de la violencia. Al final del callejón hay luz y humo, hacia allí va el protagonista mientras nosotros avanzamos encamados al patrullero que llega y detrás de cuyas sirenas nos ubica el director-artífice de toda esa pirotecnia de sentido

⁶⁶Compañía de teatro alternativo de la época que incorporaba performances de luz y movimiento en sus puestas en escena.



El uso de la luz en todo el relato es simbólico, la ciudad de noche se presta a espacios de violencia, los callejones que dan a la autopista son algunos de ellos.



El héroe-victima circula por estos espacios de resistencia cercanos a las autopistas, no sabemos si por descuido, o porque está buscando algo cuando es herido por las fuerzas represivas de la ciudad. El azul que otorga una temperatura de color frío a las tomas, contrastan con las lenguas de fuego que arden sobre las torres de ventilación que dinamizan el fondo, y a la vez intensifican el extrañamiento del

ambiente, porque Mosquera no duda en usar el fuera de campo, incluso en los primeros planos del protagonista. Hace una serie de homenajes al cine silente, hay una imagen de un corto de Griffith filmado en 1909 en la Biograph de Nueva York *Los mosqueteros de Pig Alley*, que es una especie de ficción genérica, que además del melodrama que caracteriza su cine, en ese caso plantea la violencia en la ciudad, donde el enfrentamiento entre pandillas rivales pone en riesgo la seguridad de los transeúntes, así como en esta historia, **en un aparente enfrentamiento entre un grupo de gente que protesta y llama cerdos (*pig*) a la policía, y hace pintadas en las paredes el protagonista cae herido y termina en el hospital.**



La Organización negra convocada para las escenas del callejón era un colectivo teatral independiente que hacía arte callejero de resistencia, en la década de los ochenta y noventa, de algunos de sus miembros devino la actual formación de *Fuerza bruta*, que despliega un teatro alternativo de acción- performance y participación, conocido en todo el mundo por sus puestas en escena deslumbrantes la última performance que hicieron hace muy poco fue en el sambódromo del Carnaval 2016 de Río de Janeiro, Brasil, (donde hicieron un homenaje al fútbol como gran arte de entretenimiento de masas)..



Muchos de los artistas del graffiti internacional, referencian sus obras al arte abstracto, no solo a la gran figuración realista de reivindicación social. En las grandes capitales del mundo esta nueva forma de representación plástica ha adquirido tal dimensión que muchos de sus artistas, en algún momento anónimos han pasado a ser estrellas disputadas por las grandes galerías de arte del circuito internacional.

Secuencia 4:

El barco

Para el final dejó lo más impresionante por lo despojado y omnipresente a la vez: El barco, tanto en su cubierta como su interior, memora la idea el mito de Jonás y la ballena, caro a gran parte del imaginario universal y que servirá de escenario para la batalla final entre héroe y villano⁶⁷, allí el director se regodea con cada encuadre, **podemos hallar pequeñas o gigantes analogías con muchos maestros americanos de la abstracción** estadounidenses que hallaron en la materialidad de la obra el sentido de su discurso pictórico. Podrían ser las escenas más violentas pero son las más poéticas, hasta vemos volar a Galván como si fuera un ángel vengador sobre un desprevenido matón armado, en una caída digna de un filme de artes marciales⁶⁸. Hasta las **magníficas panorámicas aéreas que nos regalan en una sola pieza el barco inmenso**, el puerto confuso y más allá un río de La Plata casi ausente.

⁶⁷Una concesión a las clausuras genéricas de los relatos clásicos de acción y aventuras

⁶⁸Esto es posible por la ductilidad de los actores: Hugo Soto como el héroe- víctima y Juan Leyrado como el villano perfecto, traicionado por las propias estructuras corruptas a las que sirve

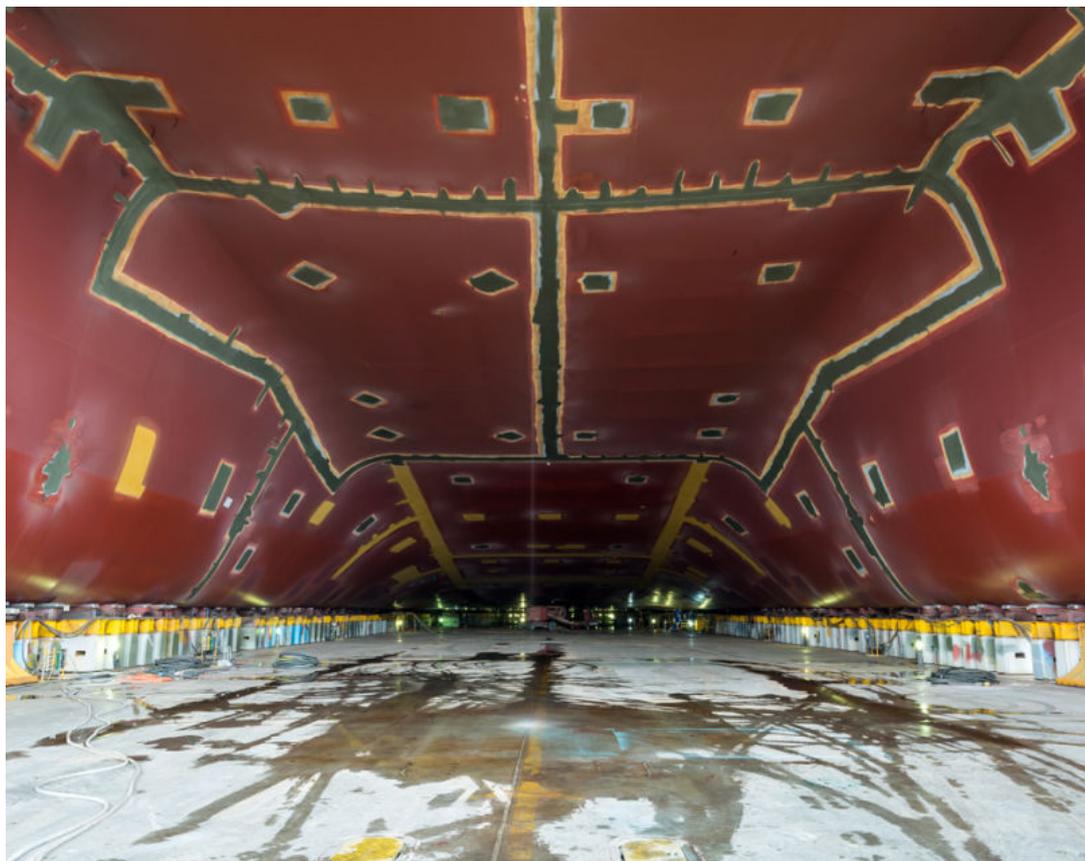


El puerto de Buenos Aires, uno de los más antiguos y activos de Sudamérica. Está poblado de estructuras gigantescas, llenas de herrumbre provocada por la humedad de las aguas del Río de la Plata, Presenta espacios de construcciones monótonas y funcionales al tráfico portuario, sin belleza decorativa, sin líneas de adorno, puro pragmatismo, nada es accesorio, solo se incorpora lo necesario. Similar a una buena puesta en escena despojada.



Los grandes planos de color que caracterizan este gran set natural. Son utilizados por el director para dar continuidad visual a su estructura discursiva. De nuevo las superficies despojadas de las instalaciones portuarias, que combinan grandes plataformas de cemento, con chimeneas de hierro y embarcaderos apropiados a los barcos de gran porte

Son estructuras visualmente abstractas.



El interior de un barco de gran calado, como muchos de los que están varados en el puerto de Buenos Aires, impresionan por las dimensiones a escala humana de sus bodegas ,sus salas de máquinas, o las rampas porta contenedoresque pueden llevar en el interior del carguero toneladas de mercadería . Esos espacios vacíos y sin actividad aparente, como enormes gigantes abandonados sobre el río le dieron a Mosquera la visión del gran set natural donde filmar la batalla final entre el héroe y el villano, a manera de duelo desigual, cierra con la intervención del jefe máximo que ejecuta al personaje de Leyrado y salva a Galván.. Un hallazgo visual.



Los grandes buques que surcan los mares del mundo son como ciudades flotantes de hierro bruñido por el tiempo. Funcionan para el visitante inesperado o neófito como verdaderos laberintos o trampas de compleja salida y escape, en caso de una persecución. Por esto son ideales para el cine de géneros. Aún así la manera de encuadrar de este director argentino, explota el lado abstracto de las composiciones, donde la figura del actor, empequeñecida por el espacio genera un dinamismo único dentro de la estática y la estética del set elegido para filmar.

Epílogo

El auto y el camino

Esta última parte del filme que clausura el relato, sólo podemos tomarla como **una coda condescendiente y tributaria del relato clásico**. Se acerca bastante a la noción de “happy end” del cuento clásico, cuando la pareja parte. Después del periplo del héroe, superados los peligros, recuperada la doncella, con la ayuda de un personaje inusual como el enfermero, parten juntos, sanos y salvos a buscar su destino.

Aquí el final es ambiguo porque más allá del discurso en off del protagonista que explicita su realidad, nadie sabe realmente que es lo que vendrá,



La gasolinera donde se ve por última vez al personaje de Charly García (ahora como improbable vendedor de combustible), es un tributo innegable a las películas de camino del cine industrial. El imaginario cultural del espectador moderno, forjado a través de miles de representaciones no solo cinematográficas sino pictóricas, pensemos en la obra de *Eduard Hopper*,. Entonces un camino, una ruta, un auto que se aleja llevando a los personajes, **sin una gasolinera** que es el referente iconográfico del viaje cinematográfico, hacía imposible este tipo de final..



Los paisajes despojados de vida, con casas vacías, allí donde cada tanto se vislumbra una construcción a la vera del camino y sin otra construcción cerca. Presentan características de cajas habitables, pero que aparentemente han sido abandonadas, también forman parte del imaginario futurista.



El plano del auto que se aleja en la ruta vacía. También es un referente visual, repetido hasta el cansancio, y le da al espectador la aparente tranquilidad del cierre de la peripecia, cuando en realidad en el cine moderno y en su estética de la obra abierta y ambigua, en realidad es simplemente un interrogante abierto.



El color naranja de los teléfonos públicos de la cabinas de camino, quizás por casualidad (debido a que la vieja compañía telefónica de argentina antes de ser privatizada, la llamada *Entel*, usaba este color como distintivo de sus aparatos, estas composiciones de color se enlazan en una continuidad visual que refuerza la coherencia cromática del relato, con el color preponderante del hospital donde sucede gran parte de la trama...sus paredes y pasillos son naranjas,

Pensar el futuro en abstracto

La artillería icónica de este relato, hace uso permanente de la autorreflexividad del discurso, propia del cine de autor y no del cine de género. Las referencias de metalenguaje y el relación a la imagen y lo pictórico operan eficazmente con las pantallas de monitores o televisores que abisman el fenómeno de la representación que conlleva la pantalla cinematográfica, los del hospital memoran la mixtura de las instalaciones que advierten **el cruce de campos que ofrece la tecnología y el arte.**



Algo tan estereotipado como las persecuciones en auto típicas del cine de acción, están presentes en varios momentos de la historia y son siempre trabajadas en esquemas diagonales que dinamizan aún más la idea de velocidad. Las tomas fragmentarias de arquitectura o porciones de espacios cotidianos aparecen desde la

mirada de Mosquera reveladas como conjuntos dinámicos, o porciones de arte cinético.

La opticidad del discurso se sirve de las superficies transparentes o que reflejan, hay un manejo experimental y estético de las mismas como el carácter simbólico del megalente con el que Galván [niño-disfrazado] mira a Galván hombre-desvendándose, (quitándose el vendaje) y develándose también como héroe del relato.

En estos artificios filmicos propuestos por la instancia narrativa hallamos a un director que permite una nueva aproximación al texto como obra de interés plástico, absolutamente infrecuente, porque proviene de un contexto aparentemente genérico, por lo tanto muy normativizado y convencional.



Los espacios internos como la oficina del jefe del villano, una especie de funcionario de las fuerzas del orden, es un espacio caracterizado por un mobiliario moderno y de corte minimalista. Todo tiende a la abstracción,



Las abstracciones presentes en todo el relato memoran a obras clásicas del arte abstracto moderno, con sus variaciones perfectas de color, línea y forma.

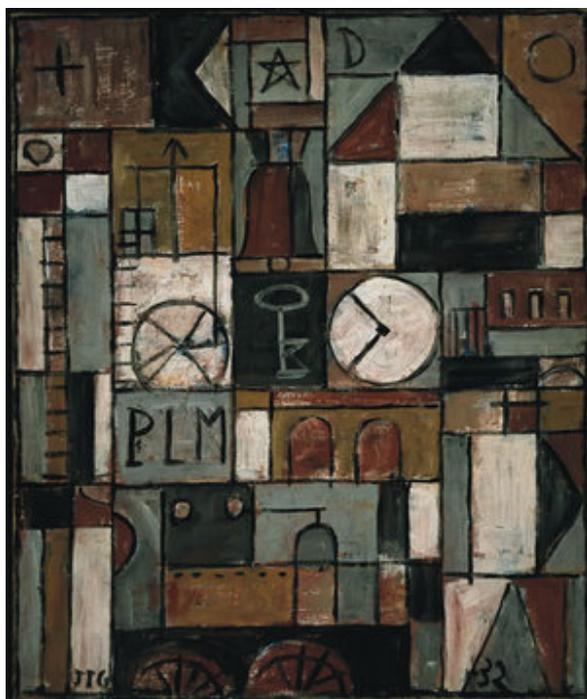


Estos dos colores; el azul y el tierra, marcan la figura y el fondo de una escena clave.

Si reducimos a una composición de figura fondo enfatizada por una puesta baja de cámara, entendemos el criterio abstracto del estilo visual y de la estética despojada que caracteriza esta ópera prima del director.



Los artistas de la abstracción geométrica, eligen grandes planos de color, que se ven intensificados por el contraste de algunas líneas (en este caso negro y amarillo sobre fondo rojo) que marcan puntos de interés al ojo del espectador-contemplador, **de la misma manera opera el ojo de un director que privilegia una puesta abstracta que optará por una concepción que se desprende de la ilusión figurativa** que inevitablemente arrastra el cine narrativo de ficción. Solo el cine experimental y en general no narrativo, arriesga con estas estructuras visuales.



Así como la paleta intensa marca un ritmo visual en el encuadre, los sepías suelen ofrecer una mayor complejidad de formas internas, una toma clave resulta ser la de la habitación del villano, que parece un cuadro abstracto sin figuras humanas

presentes, hasta que desde un fuera de campo lateral, ingresa la mano del hombre para atender un teléfono y entonces abre la imagen y se hace comprensible el entorno.



Hugo Soto, como figura dinámica, **porque eso es el cuerpo del actor (que opera como línea vertical que se traslada en el espacio del cuadro a partir de las direcciones que marca el director) es fundamental en la puesta en escena.** Donde la dirección de actores y la gestualidad sugerida generan en algunas ocasiones una presencia que vale por sí misma como figura en el encuadre, en este caso la sola imagen del actor es portadora de una representación que se aleja de lo figurativo y funciona como una línea tensa, una fuerza dentro del campo. **La imagen longilínea de Soto y despojada de artificios de vestuario o maquillaje, aporta un referente formal** al cruzar los espacios del encuadre que en este filme crean una dinámica propia, que suma mucho al imaginario futurista que la producción representa.

Intentamos no recurrir a entradas analíticas contenidistas para arribar al menos parcialmente a una perspectiva de abordaje formal que transita los caminos de la estética y con ella descubre **un relato puente, como es *Lo que vendrá***, la película de Gustavo Mosquera que opera como mediación transversal entre universos textuales diversos y genera la posibilidad de lectura de un nuevo texto de origen híbrido. Esto no dicho como descalificación sino como posibilidad concreta de

productibilidad de sentido, de un sentido nuevo y abierto en los estudios de cine a partir de las teorías del campo.

Una aproximación icónica del discurso cinematográfico en un aporte legítimo pero inusual: nos hallamos ante un discurso valioso plano por plano por sus referencias a la imagen abstracta, asociada tradicionalmente con la pintura moderna, que además construye un discurso cinematográfico apegado a lo genérico en el nivel de la historia y profundamente rupturista desde el relato.

Un caso extraño en el panorama estético del cine argentino del siglo XX.



Afiche promocional alternativo para la difusión del filme. En alto contraste blanco y negro, llama a un tributo al soporte clásico del relato, la cinta perforada.

3.3.Paisaje mítico. El sertão brasileiro. Walter Salles



El director de cine carioca (nacido en Río de Janeiro), en el seno de una poderosa familia brasileira de banqueros, se formó en su ciudad y luego en California (USA). No es el único que filma en la familia tiene un hermano que es brillante documentalista. Comenzó a filmar en 1986, pero recién en 1995 fue tomado en cuenta por su película *Tierra extranjera*. Antes de ser multipremiado y candidato al Oscar por *Estación central*, siempre fue un realizador preocupado por los temas identitarios de su región, y de toda Latinoamérica.

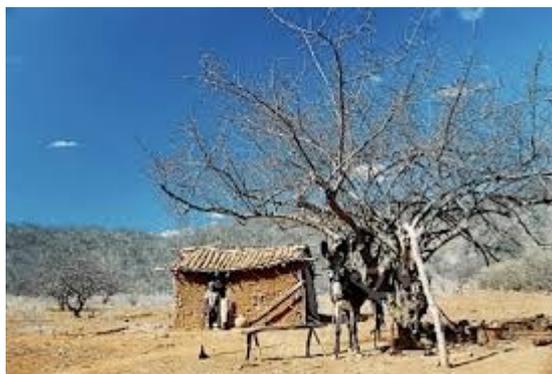


La región extensa desértica del Nordeste brasileiro conocida como *sertão*, ha sido por las particularidades difíciles y ásperas del paisaje, un escenario importante para los cineastas de Brasil.



La zona del *sertão* y los sertanejos (los habitantes del lugar) son representados en el cine brasileiro como espacio de miseria, exclusión y barbarie. El *Cinéma Novo*

como movimiento que integró la oleada del *Tercer Cine latinoamericano*, puso el foco en la zona y especialmente en el concepto planteado por Glauber Rocha en su *Estética del hambre*. Es un referente del imaginario nacional brasilero desde el siglo XIX, que ha sido reivindicado por Salles como uno de los herederos de esta corriente. Aunque su proyecto, a diferencia del de Rocha, no es de carácter ideológico o político de acción, sino más bien, estético, poético y de reivindicación del Brasil real y de su gente humilde en lo material, pero de una gran riqueza tradicional e incontaminada por el consumismo y la superficialidad de las grandes zonas urbanizadas.



El interés humano que reivindican los cineastas de la generación de Salles (Meirelles, Amaral o Ratton), pone énfasis en mostrar el Brasil real, el Brasil profundo, de gente que vive a miles de kilómetros de las grandes poblaciones. El *sertão* iconográficamente representa ese imaginario de lo primitivo y lo ancestral que circula en las sociedades modernizadas de Iberoamérica.



El paisaje seco del *sertão* ha sido fundamental, como los sertanejos (los habitantes del lugar) como protagonistas simbólicos de una tradición propia, tanto para el *Cinéma Novo* como para la *Retomada*, que a partir de la ley del audiovisual promulgada en 1993, dio aliento a un cine que había caído en producción, calidad y taquilla. Son en el imaginario popular la representación del excluido del interior por excelencia (así como los habitantes de las favelas lo son en el paisaje urbano).

3.3.1 Estación Central do Brasil (1998)



La estación rodoviaria de Río de Janeiro es una estructura impresionante, mezcla de art- decó y racionalismo, típica de las grandes capitales de la década del treinta (es de 1937) incorporaban todos los estilos posibles en estas grandes obras. Es reconocida por la torres de tres cuerpos, una tiene 122 metros de altura y posee un reloj estilo decó que la corona.



La obra de Walter Salles destaca en el panorama latinoamericano regional y marca diferencias con otros directores brasileiros contemporáneos, si bien se declara en deuda con el movimiento del Cinéma Novo⁶⁹, retoma algunos de sus tópicos desde una lectura propia y con un estilo personal respecto del formato clásico, así reformula procedimientos del melodrama y de otros géneros institucionales.



⁶⁹Movimiento cinematográfico del Brasil de los sesenta que se preocupa por representar la realidad social del país con un fuerte compromiso político.

Salles dice que intenta poner en pantalla el verdadero rostro del Brasil. Esto lo hace articulando puestas en escena de espacios simbólicos muy fuertes, con referentes pictóricos pregnantes para el imaginario de su tierra y para la historia de su cine.

Decide poner en escenahistorias simples de gente común que son redimensionadas a un plano simbólico y existencial profundamente arraigado en la cultura popular del Brasil, en sus creencias religiosas de mixtura única en occidente y en su enclave territorial que opera con dinámicas propias según el entorno, sea en las grandes urbes superpobladas como en el interior desolado de algunas regiones, como el sertão, que posee una representación iconográfica fuerte en la cinematografía del país y que preocupa especialmente al director⁷⁰.

El espacio del nordeste brasileiro fue resistido como espacio durante los años de cine en la dictadura por su fuertísima carga, su imagen había sido un referente que se asociaba a la política de reivindicación de los derechos de los más pobres y explotados del interior. Nelson Pereira Dos Santos ha sido el maestro reconocido mundialmente por su obra relacionada con la cultura del sertão, hizo visible a través de su cine un realismo social y testimonial que representó las terribles condiciones de vida de los habitantes de la zona.



⁷⁰Su film “Detrás del Sol” (ó Abril Despezado) de 2001 se desarrolla em el sertão nordestino. Estos títulos junto a” Diários de Motocicleta” del 2003, lo ubican con otros directores como Fernando Meirelles em el grupo de “La Retomada”, herederos de temáticas del Cinema Novo que resemantizadas colocan al cine brasileiro en el contexto internacional.



La magnífica relación que se pone en escena en el relato, entre ambos protagonistas, podría resumirse en este plano. Cuando el niño acaricia la cabeza de la mujer, en una especie de piedad invertida, aquí es el hijo quien consuela a la madre (simbólica, porque la suya había muerto), esta mujer de alguna manera estaba muerta en vida, no tenía sentimientos puros, era egoísta y solo abusaba de la gente. Hasta que el niño aparece en su horizonte...y todo cambia para ella.



Esta es una película de viaje. El propio Salles dice que intentó llevar a sus personajes al corazón del país, donde puede encontrarse la verdadera identidad de su cultura y de su gente.

La representación del viaje a partir de una muerte azarosa en una ciudad enorme y amenazante como es Río de Janeiro, esta signada **por la representación de una mujer** desgastada en sus valores humanos: la escritora Dora (Fernanda Montenegro en una actuación monumental) que sigue y cumple el deseo de otra mujer: Ana⁷¹, la madre del niño que muere en la propia estación central. Todo este drama de búsqueda del padre ausente y de una familia, en un punto es también la búsqueda interior de esta mujer que al final del camino habrá recuperado una inocencia perdida hace ya mucho⁷².

Si hablamos de Puesta en Escena habrá dos espacios simbólicos que rigen estructuralmente el discurso y el sistema representativo del film: uno arquitectónico y otro natural. Por un lado ese laberinto de personas y objetos iconográficos⁷³ que es la Estación Central de ferrocarriles, abarrotada de cuerpos que transitan miserias cotidianas en espacios vigilados por el terror y la explotación y su contraparte en ese otro gran espacio natural que representa al Brasil interno y corrido del centro imaginario del discurso que es el sertão, el gran desierto del nordeste que opera existencialmente en sus habitantes (permanentes o transitorios) y resemantiza en el relato a los personajes ajenos a él, como Dora y Josué (el niño)⁷⁴ que a medida que penetran en su extensión, se van transformando internamente.

⁷¹Es notable la simbología religiosa de cada uno de los nombres de la familia: Ana (el nombre de la madre de la virgen María en las sagradas escrituras), el padre ausente llamado Jesús, sus hijos mayores: Isaías y Moisés y el pequeño protagonista, Josué. Esto se acompaña con la iconografía popular del “Buen Jesús”, el Sagrado Corazón, las leyendas de corte religioso del camión de César, que oficia de buen samaritano del camino y los incontables carteles que ilustran el paso de los protagonistas. Dora, la mujer que conduce al niño como antiheroína absoluta, rememora la idea del tesoro del relato, la luz divina.

⁷²Como todos los casos en estudio, esta es una vez más la Representación de la pérdida o la recuperación de la inocencia, como bien insustituible de la persona, como lugar de la transformación. La protagonista de Torre Nilsson (Laura) la pierde en pos de la verdad, Dora (en el film de Salles) la recupera a través del viaje, Raimunda (la heroína de Almodóvar) supera su pérdida salvando y protegiendo a su hija de un destino preanunciado y reconciliándose con su madre.

⁷³La Estación desborda de objetos emblemáticos de lo descartable, de la venta de baratijas y de objetos que ayudan a paliar el trance diario de los pasajeros: reproductores de música, maquillajes, accesorios y comida rápida, entre otros tantos.

⁷⁴Josué, el niño desamparado que elige representar Salles se enparenta con otros niños históricos del cine occidental, por coincidencias semánticas aparece primero Antoine Dionel (el protagonista de Truffaut) que se ve homologado en la loca carrera que emprende Josué para alcanzar el tren en el



La relación de Dora y Josué, pasa por momentos dramáticos que parecen hacerla imposible, el niño es inocente y está desamparado, es una víctima a punto de ser sacrificado, engullido por la ciudad, y por la mano de la propia Dora. Evoluciona esta relación a medida que avanza la historia hacia el centro, que se inicia el periplo del viaje, cuando deben ir hacia las raíces, va creciendo el vínculo, en esta vuelta al origen, y se crea una comunión espiritual que los lleva a salvarse el uno al otro.

Salles logra lo mejor de la película en dos momentos equidistantes en la cadena de sentido del film que podría homologarse a los vagones de un tren⁷⁵ (cada uno repleto de elementos significantes) estos densifican la historia y engrosan el sentido a medida que transitan este relato absolutamente clásico en su composición de imagen pero que transgrede el modo de representación con fuertes marcas de enunciación y con intenciones autorales muy claras. Nos referimos a la puesta en escena más simple del discurso: **Dora y su mesa de escribiente, sus papeles, su**

que ha partido Dora, ó en la secuencia final cuando corre para alcanzar el ómnibus que la lleva lejos del pueblo

⁷⁵ Metáfora frecuente en el trayecto del espectador, del viajero inmóvil, como lo llamó Noël Burch, entre muchos otros. Este viaje que propone Salles, empieza en los trenes, sigue en los taxis, continúa en los ómnibus de corta y larga distancia, en los camiones de ruta y por último a pie, con los protagonistas

escritura y los rostros de diferentes protagonistas apenas vistos por el espectador como fragmentos de un discurso popular, pero que condensan la representación social del relato: esos primeros planos de seres anhelantes de que su carta llegue a destino son el gran hallazgo del film. Esto depende de la sensibilidad del director, de su puesta de cámara y de su dirección de actores. Los personajes analfabetos que desfilan para dictar sus cartas son la gran representación del film que desde un estilo personal con una narrativa poderosa muestra el Brasil profundo, el de la gente de pueblo, con creencias arraigadas y redes solidarias naturalizadas entre los miembros de la comunidad, ellos son los que portan el discurso más amplio del film. **La ciudad los deshumaniza y los anula, o los mata como le pasó a Ana, o mata lo bueno (como le pasó a Dora). El campo desierto, el paisaje inhóspito que plantean los pequeños pueblos del nordeste humanizan a estos personajes, les otorgan sentido y alegría, aún en condiciones de absoluta pobreza, de carencia material pero nunca espiritual.**



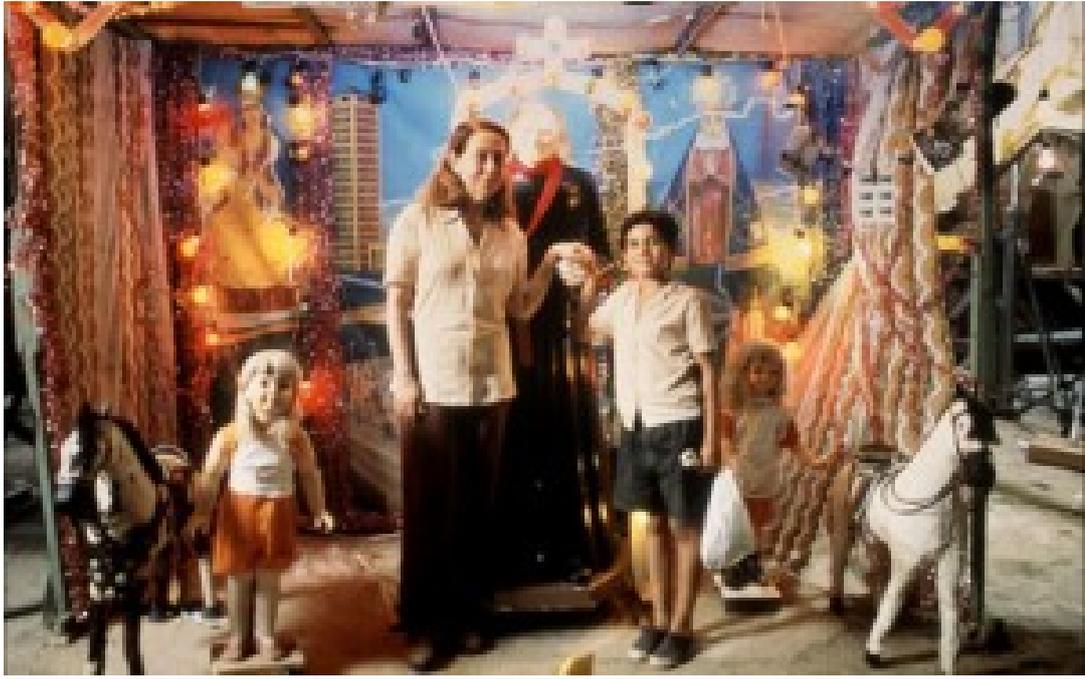
La puesta en escena del filme, privilegia estas dos figuras que tienen un fondo multicultural, mestizo y de profunda religiosidad popular, Walter Salles encuadra esta relación en un marco muy estetizado donde mitifica el paisaje árido y bello del *sertão*, y resignifica su lugar en el imaginario cinematográfico contemporáneo, de Brasil y del mundo.



Cuando Dora al final decide separarse del niño, (algo que ha intentado muchas veces) lo hace movida por la compasión, **ha logrado ese retorno al centro, ha equilibrado su humanidad perdida.** Reúne a una familia que simboliza todos los valores cristianos, no solo desde sus nombres bíblicos, algo común en provincia, sino desde un entramado que gira en torno a labores simples y honestas, todos son carpinteros, como era el padre de Jesús. Hay una búsqueda del padre, ese hombre, que tanto busca el niño. Ella finalmente lo ayuda aunque eso signifique volver a estar sola. Ha cumplido una misión impensada, retorna transformada en otra persona.

Es destacable como en cualquier film de camino, el aporte del paisaje asociado a una excelente dirección de arte. **Una muestra notable de puesta de luz, color, y movimiento** es la secuencia de la fiesta popular de las candelas, que desencadena en un torbellino visual y alucinante desde la focalización subjetiva de Dora que ahí pierde el conocimiento: por cansancio, por hambre y sobre todo (diríamos desde esta perspectiva) por el aluvión de representación dentro de la representación que inunda el discurso, con las miles de fotos e imágenes religiosas que pueblan el campo. Las velas, los orantes y los altares improvisados por la devoción popular. **La conclusión estilizada del torbellino resume el nudo de la historia con una representación invertida de la piedad: será la mujer en el regazo del niño y no la clásica imago occidental la que escoge el director para empezar el final del camino de esos seres que de ahora**

en más ya no estarán tan solos ni desamparados, como lo estaban en el inicio de su periplo.



La representación dentro de la representación que abisma la puesta en escena en la fotografía que se toman en la fiesta del patrono, es un verdadero cuadro que representa toda la simbología multicultural y el sincretismo religioso del nordeste. En el atrezzo del film cumplirá un rol clave, será el recuerdo que ambos conserven de ese tránsito fundamental en sus vidas.



La mirada del niño, cargada de esperanza en una búsqueda que parece nunca a llegaral sitio indicado. Esa mirada está enmarcada no ya por un *serta* como símbolo de sequía y miseria, sino como un espacio mágico poetizado en

una naturaleza agreste y hermosa. **Walter Salles cambia el estatuto del paisaje en relación al imaginario del Cinéma Novo se resemantiza porque se ha producido en otra realidad social, regional y mundial.**



La poética del viaje, a bordo de los transportes que utiliza la gente pobre, que se traslada en unos buses muy sencillos que entran en todos los pueblos, algo común en toda Latinoamérica. Los personajes que van encontrando son gente simple que se ayuda desinteresadamente en el camino, -algo que no entra en la lógica de la urbe-.

Esta atípica postal turística del país y de su gente es algo que ha sido bastante criticado al director, pero que no deja de tener su encanto, porque utiliza el paisaje como espacio mítico y despliega una galería de personajes secundarios maravillosa. Algunos aparecen por unos segundos y sin embargo son inolvidables, ponen en escena el crisol racial de gran Brasil, hay secuencias del relato que podrían ser dignas de un documental del *National Geographic*.



Cuando al fin llegan a destino, se encuentran a las puertas de un lugar mágico y lleno de misterio, apenas una rústica tranquera, en medio de la nada. Esta puerta simbólica es creada por una puesta en escena dibujada por la luz natural y el paisaje de fondo que otorga un alto índice de estética y de referencia pictórica al espacio rural.

3.3.2. Detrás del Sol (2001)



Este filme del 2001, precedió al boom mundial de *Estación Central*, en realidad es una adaptación de una novela albanesa, de Ismail Kadare, que fue trasvasada de los

Balcanesal contexto del nordeste brasileiro de principios del siglo XX. El mítico parador de Río de Almas, en medio del *Sertão*, donde dos familias enfrentadas por la tierra practican durante generaciones un aniquilamiento casi ritual, que va cobrando vidas y retroalimenta la venganza ante cada muerte. Cada ofensa sufrida por alguno de sus miembros, debe ser saldada por tradición y en defensa del honor algo que todos y cada uno deben cumplir sin protestar, aún en muchos núcleos primitivos de todos los continentes hay variables de práctica efectiva, que se rigen por la ley de las costumbres que todos respetan y replican, más allá de la razón y el sentimiento, en una recreación mítica trágica e inexorable.

El enfrentamiento de carácter ancestral entre los Breves y Los Ferreira (las dos familias enfrentadas), otorga a la historia connotación de tragedia clásica.

El interés del director pasa por representar un espacio esencial, atemporal que sirve de marco y de puesta en escena válida para una historia de cualidades míticas. Que sin embargo logra otorgar al relato esperanza y poesía.



El hermano pequeño de la familia Bravos será una especie de ángel portador de la esperanza para su hermano condenado a enfrentar una muerte injusta e innecesaria. La vida del joven no tiene futuro, ni posibilidad de escape aparente.

Las tomas de Pacú (como lo apodan los visitantes) es un nombre que refiere a un pez de río, justo en medio del desierto. El niño tiene la necesidad de volar, solo puede hacerlo en un improvisado columpio, desde el cual puede elevarse por sobre la violencia establecida en su realidad cotidiana.



El actor Rodrigo Santoro, hoy transformado en una estrella internacional, es Tono el hermano mayor de Los Bravos, con apenas 17 años, debe saldar el honor de la familia y enfrentarse a una muerte segura y anunciada.



Pacú será el portador de la posibilidad de salvación de su hermano, es analfabeto como todos en el lugar y se maravilla ante el regalo de un libro, con sus imágenes y sus letras al revés sueña, con un futuro diferente, imagina historias, es un *menino* retratado en un paisaje rural y pobrísimo, sin embargo lleno de poesía.



La pregnancia de la imagen de una camisa al viento y ensangrentada, es la representación terrible que condensa el símbolo de la muerte a través de la sangre del fallecido. En el momento en que la sangre roja adquiriera color amarillento, será el momento establecido por la tradición para ejecutar la venganza.

Esa camisa flameando en el paisaje del *sertão* podría ser un cuadro surrealista, ese cielo, lo podría haber pintado Magritte. El rojo que es una mancha sobre el blanco

del liencillo podría ser cualquier pintura moderna, podemos fraccionar así muchas de las tomas estéticamente bellísimas que Salles representa en este relato.



Tono está signado por esa mancha, y a medida que pasa el tiempo, se achican sus posibilidades, No hay salvación ni escape, su destino está escrito. La mancha representa la tregua, antes de ejecutar la venganza que cae sobre sus espaldas. Su personaje como hermano mayor de la familia tiene un deber ancestral y no puede rebelarse.



La llegada de unos artistas trashumantes de circo, cambian las posibilidades de estos hermanos, con el simple regalo de un libro, con la palabra escrita, se puede cambiar la historia. Pura poesía, en medio del horror, una función de circo que marca el giro del destino. Una tragedia entre clanes rurales enfrentados por una tierra que solo les puede dar caña de azúcar. Tono trabaja en un molino que gira tirado por bueyes, y marcan un círculo irremediable. Los conflictos de sangre de la

zona, teñidos por el honor, parten de una historia situada en los Balcanes que sin embargo se adapta perfectamente al nordeste brasileño, en esta producción suizo-franco-brasilera que marcó el ingreso al panorama internacional de Walter Salles.

4. REFERENTE PICTÓRICO. EL PERSONAJE

La influencia recibida en el plano del arte, como parte del pasado y de la formación intelectual de las personas es un aspecto que genera controversias entre los que se valoran a sí mismos como autores, en relación a su aceptación o rechazo como fenómeno real. No obstante su entidad, en principio, la originalidad es parte de una individualidad lograda por los más destacados que llegan a su propia manifestación. Al respecto, se concuerda en el siguiente concepto: "...las influencias poéticas no tiene por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aún cuando no necesariamente mejores."⁷⁶ Esto mismo, se puede trasladar al caso de la influencia entre el cine y la literatura, para el caso puntual que tiene que ver con los personajes que han marcado nuestra historia de la representación y nuestro imaginario. **Lo primero que asociamos a la idea de personaje, tiene que ver con los grandes personajes de la literatura que tanto el cine como otros discursos visuales han representado.** Pero en general nos olvidamos de la cantidad de siglos en los cuales el ser humano que vivía en comunidad no disponía de libros ni revistas para leer historias de personajes, en esos tiempos, las narraciones sociales, circulaban por medio de los trovadores y sus canciones y de los relatos orales que les daban sustento. El primer gran espacio de representación que tuvo la civilización occidental, fue el teatro griego, y luego las pinturas, las esculturas y los vidrios de los templos como gran reservorio visual y de referentes que tuvieron por siglos los miembros de una comunidad.

Los personajes no eran gente común ni humildes mortales, los protagonistas eran los dioses, los semidioses y con el tiempo los reemplazarían hombres y mujeres especiales, los héroes, o los santos que habían vivido experiencias excepcionales, los grandes guerreros que habían conquistado territorios, los protagonistas de los

⁷⁶Bloom, Harold; *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, Pp. 15/6.

que valía la pena contar algo, que se homologaban desde la representación, o se confundían incluso con los protagonistas de los mitos clásicos..

Al estudiar las influencias de los creadores artísticos se abarca el ciclo de vida como tal, incorporando el contexto. Todo lo creado desde el arte forma parte de la manifestación cultural. La cultura es entendida de acuerdo a lo que distingue a los diferentes grupos, los define y caracteriza; en un dinamismo constantemente construido y reafirmado por sus miembros que lo aprenden, otorgan significado y transmiten en su devenir. Desde aquí, aparece la relevancia de la comunicación dentro de la cultura, eje articulador y componente indispensable de la misma. Cuando se realiza una nueva representación, para que la comunicación sea efectiva debe poder relacionarse con un referente conocido por todos, debe el artífice tomar la tradición y escoger que influencias regirán su expresión, si es que quiere destacarse ante los ojos de los que leerán esa imagen.

La recepción de las influencias va más allá de la voluntad del artista, y puede conformar una lucha del individuo con una figura de igual, mayor o menor notoriedad. Lo mismo cabe para el caso de las influencias del momento histórico-social y cultural que cabe atravesar a cada uno, de acuerdo al lugar que se ocupa. Sin embargo, el artista puede realizar acciones concretas de aceptación, cambio o rechazo de lo que conforma las influencias recibidas, para armar su propia obra resaltando los elementos que desee. Así las representaciones de los personajes evolucionan en el tiempo, no desde una perspectiva de mejoramiento cualitativo, sino de cambio y de variaciones de época e incluso de gusto.

Los artistas pasan por una serie de etapas en su ciclo de vida creativa. De esta forma, al principio están fuertemente influenciados, mientras se van consolidando con el paso del tiempo y conformando su propio estilo distintivo. La comunicación recurre a formas propias de una cultura, por lo que los artistas apelan a ellas como elementos precursores.

El lenguaje tiene un efecto concreto en los integrantes de una sociedad. La palabra misma “influencia” llega a tomar el sentido de poder sobre la persona, de flujo hacia adentro. “Cuando se usó por primera vez, la frase “ser influido” significó

recibir un fluido etéreo que caía de las estrellas, un fluido que afectaba al carácter y al destino propio y que alteraba todas las cosas sublunares.”⁷⁷ Se trata de un poder que supera la voluntad misma de la persona, desde la autoridad que pasa a encarnar.

En la actualidad, la influencia puede ser entendida como revisionismo intelectual, a partir de una corrección creadora que toma lo precedente y lo transforma. En el revisionismo creador se sigue lo recibido hasta un punto, luego del cual, se desvía hacia una dirección considerada como correcta y propia. Asimismo, con la influencia se adquiere el sentido de la otredad, accediendo al sentido del otro, reconocido como distinto de uno mismo y superior.

Diferente es lo que se hace desde la investigación de los artistas y sus obras, donde la captura significativa conlleva una representación más allá de la realidad que presentan. De este modo, el trabajo del investigador que acepta la interdisciplina como camino, entiende que cada fenómeno estudiado va a incluir alguna interpretación realizada desde fuera. **Entender por qué un personaje es importante en una representación social determinada necesita ampliar las opciones metodológicas incorporando entrevistas y observación participante, que permiten, por ejemplo la construcción desde el investigador, de los elementos que explican las categorías lingüísticas de los artistas, dado que: “...las personas entrevistadas construyen sus mundos y la propia comprensión de sus actividades.”**⁷⁸ Con las entrevistas se revela la posición social de las personas consideradas, llegando incluso a encontrar elementos no contemplados pero que tendrán que ser incorporados.

En cuanto a la comprensión de la comunicación, debe incorporar el ambiente y la acción que la rodea, además de los modos como se reflexiona desde la investigación. La postura metodológica conlleva a estudiar el proceso de comunicación, el espacio y momento en que se genera. **El enfoque etnográfico cualitativo requiere el desarrollo de una capacidad de entender la manera como los propios actores sociales definen y comprenden a sus prácticas de comunicación.** Así podemos reconocer que personajes operan con significados

⁷⁷ Bloom, Harold; *Ob. Cit.*, P. 37.

⁷⁸ Morley, David; *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996, P. 261.

valiosos en una comunidad. Las tecnologías y medios de comunicación, las relaciones sociales y la identidad cultural se vinculan íntimamente entre sí, lo que habilita el estudio etnográfico de las distintas formas de comunicación. Esto en tanto, la etnografía se define como la encargada de reconstruir los fenómenos de identidad de las personas, socialmente condicionadas.

Con los aspectos considerados desde la etnología, se llega a descifrar lo propio de los distintos grupos desde su misma actuación y categorías utilizadas. **Cada grupo tendrá una órbita de influencia que privilegia a ciertos personajes que encarnan sus preocupaciones, el devenir de su historia y los grandes modelos a seguir**, así como los personajes que tienen una carga negativa y desde sus representaciones advierten de los peligros de seguir caminos equivocados, que son evocados a través de historias particulares. Asimismo, se aprende a contextualizar las propias categorías como correspondientes a determinadas situaciones propias de las determinaciones que toca vivir al investigador como tal.

UN REFERENTE ESPECIAL: EL RETRATO EN EL CINE

UN GÉNERO PICTÓRICO: el retrato y el autorretrato en el cine

Si consideramos las operaciones interdisciplinarias que ofrecen los referentes pictóricos en el cine, un capítulo aparte podrían ser los filmes que utilizan el recurso de la representación del cuadro en el cine, especialmente el uso del retrato y del autorretrato.

En este estudio de caso, la obra pictórica de Frida puede cifrarse en la cantidad de autorretratos que realizó durante toda su vida, y que marcan los tiempos de su latido existencial.

Esto sería tema de un trabajo aparte y como dice Mónica Barrientos en su texto *Celuloide Enmarcado*⁷⁹ : Entre todos los géneros pictóricos con presencia real en el cine, el retrato es el más recurrente.

Las relaciones entre cine y pintura están cargadas de complejidad en la misma proporción en que ambos se favorecen del intercambio ,aunque vamos a centrarnos en los beneficios de la pantalla, el pictórico se ve contagiado por el cine de múltiples formas: convierte el rostro de actrices en iconos de modernidad (el caso de Andy Warhol con Marilyn Monroe, Antonio Saura con Brigitte Bardot y Salvador Dalí con Mae West) las obras de Edward Hopperd se

⁷⁹*Celuloide Enmarcado: el retrato pictórico en el cine*, Quiasmo editorial, Madrid.2009.

*cargan de atmósfera cinematográfica (la característica cotidianeidad estadounidense de sus obras, contagia, por otra parte ,especialmente la obra de Robert Altmann) los propios cineastas que han desarrollado parte de sus carreras como pintores: Antonioni. Greenaway, Bresson, Demy. Schnabel*⁸⁰

La desaparición física de Frida en 1954, marcó el inicio de un lento pero seguro reconocimiento mundial, en la actualidad es la pintora latinoamericana más cotizada en el mercado de arte internacional.

Su figura se ha convertido en un ícono global, en cualquier país de América o Europa occidental hallamos reproducciones instaladas en el imaginario del marketing internacional.

Su imagen y especialmente sus autorretratos son homologables únicamente a la figura del Che Guevara: estampadas en remeras, bolsos, estuches de teléfonos, o de computadoras, prendedores o cinturones, que se venden en todas las calles de las grandes ciudades.

Creemos que la pregnancia de la imagen, ó de las imágenes de Frida tienen que ver con la mujer-artista que impuso además un estilo desde su propia imagen cotidiana. Esto sumado al contenido mítico de una vida signada por el dolor, la enfermedad, la muerte, el color asociado a la femineidad relacionada con la tradición de un pueblo como México y su patrimonio cultural inmenso y arraigado en unaLatinoamérica profunda. Esto genera un enlace con el imaginario mundial, ó global, que se alimenta permanentemente de lo exótico para estandarizarlo, pero no cualquier contenido se suma a ese imaginario, que como dice Renato Ortiz⁸¹, no está anclado en ningún territorio específico. Pero alimenta la historia de la representación occidental que integra a cada una de las artes visuales a través de los tiempos.

El audiovisual ha sabido dar cuenta de esto, no solo en los filmes aquí revisados sino en profusos audiovisuales del género documental, en video clips, en videos de arte que dan cuenta de vida y obra de artistas, su imagen se ha reproducido en infinidad de formatos y siempre es interesante verla, más allá de la calidad del producto.

Pocos artistas han dejado un legado tan impresionante y tan rico para la posteridad desde una perspectiva tan personal e interesante.

⁸⁰ Idem.pp18

⁸¹ En Mundialización y Cultura..su texto de 2002

Frida no fue una pintora académica pero ya es un clásico, sus retratos son reconocidos por el habitante moderno de las grandes ciudades que jamás han visitado una galería de arte, ni un museo, ni la casa azul de Coyoacán, ni siquiera México, donde el culto a su figura supera ampliamente la fama de sus contemporáneos los muralistas mexicanos y la de su propio esposo Diego Rivera.

Los padecimientos físicos obligaron a Frida a pasar largas temporadas postrada, sin nada mejor que hacer dedicó su tiempo a pintar lo que mejor conocía y produjo una colección impresionante de autorretratos, el estatuto del autorretrato de artista cambió a partir de la obra de Vincent Van Gogh en Europa y de la obra de Frida Khalo en Latinoamérica, ambos tuvieron una vida signada por el dolor físico y moral, es interesante que los finales de sus vidas, fueron una larga agonía...el holandés se disparó en un raptó de locura, se dice que Frida cansada de sufrir ingirió una dosis muy alta de drogas paliativas. De cualquier forma su médico personal diagnosticó su muerte como una embolia pulmonar que causó su fallecimiento a los 47 años. Es sabido (y relatado en los filmes) que Frida le entregó a Diego su regalo de bodas de plata -un anillo- casi tres semanas antes de la fecha, porque sabía que no estaría para dárselo.

El referente pictórico del retrato y más específicamente del autorretrato excede las posibilidades de este trabajo y merece ser pensado como objeto de estudio particular en estas áreas de reflexión de la imagen.'

Nuestro sostén teórico tiene mucho que ver con la producción teóricamediterránea, especialmente los trabajos de Gloria Camarero. Manuel Quintana, Jesús Gonzalez Requena, Vicente Sánchez Biosca, ó del italiano Antonio Costa que con su libro *Cinéma e Pittura* de 2002, sentó las bases que permitieron a otros investigadores como Aúrea Ortiz y María Jesús Piqueras elaborar los primeros trabajos de aproximación al tema en español. Francesco Casetti y sus estudios sobre las teorías cinematográficas aclara bastante el panorama del campo actual.

Nos interesa considerar el caso de los biopics revisados como estudios parciales de caso que nos permiten hacer un avance de tipo interdisciplinario que compete a distintas áreas de las ciencias sociales y las disciplinas artísticas para articular el estudio de nuestro objeto común: el referente pictórico en el discurso cinematográfico.

El caso de la vida y la obra de Frida Khalo tomado como un constructo indisoluble arte-vida, en todos los casos que revisan su obra, nos llevan a pensar en que podría ser un ejemplo claro para plantear la situación de la producción simbólica latinoamericana, sin discriminar (en principio) si hablamos de praxis o de teoría sobre la praxis.

La pintura de Frida ha logrado trascender las fronteras de la región en buena medida a partir de los biopics sobre su vida y estos productos obedecen a diferentes intenciones estéticas e ideológicas pero siguen trabajando sobre el eje arte-vida que signa los estudios del área que se han producido a nivel mundial.

Desde el punto de vista regional la obra de Frida Khalo es un punto de inflexión para pensar la producción textual sobre el arte latinoamericano.

El metadiscurso acerca del cine, o el lenguaje sobre un lenguaje objeto como gustan llamarlo los semiólogos, nos abre las puertas a caminos académicos que aún necesitan construirse y deslindar vías de acceso que reclaman un marco teórico que las sustente.

Apenas nos estamos aproximando, aspiramos a obtener un logro regional si se logra articular el trabajo de artistas, críticos, investigadores y docentes del área, que solo en un esfuerzo conjunto podrá concretarse. Superada la primera década del siglo XXI, las nuevas tecnologías nos animan y nos dan oportunidades antes impensables. Este es el momento de intentarlo y superar las trabas que obstruyen el desarrollo de las teorías del cine en Latinoamérica como bien nos señala Lauro Zavala, desde México. Así, encontramos desde el sur de Argentina y Chile, pasando por Colombia, Brasil, Nicaragua y tantos otros, cantidad de focos de producción activos al momento, sólo hay que encontrar la manera de conectarnos los unos con los otros y esto sería un gran primer paso. En el espacio de este Doctorado quizás podamos sembrar algunas iniciativas que florezcan en las futuras generaciones de investigadores, si estas aproximaciones suman alguna visibilidad, ya han cumplido ampliamente su objetivo.

4.1.El personaje histórico

Una heroína del Siglo XIX: Camila (1985) de María Luisa Bemberg

“Lo cierto es que cualquier lenguaje o medio de expresión se pone a prueba cuando se aproxima a los temas más candentes y comprometidos, cuando la mera capacidad de nombrar o representar parece tocar techo o fondo, según la perspectiva espacial o simbólica que se desee adoptar...”

Vicente Sánchez Biosca



El personaje histórico más romántico del cine argentino Camila O'Gorman nació y murió en nuestro país entre 1825 y 1848. Ejecutada en la época de Rosas junto a su pareja el cura Ladislao Gutiérrez, huyeron de la aristocrática familia de la joven y de la severa disciplina de la iglesia de la época.

Construir el pasado, es construir memoria y en nuestro campo cultural de Argentina, la construcción de la memoria es algo muy complicado por diferentes características de tradición social y por una gran heterogeneidad de puntos de vista, que podrían (con criterio reduccionista) dibujarse en un par de tendencias. En el caso del cine argentino, nuestro trabajo de tesis propone tomar **al cine como una puesta en escena de la cultura**, uno de los ejes de trabajo piensa en los referentes pictóricos y su influencia en el cine iberoamericano, específicamente los que provienen de las artes plásticas que han servido al cine de todo el mundo como un antecedente y una fuente de imaginarios e imágenes pregnantes que marcan de alguna o de muchas maneras las expresiones de cada cultura. El cine nacional que toma el referente de personajes históricos es limitado en su aspecto de imitación de imágenes plásticas, aunque todo el mundo diga que el actor Alfredo Alcón se parece al cuadro de San Martín (paradigmático en el cruce de los andes), Es en realidad más buena voluntad que certeza.

Creemos que intentar forzar un referente pictórico inexistente no tiene sentido, si podríamos pensar en la posibilidad de que **un tipo de representación cinematográfica puede generar imaginario** como en este caso, La imagen de los amantes con los ojos vendados se ha convertido en un cuadro, una imagen clara, una foto fija en el imaginario del público, a partir de este film, que desde entonces lo identifica con la historia de Camila.

En general la producción cinematográfica de Sudamérica es una industria que primero tuvo que superar largamente el medio siglo de vida para convertirse en arte. La factoría cinematográfica de nuestro país fue de las más florecientes de América latina, que disputaba el mercado hispanoparlante mundial con México y durante varias décadas fue el mayor productor de estrellas y de éxitos en los años dorados del cine de estudios (entre el treinta y el cincuenta). Como cualquier industria exitosa, tuvo sus hacedores e ideólogos fundamentales y se caracterizó por ser un trabajo de hombres: directores, técnicos, sonidistas, iluminadores, carpinteros, guionistas, representantes de estrellas, etc.. El lugar de la mujer en esta industria se relegaba a una participación mínima y de escaso poder de decisión. Para que las cosas cambiaran, tuvieron que pasar muchos años y solo unas pocas mujeres tozudas lograron superar una barrera que parecía imposible de cruzar. En la actualidad el nuevo cine argentino está plagado de directoras mujeres, que imponen sus puntos de vista sobre los temas y sobre la historia desde perspectivas múltiples, algunas de ellas han logrado reconocimiento mundial.

Para concretar este ensayo teórico desde una lectura artística y cinematográfica, pensamos en un filme paradigmático, que consiguió un gran éxito de público y llevó a reavivar la discusión sobre la época representada, no podemos realizar una lectura historiográfica sobre ese pasado porque no es nuestra especialidad, pero sí podemos advertir como el pasado personal y contextual lleva muchas veces a elegir ciertos temas antes que otros a los creadores y esto condiciona su producción. Esta elección a la vez enriquece el universo simbólico de miles de espectadores, que a partir de ello se interrogan por cosas que aparentemente no los tocan de cerca. Ese es uno de los tantos méritos del cine.



María Luisa Bemberg nació en mayo de 1922 en Buenos Aires en el seno de una familia de la burguesía industrial argentina. Muere en mayo de 1995, cuando preparaba su filme sobre un cuento de Silvina Ocampo que nunca llegó a filmar. Entre cortos y largos su producción no llega a los diez filmes. Dejó una profunda huella por su militancia, sus transgresiones ideológicas y por su exquisito sentido de la puesta en escena. Marcó con su obra un antes y un después en el cine industrial esencialmente machista de la Iberoamérica de su época.

En este caso particular elegimos la visión de una mujer, que hizo historia ella misma en nuestro cine. María Luisa Bemberg entendía lo que quería con sus películas y sabía que su perspectiva simbólica era algo complejo de representar, de manera contundente intentaría expresar un punto de vista particular en la cinematografía argentina, el de la mujer. Esto planteado en un contexto inusual de país, con una democracia incipiente e inexperta y con una reciente dictadura a cuestas donde la represión política e ideológica fue brutal y en la cual se cometieron crímenes de lesa humanidad. Ese será su momento de producción en una corta pero coherente carrera. Eligió representar biografías filmicas de mujeres argentinas y latinoamericanas que dejaron con su trayectoria vital un modo de testimonio histórico de la situación de la mujer en épocas difíciles. Para estas representaciones, la directora no dudará en echar mano de todos los recursos que el género cinematográfico y el modelo clásico del cine institucional y hegemónico le ofrecen, especialmente el melodrama histórico. Considerado cine de autor el suyo se sirve de la lógica genérica para llegar a sus propios objetivos porque le permite generar un vehículo dramático con rasgos trágicos y realistas a la vez.

Para acercarnos un poco a su mundo, debemos hacer algo de historia del cine argentino. Allá por 1954 esta creadora hace su ingreso efectivo al campo cultural

porque ese año se separa de su marido que era un miembro de la burguesía y se movía en las altas esferas del poder económico local, como ella y su familia de origen. Desde entonces será una mujer divorciada que con apenas 32 años ha pasado a ser (como le gustaba decir) **la señora de nadie...**, una señora que además ambiciona dedicarse seriamente al cine, algo que será muy mal visto en su ambiente natural de la alta burguesía argentina a la que tampoco le caía bien su reciente estado civil, especialmente en el marco de una familia tradicional e influyente como la suya, su futuro se presenta incierto porque siendo madre de cuatro niños, nadie esperaba en ese momento, que triunfara, ni persistiera en el tiempo con tan locas y desubicadas ambiciones.

Como apunta una colega, nuestro cine...no es un cine de mujeres... Nada de directoras y sí (apenas) alguna extraña guionista (experta en melodramas, por otro lado), son el saldo de una época en la que el varón era la norma de una producción que, en el consumo en cambio, proponía como destinatario un público femenino y familiar, especialmente adicto a ciertos géneros y fórmulas de éxito como la pareja romántica de estrellas reconocidas. (En cambio, sí podemos hallar y abundar) en directores argentinos paradigmáticos, muchos de ellos muy populares, que construyeron o contribuyeron a construir personajes femeninos que resultaron entrañables en una Buenos Aires que se agitaba en el apogeo de su modernización, Esto se sucede durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 y puede extenderse a los equipos técnicos de la industria de la época, que salvo alguna rara excepción sólo cuentan con mujeres en maquillaje ó vestuario únicos rubros en los cuales gracias al hilo y la aguja, ó al rubor y el lápiz labial se toleraba la presencia femenina, sólo un par de nombres en ámbitos más destacados confirmarán la regla, las mismas serán ilustres y coyunturales desconocidas tanto para el público como para los historiadores del cine nacional.⁸²

El discurso cinematográfico, como aclara Gómez Tarín, construye un mundo ficcional que se manifiesta como lo real absoluto y entra en relación con el mundo real a través de la experiencia del espectador, modelando o reforzando su imaginario social. Como constructor social el discurso fílmico se encuentra inmerso

⁸²Lina C. de Machindarena (productora) o Nora Celso (guionista)

en el seno de otros discursos que aparecen como naturales y que han edificado un mundo en el cual no se duda creer ciegamente ⁸³

Bien, el imaginario social de la Argentina de los cincuenta no contemplaba a la mujer en el mundo del cine. Otros discursos circulaban con más fuerza, todos derivados de la tradición patriarcal y de las buenas costumbres. Aunque no pueda inferirse una relación directa entre el género de sus productores y el contenido de los productos, este dato indica que el cine como industria, como arte y como técnica era una tarea de varones, y por lo tanto algo inevitablemente construido desde la mirada del varón, y esto ni siquiera se ponía en tela de juicio, ni se consideraba inválido o sectario. La industria dejaba fácilmente de lado a una mujer, aún a las que fueron estrellas durante años y generaron ingresos importantes como el caso de Niní Marshall que fue actriz, humorista y creadora de innumerables personajes, tanto en la radio como en el cine, ella tuvo que exiliarse del país en dos oportunidades no sólo por razones políticas, sino porque además porque su presencia incomodaba a más de un productor local., no dirigía sus películas pero se ocupaba de guiones, producción, vestuario y elección de elenco, aunque sus personajes siempre tocaban la cuerda del humor más popular y masivo, eso no la resguardó en un medio pensado y puesto en práctica por hombres.

A mediados de los cincuenta cuando las oleadas demodernidad llegaban a las playas de todo el mundo, en Buenos Aires hacían furor las novelas de Beatriz Guido, que siempre escribirá sobre mujeres. Casada y asociada con Leopoldo Torre Nilsson, quién será el director más célebre de la época, comienzan a llevarlas al cine para espanto del espectador medio que no podía creer lo que veían sus ojos, así empieza a generarse el gran cambio del cine argentino. Para suerte de ambos el Festival de Cannes será su espaldarazo internacional, urgente y necesario antes de que la crítica regional los sofocara, a partir de las producciones de este binomio creativo se insinúa la mirada femenina en el cine nacional, conjuntamente a este cambio de perspectiva ó a esta inclusión inesperada, llegará entonces para nuestra cinematografía la modernidad sin reparos. Muchos seguirán el camino iniciado por este director considerado el padre de la Generación del Sesenta, el primero que apoyará la obra de Leonardo Favio, que se inicia como actor y que luego será amparado por el y guiado para sus primeras incursiones como director de cine., más

⁸³Gómez Tarín, F “Mas allá de las Sombras”, Castelló de la Plana, Valencia,2006.

tarde, ya en otro tiempo y espacio, será cuando María Luisa Bemberg aprovechará todas estas lecciones.

Como dice Gonzalo Aguilar acerca de Torre Nilsson "...La casa del Ángel es el primer filme argentino que asume la mirada y el deseo femenino y lo hace con tal integridad que se ve llevado a cuestionar al cine en su totalidad..."⁸⁴ De allí en más se sucederán por dos décadas las producciones de esta dupla que cuenta en su haber mucho de lo mejor filmado al sur del continente, ellos conjugan una fórmula imbatible: una escritora de éxito con un director brillante aclamado por la crítica internacional, lo harán a través de películas extrañas, oscuras, con heroínas sufrientes que siempre pagan un alto precio por transgredir la norma⁸⁵. Más tarde María Luisa Bemberg se las arreglará sola para subir la apuesta, asumirá la voz militante de la mujer en un discurso poético refinado y absolutamente personal.

En ese contexto empieza a ser un nombre el de "la" Bemberg, como será conocida, al principio elige un camino lateral, pero accesible para mujeres en esa época: el de la producción. Desde el año 1959, se ocupa del Teatro del Globo Porteño, mientras tanto toma cursos con Lee Strassberg en Nueva York y con Beatriz Matar en Buenos Aires. También escribe piezas teatrales exitosas a la par que milita en la Unión Feminista Argentina, lo que la decide a realizar un aporte artístico que represente de algún modo la problemática de la mujer. Esta decisión le traerá serios problemas con la dictadura de la década del setenta y parte del ochenta en la Argentina, pero de alguna manera su pertenencia a una familia con poder económico y político la exime de situaciones límites. Escribe el guión de "**Crónica de una Señora**" (1970) filmada por Raúl de la Torre, el mismo ser toda una declaración de principios y anticipa lo que prepara su cine a futuro. Lentamente se va incorporando al medio asociada con Lita Stantic, con quien fundará GEA CINEMATOGRAFICA, así constituyen lo que será hasta hoy la línea de producción más comprometida y coherente de la cinematografía nacional. Entre sus productos están varias de las películas que han ganado un lugar internacional para el llamado *Nuevo Cine Argentino* : "**Un muro de silencio**" (1993); "**Mundo Grúa**" (1999) de Pablo Trapero : "**La Ciénaga**" (2002) ópera prima de Lucrecia Martel que arrasó en festivales y se convirtió en objeto de culto; "**Bolivia**" (2001) de Adrián Caetano;

⁸⁴ Aguilar, Gonzalo "Episodios cosmopolitas en la cultura argentina" El fantasma de la mujer: acerca de La casa del Ángel de Torre Nilsson., Arcos. Buenos Aires. 2009

⁸⁵ Peña, F. "Los directores del cine Argentino", Leopoldo Torre Nilsson, CEAL. Buenos Aires. 1993.

“Un oso rojo” (2003) de Adrián Caetano : “La niña Santa “(2005) de Martel ó “Cordero de Dios” (2008) , ópera prima de Lucía Cedrón., aclamada en Sundance y La Habana.

Con GEA producen su primer largometraje “Momentos”(1981), que inaugura un ciclo único en el cine argentino, de allí en más todas sus protagonistas se caracterizarán por dar un salto más allá de lo permitido e instaurado socialmente y asumirán siempre de forma valiente las consecuencias de sus actos, así se animarán al adulterio; al divorcio y a perder toda la seguridad implicada en permanecer siendo la señora de alguien, pero su mayor logro llegará con Camilade 1983 con ella rompió los cánones de representación más inesperados en las pantallas argentinas, porque narra un momento crucial en la historia del país, que todavía muestra heridas abiertas, época que aún divide a la opinión pública y a los historiadores. No por los sucesos de la trama que son dolorosamente ciertos sino por las circunstancias que los motivaron.



Trabajar la historia de un personaje real de la historia argentina, que además interpela toda la situación de la representación de la mujer en el cine iberoamericano, con una postura ideológica muy sólida hace del caso de Camila y del cine de Bemberg algo notabley aún no suficientemente estudiado en nuestro cine.



La historia de Camila y el cura Gutiérrez, han hecho correr ríos de tinta, en libros, artículos de historiadores, y en un imaginario de representación que se inició apenas acaecida su historia a mediados del siglo XIX.

Esta protagonista planteada por la directora no sólo es un personaje histórico real, sino que además encarna uno de los pocos mitos románticos del Río de la Plata con forma de mujer. María Luisa Bemberg decide filmar la trágica historia de Camila O'Gorman, ocurrido en la conflictiva época de Juan Manuel de Rosas, quien durante 24 años tuvo el mando absoluto de la Confederación desde la Provincia de Buenos Aires, como gobernador y restaurador de las leyes con un control absoluto sobre los habitantes de un país todavía en formación como era la Argentina de esa época y muy especialmente ejercido sobre los opositores a sus políticas de estado de carácter federal.



La historia cuenta que Camila, profundamente creyente pide auxilio al confesor de los sentenciados, explicando su situación de embarazo. Pero esto no alcanzó para lograr el perdón del poder político. Ni el poder eclesiástico, y especialmente el de su familia, que sentía que los había deshonrado. Las pinturas, y grabados que Bemberg utilizó como referentes pictóricos para plasmar la situación en el filme, no llegan a captar la belleza de su puesta en escena. Que a partir de allí se transformarán en el nuevo referente de la historia para el imaginario cultural argentino y posteriormente el mundial.

Camila será la historia de una jovencita que impulsada por el amor decide enfrentarse a los poderes más fuertes de su tiempo, al Estado Nacional encarnado en Rosas y su gobierno, a la tradición patriarcal encarnada por su padre Adolfo O’Gorman un representante de la clase alta de Buenos Aires de puritana ascendencia irlandesa, ambos fuertemente aliados al poder de la jerarquía eclesiástica de entonces, que era aliada incondicional de las políticas rosistas porque lidiaba con problemas y con frentes de oposición abiertos en todo el continente, pocos años antes los jesuitas habían sido expulsados de América, justamente es un miembro de esta comunidad -el curita Ladislao Gutiérrez, encargado de ser el párroco de la familia- quien se verá envuelto en una historia de escándalo y oprobio moral., Esto resultará insoportable para la sociedad

de mediados del siglo XIX (alrededor de 1847/48) conformada en su mayoría por ciudadanos todavía inseguros de su pertenencia real: no tienen claro si son propios o ajenos en su tierra y aún no deciden si les corresponde la libertad o deben seguir su destino americano de colonia. Este escenario vuelve desesperante la situación de los amantes, en sus figuras se recorta y se encarna para desgracia particular el confuso e inestable campo del poder político, social y religioso de la época.



La elección ética de representar estéticamente como personaje homólogo a la única mujer de la familia que se identifica con la personalidad de la joven (su abuela *La perichona*) la que será encerrada de por vida en una estancia de la familia, por haber mantenido una relación fuera de la norma, es ya una toma de posición. La mujer dejó en vergüenza a su familia, que la castigó e intentó tapar el tema encerrándola y alegando locura – algo nunca comprobado – pero bastante común en la historia de los linajes de poder.

Las mujeres que elige representar Bemberg poseen siempre una vitalidad extraordinaria y desbordante; todas ellas se encuentran dominadas por una pasión, ya sea por un hombre prohibido como Camila, o por su derecho y necesidad de acceso al conocimiento, este será el caso de Sor Juana Inés de la Cruz que en su filme “**Yo, la peor de todas**” (1990) en un rol interpretado por Assumpta Serna,

problematizará la cuestión de la fe el rol intelectual encarnado en una mujer que sufrirá el acoso y la incomprensión en una vida consagrada por votos religiosos, el guión estará basado en “Las trampas de la fe”, de Octavio Paz. Sus opciones a la hora de filmar son tanto históricas y éticas como estéticas, y todavía se discute qué pesa más en su discurso o en su poética, si sus ideas o sus preocupaciones formales.

A través de estas mujeres que representa la directora elige plasmar su mirada aguda y desafiante, sostenida por una feroz crítica social. El suyo puede considerarse un cine de denuncia, que funciona como gesto más que como grito, incluso como gesto social, en tiempos de los primeros aires democráticos, después de una sangrienta dictadura que dejó en el país cerca de treinta mil desaparecidos, su cine es un hito ante las limitaciones permanentes que sufren las mujeres sometidas a veces por el orden patriarcal, otras por una tradición moral hipócrita, así como por arraigados prejuicios religiosos del intransigente puritanismo tradicional. Su cine se ocupa de expresar una problemática que iguala a todas a través de los tiempos, las que sufrieron ayer y las que aún hoy siguen sufriendo en muchas partes del mundo, aunque estemos en pleno siglo XXI.

Su visión personal apegada a una ideología feminista no apela a lo panfletario sino que cuida los aspectos profesionales de sus producciones de manera tenaz, se destaca por su virtuosismo formal y por una dedicación exquisita hacia la puesta en escena. El detalle de la reconstrucción en este caso de época, da marco a una mirada que opera como interrogación crítica al rol asignado a la mujer en la historia, sin embargo y más allá de esto hace una profunda labor revisionista basada en la investigación, en documentos institucionales, en archivos y en fuentes oficiales y oficiosas. Trabaja como los viejos maestros del cine clásico rodeándose de talentos por área pero con un control absoluto en los resultados. Es fundamental su diseño de puesta en escena, y las audacias temáticas que esta sostiene en el plano, hay muy pocos directores argentinos que fuera de los años dorados de los grandes estudios, donde hasta lo estandarizado era de calidad, consideran esto como aspecto primordial de lo cinematográfico. Esta directora de carácter independiente se caracteriza por hacer un desarrollo de preproducción que puede llevar años y que luego es posible de concretarse en un diseño pautado hasta en los más mínimos detalles, este tipo de armado puede extenderse más allá de su presencia física, como pasó concretamente cuando en pleno trabajo se trunca su labor: ella muere en 1995,

dejando un proyecto de este tipo inconcluso, que luego será “**El impostor**”⁸⁶, un film maldito, apenas conocido, pero absolutamente pensado por ella, finalmente lo dirige su asistente que consigue una obra original y de gran calidad, pero a la que le faltó la presencia de María Luisa y su aura protectora, quizás por eso tuvo tan mala suerte.

En sus filmes todo se consigue, por una tenacidad de mujer administradora y operativa, que trabaja con un puñado de personas de confianza. Es muy cuidadosa y hábil para armar los castings de actores, muchas veces iluminados con estrellas internacionales de la talla de Marcelo Mastroianni, ó de Julie Christie que protagonizarán algunas de sus historias, algo impensable para la mayoría de los directores argentinos, será además una pionera en los proyectos de coproducción lo que le permitirá obtener un plan de distribución internacional, inalcanzable para otros productos nacionales también notables pero que no contarán en esa época con este reaseguro económico.

Un melodrama histórico: la historia de Camila.



Juan Manuel de Rosas (1793-1877) el gobernador de Buenos Aires ostentaba en la época de los hechos, la Suma del poder Público. Lo que implicaba que esto no

⁸⁶Hablamos de una realizadora independiente que hace una preproducción que puede llevar años y que luego pautó un diseño armado hasta en los mínimos detalles (volcados en numerosos cuadernos de apuntes), esto permitió continuar su proyecto en ausencia, cuando en plena preproducción muere en 1995, dejando un proyecto inconcluso que se llamará “El impostor”.

Basado en un guión y un diseño de puesta de Bemberg, su asistente Alejandro Macci –hoy un reconocido director teatral y de televisión -llevó a la pantalla la adaptación de un fantástico cuento de Silvina Ocampo “El Impostor”, film de 1996, que es una producción brillante y maldita del cine nacional. Estrenado sin apoyo...se ha perdido en los datos de la historia del cine argentino, el público no lo conoce, la crítica apenas ha reconocido su valor, ni siquiera ha contado con edición en DVD:

cesaba hasta que el gobernador lo considerara necesario, entre sus objetivos fundamentales estaba el Proteger la Religión Católica Apostólica Romana y sostener la causa de la Federación. Su caída en 1853, hizo que los últimos años de deterioro de su gestión y su poder fueran particularmente sangrientos. En ese contexto aconteció la situación de los prófugos, Camila y Gutiérrez. Su fusilamiento tuvo un carácter ejemplificador, para los disidentes que iban en aumento.



En los cuadros y grabados de la época se representa a menudo el momento en que el padre Castellanos -capellán del regimiento de Santos Lugares donde fueron ejecutados- le da a beber agua bendita y le acerca una cruz a Camila que pedía clemencia por la vida que llevaba en su seno, exactamente así lo representó el relato de Bemberg.



Hay diferentes pinturas y grabados de la época que recogen el fusilamiento y la muerte de Camila, con la impronta romántica que empezaba a influir el campo cultural argentino, el más conocido es el óleo firmado por Francesco Augero de 1875. Fueron muy importantes los relatos que circularon por medio de los testimonios del pelotón de fusilamiento. Por primera vez la pena de muerte era aplicada a una mujer, que en ese momento tenía 18 años y estaba embarazada. Se entiende el por qué para Bemberg era tan importante contar esta historia (que fue filmada por Mario Gallo en los inicios del cine silente argentino).



Manuelita Rosas (el retrato pintado por Prilidiano Pueyrredón de 1851), ha servido de inspiración a muchos filmes de época, se dice que Camila le escribió una carta a la joven para que implorara el perdón a su padre (el gobernador Rosas) y que

Manuelita compró muebles para la celda de Camila, absolutamente despojada como se la representa en el filme. Pero la sentencia se cumplió sin remedio en agosto de 1848. Muchos historiadores atribuyen este hecho al comienzo de la debacle política de Rosas.

Camila será la historia de una pasión prohibida, pero no solo de una pasión transgresora con una faceta romántica y otra física a la vez, sino que cuenta acerca de la pasión que siente esta joven mujer por obtener el conocimiento a través de las letras y por el derecho a elegir su forma de vida. Es un personaje de carácter a pesar de su juventud, criada en un estricto orden patriarcal y destinada a ser una señora de sociedad complaciente y bella, sus salidas frecuentes serán a una librería del centro de la ciudad, la misma que le conseguirá títulos prohibidos ó censurados, libros que llegarán desde Montevideo, del incipiente movimiento de los poetas románticos ó de los escritores unitarios que vivían en el exilio y adherían a la causa de la revolución. Horrorizada verá un día la cabeza de su amigo el librero aliado y de confianza en la punta de una lanza expuesta en la Plaza Pública, con esto se termina su posibilidad de acceder a literatura censurada. Este escarmiento de rutina en algunos sectores armados que se enfrentaban en la política local, oficiaba como advertencia para mantener a raya a los disidentes ó a los dubitativos. A pesar de este contexto peligroso y en una posición desfavorable por ser mujer, sigue adelante con su deseo, no teme, arriesga y se expone al castigo.

A ella la criaron para estar dispuesta a adornar los salones de época manteniendo conversaciones intrascendentes, bordando o tocando el piano, sin preocupaciones intelectuales de ninguna especie. Estas eran vistas como algo inadmisibles para una dama de sociedad, porque las mismas podían distraerla de lo que debía ser su rol fundamental: la casa y los hijos y así continuar con lo planeado, mantener el buen nombre de la familia emparentándose con un joven acorde, que por ese entonces ya estaba elegido por el padre y que frecuentaba la casa como correspondía a los usos de la época. Porque Camila ya tenía un novio asignado para fines matrimoniales, y su destino diseñado por la familia y la sociedad, algo absolutamente previsible, cuando de repente las llamas de la pasión ahogaron sus débiles resistencias ante el amor que la arrebató por el joven curita de la parroquia. Su padre había sido claro en su sentencia: para las mujeres de la familia había sólo dos caminos: el casamiento, o el convento y agrega “... *a vos no te veo para los hábitos y la*

clausura...” (motivado por una de las tantas discusiones que los enfrentaban a diario).

Nada de esto se interpuso al deseo de la joven Camila O’Gorman, ella elude el control paterno y se suma a la locura familiar en la misma línea que transitó su abuela materna “la Perichona”, como se la conoce vulgarmente en las crónicas de historia argentina, Madame Pericón que fue reclusa en el casco de la estancia familiar, para encubrir la vergüenza que implicaba su explícito romance con el Virrey Liniers (un antiguo funcionario real fusilado como opositor). La única que mantendrá una relación fluida con ella será su nieta Camila, a pesar de la perturbación mental que la anciana sufre, fruto de los años de encierro, castigo impuesto por su propio hijo —el padre de Camila—, reclusión obligada que sufre desde que la niña era pequeña. Hay una secuencia memorable que actualiza este momento a la manera de flash back explicatorio y anticipa la peculiar relación entre estas dos generaciones de la misma familia, entre estas dos mujeres unidas por un amor trágico incomprendido y castigado por propios y ajenos.



La romántica historia de amor de los jóvenes ha generado representaciones contemporáneas de sus figuras, que no han llegado a ser un ícono de consumo, como ha pasado con otros personajes célebres latinoamericanos, como el Che o Frida Khalo, que representa un caso único que intentaremos describir en otro capítulo.

El padre de familia primero será avergonzado por su madre, luego lo será por la huida de Camila, demasiado para un O'Gorman, las súplicas de su mujer y de su hijo -un futuro sacerdote-, sumadas a las de su ex -frustrado yerno no alcanzan para lavar el honor devastado de este hombre, él mismo de puño y letra, escribirá la petición de se aplique todo el rigor de la ley, como correspondería a cualquier persona que transgredía las normas. El gobernador Rosas entonces decide firmar el decreto, aunque políticamente es riesgoso, Camila está embarazada, pero su familia consiente, el castigo debe ser ejemplar. Ambos serán fusilados, muertos por las armas del orden público como cualquier traidor a la causa, como un acto cotidiano de ajusticiamiento sin derecho a réplica, en el patio de una cárcel común, como dos reos ordinarios, que hasta deberán compartir el mismo precario ataúd.



El fotograma que representa la figura de los cadáveres de los jóvenes en unacaja de madera. Ha sido de allí en más un desgraciado referente pictórico que debemos a la puesta de Bemberg. En un país que tuvo que sufrir en otros momentos de su historia, muertes injustas y enterramientos comunes.

Bemberg elige para el relato la forma del melodrama clásico como lo más apto en el sistema de géneros para vehicular esta historia. Hay una pareja en desgracia, hay ayudantes, hay oponentes y sobre todo hay un gran villano encarnado aquí en el orden imperante, sostenido por el sistema patriarcal, religioso y social de la época, que reclama limpiar la afrenta que significa ver a una niña de sociedad enredada como una prostituta, huyendo al interior del país en brazos de un hombre

consagrado a Dios, un hombre que también es parte de una familia poderosa de la oligarquía del interior, Ladislao Gutiérrez es hermano de un funcionario del norte, había entonces mucho honor que lavar, la lluvia de sangre firmada por decreto del gobernador apenas acallaría los rumores de revuelta que envolvían el escándalo. Pero esta sería una mancha imposible de borrar con el paso de los años y bajo el tribunal de la historia.



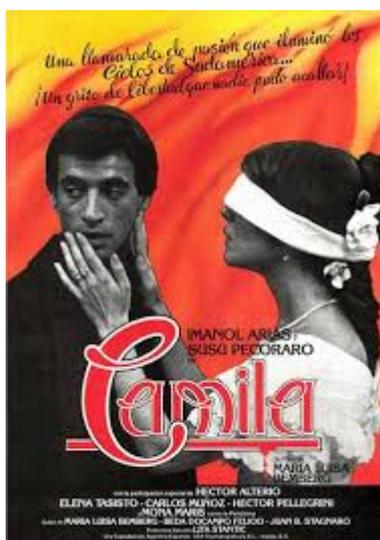
Los últimos momentos de la vida de los sentenciados están representados en clave melodramática y poética por Bemberg. Mucho de esto fue inspirado por los relatos del jefe del batallón el comandante Antonino Reyes, que esperaba la orden de indulto que nunca llegó a pesar de las gestiones de la tía de Camila, doña Encarnación Ezcurra y de la propia Manuelita Rosas, que no lograron impedir la ejecución, que supuestamente ponía en juego la moral pública de la nación.

Algunos fragmentos del film, han quedado con sus imágenes grabados en la retina del espectador como íconos del drama romántico en el cine argentino y latinoamericano, los amantes con los ojos vendados intuyendo el final más desgraciado y el público sin poder respirar en la sala; eso no se consigue fácilmente con ninguna platea. Y María Luisa Bemberg lo lleva al límite.

Hollywood percibió esto y entonces Camila fue una de las pocas películas argentinas nominadas al Oscar como mejor película extranjera en años en que el cine argentino había desaparecido de la percepción mundial y en ese momento tuvo buenas chances de lograrlo,

Cercana en el tiempo a la oportunidad de Camila, sí lo conseguirá **La Historia Oficial**(1986) de Luis Puenzo , y en el 2010 nuevamente será **El Secreto de sus ojos** de Juan Campanella, ganadora de un Oscar, todos filmes que mantienen de alguna manera la tradición de una especie de revisionismo histórico (muy a la carta...), pero que cosecha premios en festivales internacionales, y raramente en los Oscars, recién este último film (el de Campanella y en 2010) será el que finalmente destrone a Camila como la más taquillera de la historia en la estadística nacional argentina.

Esta mujer testaruda y brillante que era Bemberg logró uno de los éxitos más rutilantes de todos los tiempos, generó un fenómeno de recepción que superó todos los pronósticos, los adolescentes lamentan que aún no la pasen completa en los colegios, como otras películas históricas de menor valor estético, debido a escenas de alto voltaje erótico que le valieron a la directora más de una crítica, pero hay que entender su genio femenino, era demasiada tentación para una realizadora tener al Imanol Arias de la década del 80 a su merced y no dejarlo desnudo por unos instantes. Ella pudo ofrecer ese momento epifánico e inesperado (como comentaba una periodista local) a las mujeres de la platea, acostumbradas a ver una y otra vez los mismos cuerpos femeninos en pantalla a la hora de las muchas veces innecesaria escena de amor. Ella quiso hacer algo distinto y lo logró, más como gesto que como manifiesto, todavía el tráiler de Camila en la web es de los más vistos, no sólo por los estudiantes de cine: pesar de los 30 años transcurridos desde su estreno y se podría hacer sociología del público analizando algunos de los mensajes que dejan los usuarios de youtube al respecto.





El juego del gallo ciego, que los lleva a conocerse en el patio de la casa de la familia O Gorman, es representado, de allí en más como una especie de sentencia de muerte para los jóvenes que aparecen con los ojos cubiertos, al principio del relato cuando se conocen, y al final cuando son ejecutados.

Aún hoy su actriz: Susú Pecoraro es recordada como Camila, no ha logrado superarlo, a pesar de tener una extensa y valiosa carrera en cine, teatro y televisión, este es el personaje que la puso en el firmamento cinematográfico argentino.

El actor español en auge en los ochenta (que fue dirigido por Almodóvar entre otros), que interpretó al curita enamorado fue Imanol Arias, hoy un actor reconocido en el cine europeo, especialmente el español. Es desde ese entonces, al menos en el imaginario del cine argentino un galán romántico que arrebató los corazones del público femenino de la época, que aún lo considera un símbolo sexual insuperable del cine nacional.

Recordamos una exposición del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken en Buenos Aires hacia el 2005, donde había una muestra de vestuario de cine argentino de todas las épocas, en ella impresionaba ver la cantidad de público que se detenía en el escaparate que mostraba los trajes de Ladislao y Camila; puestos en unos maniqués, con sus vendas negras en los ojos, la gente lanzaba irremediamente un suspiro ante el recuerdo de la escena final del fusilamiento inmortalizada por Bemberg para el cine de todos los tiempos.

La representación cinematográfica de mujeres de la historia debe escribir un párrafo aparte cuando se trate de María Luisa Bemberg, porque con **Camila** logró plasmar un mito de la historia argentina en la pantalla, un relato de la literatura latinoamericana ⁸⁷lo hizo de manera innovadora y a la vez consiguió articular una imagen sin tiempo acerca del triunfo del amor más allá de la muerte. Un amor truncado de la peor manera, por la realidad política que le tocó en suerte. Millones de mujeres agradecen este esfuerzo, millones de hombres aplauden la valentía, el público la sigue teniendo en la memoria y así se ha convertido en un clásico del cine nacional de todas las épocas.

Acerca de representar hechos de la historia, Sanchez-Biosca reflexiona: “...lo visual (...) asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y por lo tanto mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen...” ⁸⁸

El cine de María Luisa Bemberg responde a una ideología clara y manifiesta la reivindicación feminista, y no reniega de ella ni intenta imponerla. En sus relatos, que intentan ser lo más objetivos posibles se da cuenta de muchas verdades negadas para el género femenino por siglos y siglos, pero no sólo esto. Ella hizo prevalecer. además en su visión de mundo la exaltación de valores puros e indiscutibles para todos los seres humanos, sin distinción de sexos; la libertad; la defensa de los derechos de los postergados; el amor como ideal supremo y el sostenimiento de la verdad a cualquier precio, aunque esta elección cueste la vida. Así es como el espectador se queda con el sabor amargo de la pregunta sin respuesta: ¿por qué no huyeron al Brasil?, ¿por qué no mintió Camila para salvarse y salvar a su hijo, alegando un rapto y una violación?...Suponemos que la respuesta tiene que ver con el estatuto moral que Bemberg busca para sus protagonistas, ellos son seres puros en esencia, inocentes y sin delito real, sólo esperan justicia. Pero la época en la que evolucionan es la equivocada, entonces sólo pueden hallar dolor, castigo e injusticia.

⁸⁷Molina. E. “La sombra donde duerme Camila O’Gorman”Corregidor. Buenos Aires.1997.

⁸⁸Sanchez Biosca, Vicente: *Cine de historia, Cine de memoria: La representación y sus límites*, Introducción, pág. 13. Cátedra, Madrid, 2006.

Sería interesante investigar desde una perspectiva de género más profunda (que no es nuestro campo de trabajo, pero el e las teorías del campo) este tipo de producciones que revisan aunque sea tangencialmente el pasado, y considerar en qué medida sus aportes iluminan algunas aristas de la historia, hasta ahora no pensadas. Sería bueno contar con trabajos en esa área académica de producción. Quizás esté en manos de los historiadores del futuro.

Una perspectiva distinta que nos abrió pensar este trabajo será una nueva línea a desarrollar en nuestra escritura de tesis: Si bien los referentes pictóricos han sido utilizados por el cine de todos los tiempos, **sería importante considerar como nuestro imaginario personal y colectivo ha sido enriquecido por la imagen cinematográfica de un personaje ó un hecho histórico que antes era una entidad abstracta en nuestra memoria.** Esto a partir de determinados filmes de éxito y visualización masiva. El público identifica muchas veces a personajes históricos con la imagen del actor o la actriz (caracterizados a tal fin) del personaje representado. Tenemos cientos de ejemplos. Debemos pensarlo desde la teoría, quizás desde una teoría de la recepción o una sociología del público, pero eso es harina de otro costal. Lo importante desde nuestro punto de vista es ponerlo a consideración, y tener la posibilidad de pensarlo como propuesta.

Este acontecimiento del siglo XIX será conocido por generaciones futuras a través de historiadores y poetas, pero será revivido para siempre por este film de Bemberg que se transformó en uno de los pocos proyectos concretado por mano de su arte y que se ha consolidado como un clásico del cine argentino. Tantos otros quedaron suspendidos en el aire aquel 7 de mayo de 1995 que la llevó a partir en la ciudad de Buenos Aires, inmersa en sus proyectos a pesar de la enfermedad. Después de haber filmado tan sólo seis películas, su nombre ha quedado como impronta del cine de autor argentino, las mismas son todo su escaso pero coherente legado poético a la cinematografía mundial⁸⁹, como aporte de una directora argentina, que generó imaginario, quizás sin intentarlo.

⁸⁹ Filmografía completa (largos)

- *Momentos* (Argentina) 1980. 89 minutos.
- *Señora de nadie* (Argentina) 1982. 98 minutos.
- *Camila* (Argentina-España) 1984. 88 minutos.
- *Miss Mary* (Argentina) 1986. 100 minutos
- *Yo, la peor de todas* (Argentina) 1990. 105 minutos.
- *De eso no se habla* (Argentina-Italia) 1993. 105 minutos.

(Cortos)

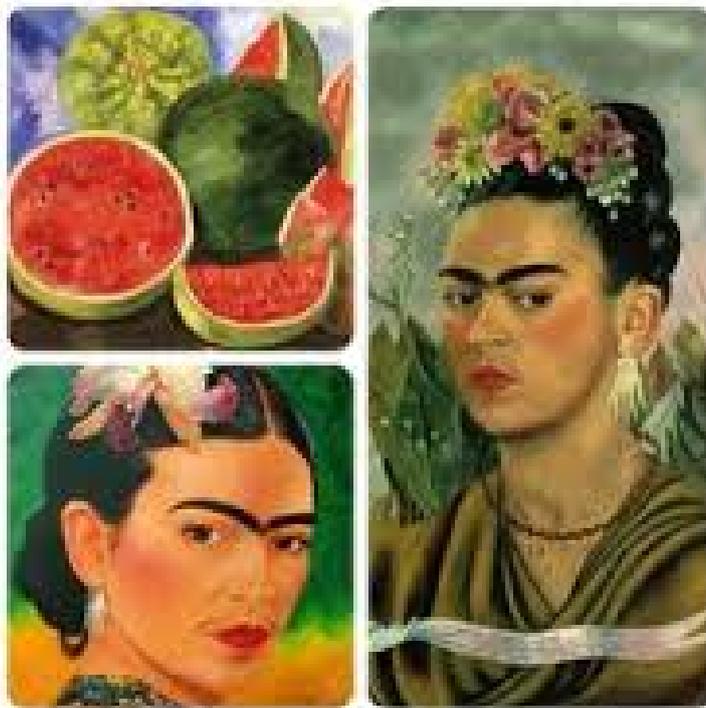
- *El mundo de la mujer* (Argentina) 1972. 17 minutos. Guionista productora y directora

Pasado el tiempo, la historia de Camila ha generado numerosas versiones, en teatro, e incluso en un musical con jóvenes estrellas televisivas que recuperan el imaginario instaurado por la obra de Bemberg.



4.2.Frida: una heroína del siglo XX

CRUCES ENTRE TERRITORIOS (Los referentes pictóricos en el discucinematográfico): La representación del artista en el cine.



-
- *Juguetes* (Argentina) 1978. 12 minutos . Guionista, productora y directora
- Guiones de Cine
- Camila* en colaboración con Beda Docampo Feijoó y Juan Bautista Stagnaro. 1983
- *Crónica de una señora* 1971.
 - *De eso no se habla* en colaboración con Jorge Goldenberg. 1992
 - *El impostor* en colaboración con Jorge Goldenberg y Alejandro Maci. 1997
 - *Momentos* en colaboración con Marcelo Pichón Rivière. 1981
 - *Señora de nadie* 1982.
 - *Triángulo de cuatro* Producción de Héctor Olivera; dirección de Fernando Ayala. 1975
 - *Yo la peor de todas* sobre Sor Juana Inés de la Cruz inspirado en *Las Trampas de la Fe* de Octavio Paz, en colaboración con Antonio Larreta. 1990.

Magdalena Carmen Frida Khalo Calderón nació en Coyoacán en 1907, y murió en su amada casa azul de Coyoacán en julio de 1954. Vivió en un período apasionante de la historia mexicana, latinoamericana y mundial, porque su figura ya en vida adquirió dimensiones monumentales, que han superado con los años la fama y el renombre de sus colegas, los muralistas mexicanos, que también la admiraban por su talento artístico, por ser la musa y la esposa de Diego Rivera y una militante fervorosa de izquierda.

Sus autorretratos son un subgénero dentro de su obra y han marcado tendencia en el imaginario culturaleroamericano del siglo XX.



Cuando era muy joven y debido a su apariencia, por un accidente de tránsito, que afectó seriamente su cuerpo (especialmente su columna y una de sus piernas) los niños de la zona le decían Frida la coja...esto nunca hizo mella en su temperamento combativo y sarcástico, Su padre la retrataba desde pequeña y de allí quizás venía su amor por los retratos.



Su padre el fotógrafo Eduardo Khalo, le inspiró su amor por la imagen.

Nos parece pertinente exponer algunas cuestiones al respecto a partir de un estudio de caso que puede ser relevante en el campo cultural latinoamericano en relación al campo internacional, la representación de la vida y la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo, que a pesar de algunos aspectos fallidos (de los textos audiovisuales considerados) valen a modo de ejemplo, como un intento por superar la insularidad que afecta frecuentemente a la producción tanto artística como de estudios académicos acerca del campo del arte latinoamericano.

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Intentaremos esbozar en un trabajo acotado un aspecto clave o importante para nuestra región: el tratamiento y las posibilidades de trascender las fronteras de nuestros referentes culturales, en este caso trataremos con el mayor referente pictórico de Latinoamérica: Frida Kahlo, mujer de vanguardia, artista. Militante política, esposa de otro grande -también- referente del arte revolucionario (Diego Rivera), amiga y amante de personajes que intervinieron y configuraron el campo intelectual de la primera mitad del siglo XX. Su historia y su obra marcaron un antes y un después en el arte latinoamericano en relación al campo internacional.

Nuestro corpus filmico, considera dos discursos audiovisuales que toman su figura desde diferentes aspectos: el filme de Paul Leduc "*Frida naturaleza viva*" de 1983 -de producción mexicana-, que nos ocupa especialmente y el filme de Julie Taymor "*Frida*" de 2002 -de producción estadounidense- al que mencionamos tangencialmente. Ambas películas se rodaron en México, en escenarios naturales y

en las locaciones históricas donde vivió la pintora, gran parte de la producción, el elenco y el equipo técnico (en ambos casos) fueron mexicanos.

Como bien explica Lauro Zavala en diferentes oportunidades, nuestro campo intelectual se ve seriamente restringido, no sólo por su desconexión regional, sino también por su aislamiento respecto de la tradición académica anglosajona, pero muy especialmente por su inespecificidad en lo disciplinario, y por lo tanto en lo académico. Nuestras disciplinas están aún en construcción en lo referido a las teorías del cine, no es un problema de falta de producción, sino de desconexión, aislamiento y de una escasa o inexistente difusión mundial.

Si consideramos un filme como una obra de arte con su especificidad en particular y lo incluimos en un campo cultural determinado, debemos también poder pensarlo como un objeto pasible de ser revisado por varias disciplinas que articuladas entre sí nos proveen de herramientas y aproximaciones que nos pueden ayudar a construir un corpus académico sólido en los estudios del audiovisual latinoamericano.

Si hablamos de cine y pintura es imposible dejar de lado la estética de la imagen (y desde nuestro punto de vista, ello es impensable sin una ética de la imagen). Si a esto le sumamos que en este caso se trata de la representación de una artista que marcó un hito en la historia del arte latinoamericano, es particularmente productivo. Ella en su tiempo estuvo vinculada a los movimientos fundantes de la vanguardia histórica: muy específicamente al surrealismo, que la consideraba una de los suyos. Además fue un referente viviente del arte revolucionario mexicano, su actitud de compromiso con la realidad de la región y las luchas del movimiento comunista internacional en sus momentos más álgidos hacen imprescindible una aproximación política y social a su obra.



León Trotsky, referente, amigo, amante, alguien importante en su vida.



David Alfaro Siqueiros, amigo, compañero de militancia, una relación compleja, se acompañaban y se distanciaban, según el humor de ambos.



Salvador Dalí y André Breton la consideraban un par, ellos introdujeron a Frida en Europa y promovían su instalación en la escena mundial.



Josephine Baker, ícono de belleza parisina, se dice que fueron amantes.



La fotógrafa Tina Modotti en realidad es quien la presentó en una fiesta en su casa con Diego Rivera, que era casado y con hijos, ellos se enamoraron de inmediato. Se cuenta que se conocieron de manera casual mientras Diego pintaba un mural y se le acercó una chiquilla con sus dibujos para que los viera, es parte de las anécdotas que rodean sus vidas.

Los personajes que poblaron la vida de Frida marcaron la historia y el imaginario del siglo XX, Es muy difícil hallar una personalidad femenina vinculada con tantos referentes artísticos e intelectuales de la época que además fuera latinoamericana y orgullosa de su identidad.

Este complejo abanico interdisciplinar que implica: ética, estética, historia del arte, estudios políticos y culturales con sociología del arte, puede ser un arma de doble filo para el investigador, porque si bien resulta interesante la sumatoria, desde el punto de vista epistémico se corre el riesgo de hacer flaquear las conclusiones.

Advertidos de todos estos problemas, como sucede en cualquier intento serio de aproximación al arte moderno y contemporáneo, intentaremos dar cuenta de algunas cuestiones.

EL BIOPIC DE ARTE (un género)

Como bien explica Gloria Camarero la autora madrileña graduada en Barcelona que forma parte del grupo de investigadores de la línea mediterránea que señala Zavala, destaca en su libro *Vidas de Cine: el biopic como género cinematográfico*⁹⁰ y aclara

⁹⁰ Volumen editado en España y distribuido en nuestro país, desarrollado en parte en el Seminario que la Doctora Camarero dictó en nuestra Facultad de Bellas Artes y en el marco de este Doctorado.

que a pesar de parecer un género extinto en las pantallas del cine moderno, esta categoría de filmes, sigue dando muestras de buena salud.

El texto de Camarero opera como una primera articulación académica sobre el tema en español y da cuenta del actual estado de la cuestión, se priorizan las biografías fílmicas de artistas y de algunos personajes ligados a la filosofía ó a la historia.

En *Vidas de Cine* se hace una clasificación interesante acerca de la especificidad de estos discursos genéricos y se abren dos aguas en las que navegan estos corpus particulares -Al mejor estilo de Bazin en su *Evolución del lenguaje*⁹¹ - cuando habla de los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad, apostando por estos últimos como los únicos que permiten una verdadera libertad de elección al espectador, (a través del uso ético y estético de los recursos formales del plano secuencia y de la profundidad de campo). La autora habla de los discursos que generan nuevas tendencias y con ello impulsan nuevas estéticas y los que optan por priorizar el enfoque histórico ó que encaminan el discurso hacia el pensamiento de época, en el que se considera la impronta social y política, la que a partir de las figuras que los motivan y del tratamiento particular de las mismas, tomarán estos discursos, como algo propio.

Es interesante la conclusión preliminar a la que arriba respecto a las mujeres artistas que son objeto de su trabajo, como Camille Claudel, Seraphine de Louis, Dora Carrington ó Frida Kahlo. Considera que estas biografías apuestan a la tesis de Virginia Woolf sobre las mujeres que quieren ser artistas, primero que nada: “*Una mujer debe tener dinero y una habitación propia....*” Todas las artistas revisadas en estos textos fílmicos necesitaron de una u otra manera, a un hombre muy cerca suyo, sea un marchand, un esposo, un amante ó un amigo íntimo para lograr llevar a cabo su obra., todas necesitaron la ayuda de un hombre en sus vidas para concretar su arte. Consideremos, que en sus tiempos, no había otra opción, confiamos en que las cosas hayan cambiado -aunque tenemos serias dudas- ya que ésta era la única manera de formarse, producir y quizás trascender discretamente en un universo absolutamente patriarcal. No pensemos siquiera en la posibilidad de difundir ó vender obra. Eso era difícil hasta para los artistas hombres. Vincent Van Gogh, vendió sólo un cuadro en vida y se rumorea que el comprador fue su

⁹¹ En el mítico volumen que compila sus estudios “*Que es el cine*” se encuentra este estudio fundante.

hermano Theo, único sostén económico y afectivo con el que contó durante su corta e intensa existencia.

Acotamos por nuestra parte que en todos estos relatos subyace el sustrato estereotipado del “genio sufriente” que se ha instalado como discurso socialmente aceptado desde la época del movimiento romántico⁹² cuando la exaltación del yo y el ideal del subjetivismo desbordado por las pasiones arderá como la pólvora, incendiando corazones exaltados por toda Europa y sacudiendo las bases del racionalismo y el clasicismo en todas las expresiones del arte.

Una de las aristas fundantes de la teoría del genio sostiene el estereotipo del protagonista desde un costado trágico de la vida: la soledad, el aislamiento, los padecimientos físicos, los problemas mentales, el dolor por una vida sentimental desgraciada, generalmente acompañada por la nostalgia del bien perdido, o nunca hallado.

Solo revisemos algunas de las muchas biografías filmicas de artistas que se plasmaron en la pantalla, algunas son grandes relatos clásicos, otras son intentos fallidos del género. Pero todas inevitablemente tocan este tópico (Van Gogh, Modigliani, Toulouse-Lautrec, Pollock, Byron, y sigue la lista).⁹³

Sabemos que el modelo hegemónico durante décadas se asocia al modo de representación institucional⁹⁴ y que exige ofrecer al espectador un relato clausurado y sin ambigüedades, donde el estatuto del género requiere de un protagonista con una vida atada al sufrimiento⁹⁵ y en muchos casos también a la miseria moral.

Este constructo simbólico es muy difícil de transgredir y hasta en los discursos audiovisuales más personales, como podrían ser los del cine de autor, o cine de arte y ensayo⁹⁶ como el *Caravaggio* de Derek Jarman de 1986, se hace imposible apartarse demasiado del tópico trágico, ni del exceso asociado al dolor y al sufrimiento.

Todas estas biografías de artistas relacionan irremediabilmente la vida y la obra del creador. Todos operan con la fórmula arte-vida, de ninguna manera estas pueden

⁹² El instinto frente a la razón, la subjetividad y la primacía del yo, serán fundamentales en este movimiento que nació en las letras, floreció en el teatro y revolucionó al academicismo en la pintura, después parte de su ideario será enarbolado por expresionistas y surrealistas.

⁹³ Directores tan disímiles como Minelli, Becquer, o Huston, se ocuparon de concretarlos

⁹⁴ Frecuentemente asociado al cine clásico de Hollywood, aunque tenemos versiones en todas las cinematografías.

⁹⁵ Para esto el funcionamiento de los tres sistemas que sostienen la supremacía estadounidense: el sistema de estrellas, el sistema de estudios, y el sistema de géneros se conjugan a la perfección.

⁹⁶ Como lo denominan Bordwell y Thompson.

disociarse. Desde algún punto de vista esto parece lógico si hablamos de cine narrativo, la necesidad del espectador formado en el relato clásico pide historias que representen contenidos genéricos instituidos, aceptados y buscados, como el triángulo melodramático, la intriga romántica y todas las variaciones estandarizadas del final feliz, o al menos de algún cierre del relato que apele a principios aceptados por el sentido común imperante en la sociedad a la que pertenecen.

Otro interesante aporte que concluye el estudio de la Dra. Camarero tiene que ver con las referencias ideológicas de cada discurso audiovisual, para ello asocia una ética de la imagen junto a elecciones estéticas particulares de cada director. Se destaca que los contextos sociopolíticos de la producción y realización de los filmes, influyen de manera determinante en el texto que termina siendo (siempre, según nuestra opinión personal) un aparato ideológico portador de sentido⁹⁷.

Si la ideología según Althusser está ligada básicamente a la representación como “sistema de representaciones: imágenes, ideas, mitos, o conceptos que existen y cumplen un papel en la sociedad concreta” Debemos dar por sentado que las imágenes no son inocentes y a la vez, recogen los imaginarios sociales. En todos los casos el filme opera como testimonio de ideología vigente, transmite y recoge, ofrece al espectador un mundo. Como dice Gloria Camarero en su prólogo de *Cine e Ideologías*⁹⁸, el cine será esa mirada que habla.

Walter Benjamin en sus tesis de Filosofía de la historia⁹⁹ indicaba que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo como tal y como “*verdaderamente fue*” sino adueñarse de un recuerdo cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde.

Como afirma García Imbert¹⁰⁰, en el texto compilado por Camarero, la línea de ruptura operada primero por Althusser y luego por Bourdieu y otros introduce en los años setenta la noción de “*ideología invisible*”, para referirse a aquellos discursos dispersos que encierran contenidos ideológicos sin pertenecer a un sujeto claramente identificable, ni reflejar un cuerpo de doctrina o presentarse directamente como tal.

Roland Barthes hace una formulación similar en sus *Mitologías*¹⁰¹ cuando

⁹⁷ Como explica muy bien Jesús Gonzales Requena en sus estudios sobre el tema.

⁹⁸ Texto compilado por Camarero sobre *La mirada que Habla*

⁹⁹ En Discursos Interrumpidos. pp. 180

¹⁰⁰ *Cine, Representación de la violencia e Imaginarios Sociales*, pp. 89-97

¹⁰¹ Siglo XXI, 1ra ed. 1957.

se refiere a la producción social de los discursos, el gran hallazgo del semiólogo francés tiene que ver con destacar la ideología en la retórica de la imagen no como imposición de contenidos visibles, sino como un proceso invisible de imposición de poder.¹⁰²

En esta modesta aproximación intentaremos dar cuenta de las estrategias operadas en cada relato en relación a los contenidos históricos de la vida de Frida Khalo, que ha sido profusamente documentada en los últimos años, tanto en estudios como en documentales que no son revisados en este trabajo, pero que han servido como marco teórico y de consulta para el mismo.

Fida Naturaleza Viva. (1983) Paul Leduc. México:

UNA APUESTA IGEOLOGICO-ESTETICA



Un realizador independiente como Paul Leduc plantea su filme sobre Frida con la línea de pensamiento que concretó en su primer largo de 1970¹⁰³, este ya da buena cuenta de sus intenciones como director, con una posición política clara y determinante de su mirada. Filmó, también la novela de Carlos Fuentes “*La cabeza de la Hidra*”¹⁰⁴.



¹⁰² En *Lo Obvio y lo obtuso*, Paidós, 1992.

¹⁰³ *Reed, México Insurgente*, 1970, su preocupación por el género documental y el tratamiento de temas sociopolíticos es una marca de su obra.

¹⁰⁴ *Control Petróleo: La Cabeza de la hidra*, 1981

Su relato sobre Frida marca huellas de enunciación ideológicas desde el primer plano del filme. En la primera secuencia se abre el relato con el ataúd de Frida en el magnífico Palacio de Bellas Artes del centro del Distrito Federal en México, justo en el momento en que lo cubren con la bandera roja del partido comunista¹⁰⁵, enlaza esto por medio de un flash back (el primero de muchos) que nos lleva al cuarto de Frida en la casa Azul de Coyoacan¹⁰⁶, donde se detiene en lo que será su último cuadro *Sandías* (1954), como decíamos antes el plano ideológico marca una ética de la imagen que se plasma en el discurso de Leduc que toma la opción estético-ideológica de mostrar una Frida militante y provocadora, se suma en este fragmento del relato un recurso formal que abismará permanentemente la puesta en escena del filme: el recurso de los espejos, donde Frida se mira para pintarse a sí misma, entonces su imagen se duplica y triplica en un mismo plano logrando un efecto estético particular que caracterizará el relato.



La estructura del mismo se organiza a través de varios flash-backs inconexos en el tiempo lineal de la historia, esto obliga al espectador a reconstruir todo el tiempo los fragmentos de las distintas épocas de la vida de la pintora, su infancia, su vida adulta, su vida familiar, su vida matrimonial y sobre todo su vida como militante y activista política.

¹⁰⁵ Esta acción le costó el puesto al entonces director del mismo Andrés Iduarte porque generó un gran escándalo.

¹⁰⁶ Actualmente es la sede del Museo Frida Kahlo, visitado por miles de personas de todo el mundo que pueden transitar sus espacios y jardines y observar los objetos de la vida cotidiana de la pintora. Su cuarto, sus almohadones bordados, sus muebles, su cama y buena parte de su obra íntima. Cartas y recuerdos de familia, además de cuadros de la pintora y de algunos de sus amigos.

La casa azul será un espacio recurrente como locación histórica y escenario natural¹⁰⁷ y aprovecha el excelente estado de conservación de la misma en Coyoacán, donde opera como el corazón turístico y sentimental de la zona a unos cuantos kilómetros del superpoblado centro histórico del DF.

Entre los recursos de Leduc para abismar el relato destaca la pasión de Frida por el teatro de títeres, cuando daba funciones para un pequeño grupo de alumnos que recibía en su casa, unos niños conocidos como *Los Fridos*, que escuchaban absortos sus historias, lo mismo que su afición por coleccionar muñecas, ambos registros apelan desde el sentido al gran deseo trunco de Frida de ser madre, que nunca pudo concretar por sus problemas físicos, este es un costado muy tierno y doloroso en su vida, y ha quedado trágicamente marcado en su obra.

Otro recurso de puesta en escena, de este relato es enfatizar la costumbre de Frida de travestirse como hombre y jugar con la idea de la identidad sexual del artista. La construcción del relato obedece a la lógica del recorte, del retazo, del fragmento vital seleccionado para revelar alguna de las múltiples aristas que presenta un personaje como el de Frida, complejo y absolutamente original en su época.



Frida y León Trostky, una relación clave para el campo intelectual mundial. El exilio y el posterior asesinato de Trotsky en México, ha planteado interrogantes aún no resueltos para investigadores, tanto de la política como del arte revolucionario. Ambos personajes juntos son todavía un enigma apasionante para los historiadores y los científicos sociales.

¹⁰⁷ Fue adquirida por los padres de Frida cuando los niños eran pequeños y se la pintó en azul añil como muchas casas de la zona, fue amoblada en estilo francés como se usaba en la época. Cuando Diego y Frida la transforman en su residencia, en 1941, cambian todo el mobiliario y los adornos por carpintería popular mexicana y adornos que remitieran a la mexicanidad y al arte precolombino que era una de las pasiones de Diego. En el mismo Coyoacán puede visitarse *ANAHUACALLI* el Museo de Diego Rivera, que guarda la colección de objetos precolombinos que formó durante toda su vida.

El número de escenas dedicadas a su militancia política de izquierda, es notable. Cabe aclarar que Diego llegó a ser secretario general del partido comunista mexicano, y juntos llevaban a cabo una militancia permanente y muy activa. Estas alusiones son constantes y la vinculan con la realidad política mundial del momento, se la representa siempre comprometida y combativa. Cuando Leduc decide introducir la figura de otro referente del muralismo mexicano como David Alfaro Siqueiros no lo hace desde la praxis artística sino desde las acaloradas discusiones que tenían en el jardín de la casa, porque Siqueiros estaba alineado con la ortodoxia del partido comunista y apoyaba a Stalin. Entonces es cuando Diego y Frida promueven y acogen a León Trotsky en su arribo a México en 1937, lo alojan y protegen en la casa azul junta a Natalia Sedova su esposa, luego de conseguir el apoyo del Presidente Cárdenas. Una parte fundamental de la historia que cuenta este relato tiene que ver con la relación sentimental entre Frida y Trotsky que fue muy breve y ha sido profusamente documentada, lo mismo que muchas otras, con hombres y mujeres, que Leduc descarta sin pensarlo¹⁰⁸, el 17 de noviembre (cumpleaños de Trotsky y aniversario de la Revolución) Frida le obsequia uno de sus autorretratos, que presidirá el estudio del revolucionario hasta su muerte.¹⁰⁹



¹⁰⁸ Entre los más resonantes está la relación homosexual de Frida con Josephine Baker en París.

¹⁰⁹ El tema de los autorretratos de Frida merece un aparte que intentaremos esbozar más adelante.

El matrimonio más famoso de México durante años, *el elefante y la paloma*, como los llamaba la madre de Frida, dieron muestras de que el talento puede aunarse sin competir, sino todo lo contrario, sumaren lo estético y lo político.

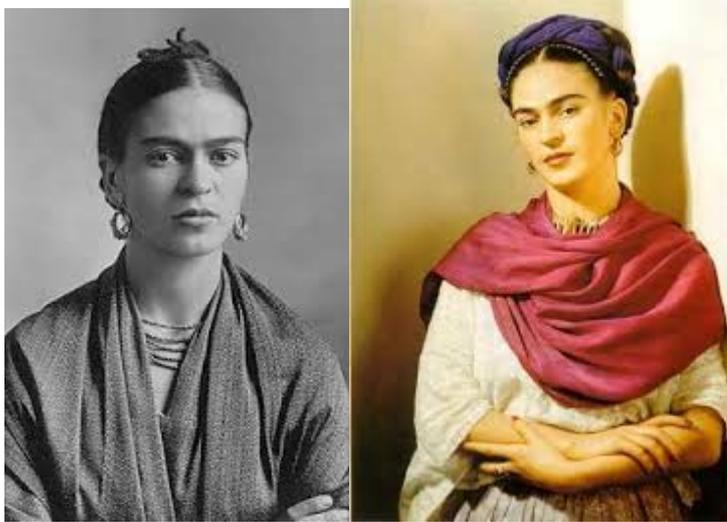
Los matrimonios de Trotsky y su esposa, y sus anfitriones Diego y Frida, se distanciaron en 1939. Fue cuando se colocó el busto de Stalin en el cuarto que ocuparon en la casa azul (sigue ahí hasta el día de hoy) esto demuestra la vuelta a la ortodoxia del partido que retomó la pareja de artistas.

El uso de inserts documentales de la época y fotografías de momentos claves de la vida política mundial, contextualizan el relato de Leduc y posicionan la figura de Frida en una realidad-mundo inusual para una mujer artista y latinoamericana, más aún en las primeras décadas del siglo XX.

Estos inserts refuerzan la idea de representación dentro de la representación que abisman la puesta en escena del relato y complejizan su cadena de sentido. Estas opciones estéticas del director refuerzan la visión mítica de la imagen de la pintora para el espectador.

Entre los momentos ausentes de la vida de Frida está la presencia de André Breton y su esposa en México, cuando visitaron a Trotsky en 1938 que es cuando se produce la anexión de la obra de Frida al movimiento surrealista europeo promovida por Breton y su grupo. También se obviaron los profusos y abundantes testimonios personales de Frida en su Diario Privado, realizado desde 1942 hasta su muerte, donde plasmaba el día a día de su existencia personal y artística.





Los retratos de Frida, sean fotográficos o pinturas que la muestran en diferentes momentos de su vida, algunos plagados de dolor y sufrimiento, instauran un imaginario propio y reconocible para Iberoamérica y posteriormente para el mundo.

Las secuencias donde se la muestra con Diego Rivera, representan lo más difundido en el conocimiento popular aunque ficcionalizan sucesos reales pero con anacronismos¹¹⁰ evidentes, que se montan para facilitar la presentación de la tensa relación amorosa que los unió por años y entonces recurre a vincular determinados hechos con las obras más conocidas de ambos, pero no responde con exactitud al momento en que ocurrieron. Las últimas secuencias del filme retoman el hilo tempore, cuando Frida asiste a su única exposición individual en la galería de Lola Álvarez, ya muy enferma, llega en ambulancia y sin moverse de su cama.

¹¹⁰ Cuando se muestra a Frida en silla de ruedas, aún no había sufrido amputaciones.



El cierre del relato se deja para la última aparición pública de Frida acompañada por Diego (que empujaba su silla de ruedas), era la manifestación callejera en contra de la intervención estadounidense a Guatemala, en 1954. La clausura del relato nos devuelve al Palacio de Bellas Artes y al féretro de Frida, cuando Diego retira la bandera del partido que lo cubría.

Es innegable la calidad estética del relato que logra Leduc y que marcó un antes y un después en la figura mundial de FRIDA, como referente del arte latinoamericano y signó un rumbo diferente para los biopics de artistas.

Al ser una producción independiente de un director-autor con una clara definición ideológica, pertenece por sus rasgos al cine de arte y ensayo, realizado en un contexto particular.

En el momento de producción del filme el PRI gobernaba México y no presentaba ningún problema de censura, al menos en lo referido a exaltar las premisas de la revolución mexicana, la mexicanidad o el indigenismo, esto favoreció al director que pudo trabajar tranquilo y además hacerse de los premios más importantes de México, los ARIEL, donde ganó en las categorías más importantes logrando una gran difusión y mejor distribución mundial del filme.

El uso de referente pictórico en la industria de masas

Frida Khalo: un caso único.



Si consideramos las operaciones interdisciplinarias que ofrecen los referentes pictóricos en el cine, un capítulo aparte podrían ser los filmes que utilizan el recurso de la representación del cuadro en el cine, especialmente el uso del retrato y del autorretrato.

En este estudio de caso, la obra pictórica de Frida puede cifrarse en la cantidad de autorretratos que realizó durante toda su vida, y que marcan los tiempos de su latido existencial.

Esto sería tema de un trabajo aparte y como dice Mónica Barrientos en su texto *Celuloide Enmarcado*¹¹¹ : Entre todos los géneros pictóricos con presencia real en el cine, el retrato es el más recurrente.

*Las relaciones entre cine y pintura están cargadas de complejidad en la misma proporción en que ambos se favorecen del intercambio ,aunque vamos a centrarnos en los beneficios de la pantalla, el pictórico se ve contagiado por el cine de múltiples formas: convierte el rostro de actrices en iconos de modernidad (el caso de Andy Warhol con Marilyn Monroe, Antonio Saura con Brigitte Bardot y Salvador Dalí con Mae West) las obras de Edward Hopperd se cargan de atmósfera cinematográfica (la característica cotidianeidad estadounidense de sus obras, contagia, por otra parte,especialmente la obra de Robert Altmann) los propios cineastas que han desarrollado parte de sus carreras como pintores: Antonioni. Greenaway, Bresson, Demy. Schnabel*¹¹²

La desaparición física de Frida en 1954, marcó el inicio de un lento pero seguro reconocimiento mundial, en la actualidad es la pintora latinoamericana más cotizada en el mercado de arte internacional.

¹¹¹*Celuloide Enmarcado : el retrato pictórico en el cine*, Quiasmo editorial, Madrid.2009.

¹¹² Idem.pp18

Su figura se ha convertido en un ícono global, en cualquier país de América o Europa occidental hallamos reproducciones instaladas en el imaginario del marketing internacional.

Su imagen y especialmente sus autorretratos son homologables únicamente a la figura del Che Guevara: estampadas en remeras, bolsos, estuches de teléfonos, o de computadoras, prendedores o cinturones, que se venden en todas las calles de las grandes ciudades.

Creemos que la pregnancia de la imagen, ó de las imágenes de Frida tienen que ver con la mujer-artista que impuso además un estilo desde su propia imagen cotidiana. Esto sumado al contenido mítico de una vida signada por el dolor, la enfermedad, la muerte, el color asociado a la femineidad relacionada con la tradición de un pueblo como México y su patrimonio cultural inmenso y arraigado en una Latinoamérica misteriosa y desconocida. Esto genera un enlace con el imaginario mundial, ó global, que se alimenta permanentemente de lo exótico para estandarizarlo, pero no cualquier contenido se suma a ese imaginario, que como dice Renato Ortiz¹¹³, no está anclada en ningún territorio específico. Pero alimenta la historia de la representación occidental que integra a cada una de las artes visuales a través de los tiempos.

El audiovisual ha sabido dar cuenta de esto, no solo en los filmes aquí revisados sino en profusos audiovisuales del género documental, en video clips, en videos de arte que dan cuenta de vida y obra de artistas, su imagen se ha reproducido en infinidad de formatos y siempre es interesante verla, más allá de la calidad del producto.

Pocos artistas han dejado un legado tan impresionante y tan rico para la posteridad desde una perspectiva tan personal e interesante.

Frida no fue una pintora académica pero ya es un clásico, sus retratos son reconocidos por el habitante moderno de las grandes ciudades que jamás han visitado una muestra de pintura, ni la casa azul de Coyoacán, ni siquiera México, donde el culto a su figura supera ampliamente la fama de sus contemporáneos los muralistas mexicanos y la de su propio esposo Diego Rivera.

Los padecimientos físicos obligaron a Frida a pasar largas temporadas postrada, sin nada mejor que hacer dedicó su tiempo a pintar lo que mejor conocía –su propia imagen– y produjo una colección impresionante de autorretratos, el estatuto del

¹¹³ En Mundialización y Cultura..su texto de 2002

autorretrato de artista cambió a partir de la obra de Vincent Van Gogh en Europa y de la obra de Frida Kahlo en Latinoamérica, ambos tuvieron una vida signada por el dolor físico y moral, es interesante observar que los finales de sus vidas, fueron una larga agonía, el holandés se disparó en un raptó de locura, se dice que Frida cansada de sufrir ingirió una dosis muy alta de drogas paliativas. De cualquier forma su médico personal diagnosticó su muerte como una embolia pulmonar que causó su fallecimiento a los 47 años. Es sabido (y relatado en los filmes biográficos sobre su vida, aquí solo consideramos a Leduc) que Frida le entregó a Diego su regalo de bodas de plata, casi tres semanas antes de la fecha, porque sabía que no estaría físicamente para dárselo.

El referente pictórico del retrato y más específicamente del autorretrato excede las posibilidades de este trabajo y merece ser pensado como objeto de estudio particular en estas áreas de reflexión de la imagen.

Desde su muerte en México de los años cincuenta, Frida comenzó a instaurarse como un mito. Todo colaboró a generarlo, tanto su vida, como su militancia política, su tempestuosa relación con Diego Rivera, eran de conocimiento público, Aún así, el común de la gente desconocía su obra. Con el tiempo y el avance de los medios masivos comienza a transformarse en una figura emblemática del México apasionado y sufriente. Siempre fue reconocida por sus pares latinoamericanos, pero su fama era aun mayor en otros sitios claves para el arte de la primera mitad del siglo XX como París, que la reconoció antes que nadie, la ciudad fue la capital mundial del arte desde mediados del XIX hasta que Nueva York le arrancó el liderazgo en la segunda parte del siglo XX.

Con la llegada de la década del sesenta y el auge de la reproducción en cadena del imaginario artístico mas pregnante de cada región, la imagen de Frida (aún mas que su obra) gradualmente se transformó en un suceso imparable.

La globalización o la mundialización de la cultura como la llama nuestro admirado Renato Ortiz, ha logrado que en todo el mundo civilizado se consuman las mismas cosas y lo interesante de todo esto, es que abre un debate que más adelante intentaremos delinear, -superficialmente- ya que es una preocupación fundamental para los estudios del arte, pero no es el objetivo de este trabajo.

El tema del consumismo de REPRESENTACIONES PICTORICAS QUE REFERENCIAN la obra de un artista, es algo absolutamente frecuente en las sociedades modernas de Iberoamérica y del mundo.

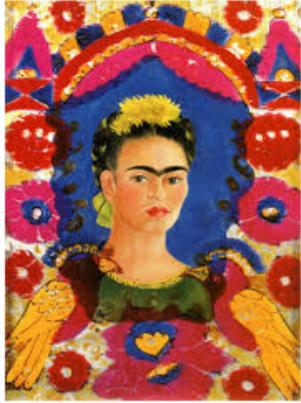
Este consumo irrefrenable de las masas por puro entretenimiento que se regirá por el gusto dominante, en general toma su ideal de la publicidad, el imaginario publicitario ha logrado instalar un culto a la belleza de uso, nunca antes visto en la historia de la representación. Es obvio que sin el avance técnico de la reproductividad esto sería imposible.

El valor de uso del arte es fetichizado y ese fetiche (la valoración social) es el único valor de uso. Así las obras de arte son adoptadas por la industria cultural pero al precio de terminar con el extrañamiento y sumiéndose en la cosificación. El estilo en la industria cultural es una caricatura del estilo que se define en el esquematismo que privilegia el “efecto” y reduciendo la obra a una fórmula que produce “nuevos efectos” basados en el viejo esquema. Así se realiza la eterna repetición de lo mismo y la constante exclusión de lo nuevo. La caracterización que Adorno hace del arte es básicamente negativa, porque la auténtica obra de arte proyectaría una idea de *todavía-no* mientras que la industria cultural renueva la conciencia del *ya-no*. La sublimación estética produce el cumplimiento del deseo a través de la negación: la industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca. Como dijo Löwental, “la cultura de masas es psicoanálisis al revés” (ofrece a la conciencia cosificada una sustitución del placer sensual que no tiene pero en realidad le da una vida ascética) (7).

En Iberoamérica el **REFERENTE PICTORICO DE FRIDA**, es un caso notable, que según nuestro parecer ha superado el de Ernesto Che Guevara, por la posibilidad única y atractiva de su producción. La variación que ofrece, va desde la propia imagen de la artista, que ya en vida era una especie de icono en movimiento, la calidad y riqueza pregnante que ofrece el imaginario que gira en torno a la figura de Frida, es impresionante,

En un extraño camino de ida y vuelta y retroalimentación permanente, su imagen se repite y se transforma sin perder esa esencia que hace que cualquiera (incluso un

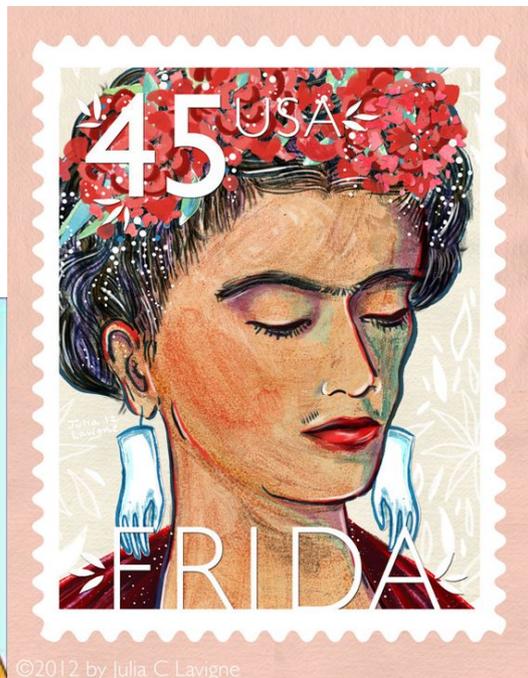
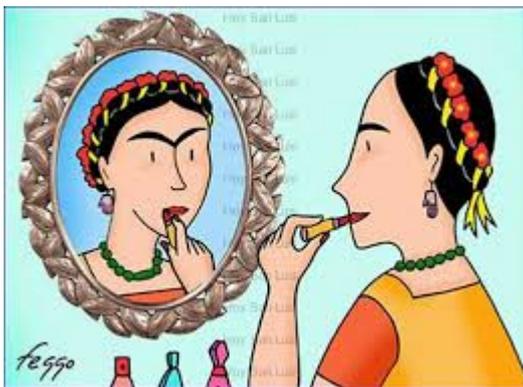
espectador, y a la vez consumidor ingenuo) reconozca de donde proviene la inspiración.

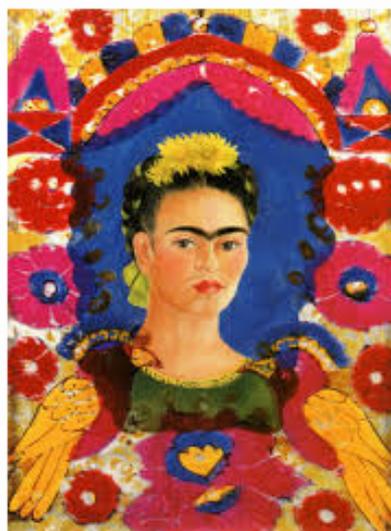


No solo *Barbie*, la muñeca americana que ya tiene más de medio siglo, puede estar en las manos de una niñita de cualquier parte del mundo. Sino que (aunque de características más artesanales) también contamos con muñecas de Frida,

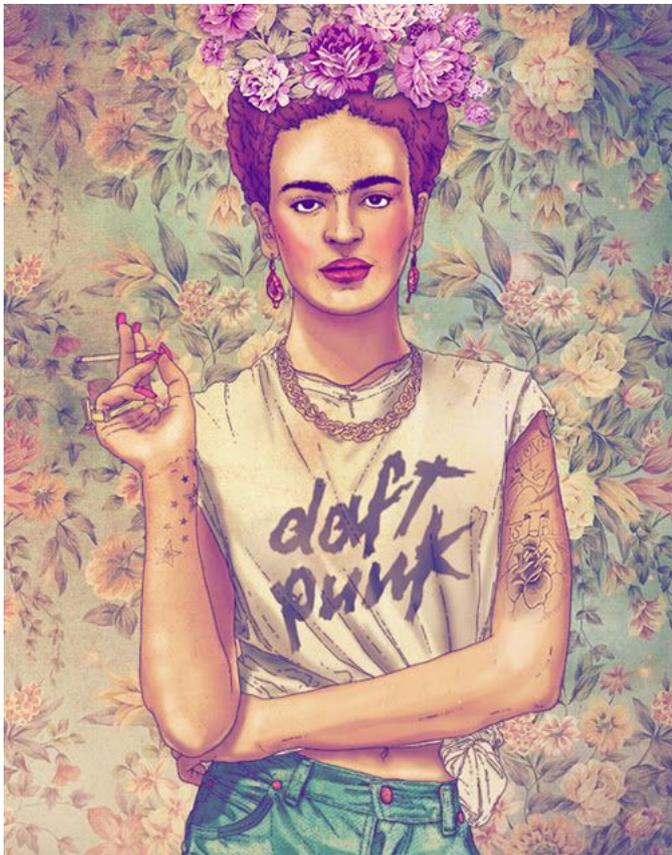


La industria gráfica, la textil, el cómic, la marroquinería, y por supuesto la moda, han incorporado el imaginario de Frida.





Las estrellas del Pop (como Madonna, en esta reproducción), memoran la obra que Frida hizo muchas veces de sí misma, experimentando y adornando su imagen .como si toda ella fuera el soporte de una técnica mixta, donde su humanidad, su cuerpo, bello y sufriente sirve de pentimento a una nueva creación, hoy banalizada por el imaginario de la industria cultural del entretenimiento, entre otros.

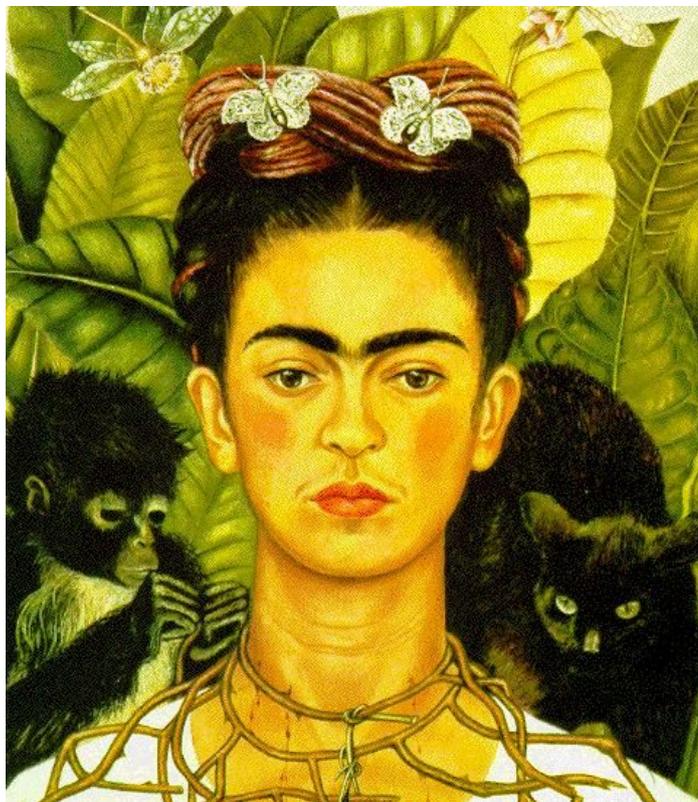




Frida contaba sus penas y dolores físicos y emocionales en sus obras, no escatimaba explicaciones, era intensa y descarnada. Algo extraño en un artista figurativo, y más aún en uno como ella, inscrita en una poética surrealista (en realidad ella no se decía surrealista) el grupo surrealista admiraba su obra y la contaba entre sus miembros más valiosos. Ella nunca se autodenominó, ni se etiquetó.



Su imposibilidad de ser madre, de tener un hijo con Diego y el hecho de ver frustrado el sueño de la maternidad, fue uno de los tópicos recurrentes de su obra. Esto también ha sido banalizado, en la masificación de su imaginario.



Sus míticos autorretratos, son dignos de un estudio aparte, y a continuación de este, lo justo sería hacer otro, con una investigación sobre el sentido cultural que circula junto a la catarata de imágenes, que ya son fuente de imaginario transnacional que su obra y su figura han generado.

5. PAISAJE Y PERSONAJE EN EL CINE IBEROAMERICANO

5.1. Leopoldo Torre Nilsson



Torre Nilsson y Beatriz Guido formaron un binomio único en el campo intelectual y cinematográfico latinoamericano (solo equivalente a Arturo Ripstein y su mujer Paz Alicia Garciadiego en el cine mexicano contemporáneo). Ellos fueron verdaderos modernos, de los primeros de iberoamérica.

Para Torre Nilsson la gran influencia han sido las lecturas de los clásicos de la literatura universal, todo el panteón sajón leído en idioma original, tanto ingleses como norteamericanos. Ellos fueron su inicio en las lecturas infantiles, en la adolescencia descubre a franceses e italianos y durante toda su vida profesó un especial interés por los autores argentinos. Con varios de estos últimos, logró trabajar en conjunto aunque la mayoría de sus libros adaptados eran escritos por su mujer Beatriz Guido, gran musa inspiradora e inseparable compañera. Cabe destacar su experiencia con cuentos de Bioy Casares y Borges, así como la obra conjunta con Puig o su adaptación del teatro de Florencio Sánchez.

La puesta en escena de Torre Nilsson apela al realismo de los decorados y suma a los mismos una puesta de cámara que descentra la objetividad del cuadro, otorgando un plus semántico expresivo que corroe esa realidad aparente. **Transforma el campo en una representación de la interioridad de los personajes que transitan ese espacio.** En ella, aparece la toma larga, en lugar de la toma fraccionada, cuidando de no caer en la excesiva teatralización. La aproximación de la cámara, permite seguir de forma exhaustiva los gestos, las actitudes de los personajes y sus movimientos. La planificación de la toma considera la duración de la misma y el tiempo de imagen está condicionado por la aproximación de la cámara al personaje. Junto a ello, aparece el diálogo. Llevado a su mínima expresión, la cámara aparece trazando su propia escritura dando intensidad a la imagen por medio del acercamiento al personaje.

El vestuario y la caracterización hacen a la apariencia externa y visible del actor, desde la definición del personaje. Con ello, se brindan datos referidos a la procedencia social y cultural, donde prevalece la investigación histórica. Asimismo, sirve para destacar características del actor y como elemento decorativo sobre el realismo de la puesta en escena. Algunos accesorios de vestuario, a modo de atrezzo, son claves en el cine de géneros, y el autor apela también al estereotipo que opera en los personajes que los portan. A la vestimenta, se adiciona el empleo del maquillaje, útil en la caracterización externa del actor desde las exigencias dramáticas del papel que interpreta. Nada se descuida en sus producciones y trabaja siempre con los mejores de la industria.

Con el recorte del discurso fílmico del director, la perspectiva simbólica se convierte en una hipótesis de lectura de la puesta en escena. “El tema de la Puesta en Escena sugiere un conjunto de elementos diversos que (en este caso) el director de cine debe conjugar para producir un texto fílmico coherente.”¹¹⁴ En la puesta en escena de los casos propuestos, aparece un elemento recurrente que posibilita una

¹¹⁴Satarain, Mónica; “Torre Nilsson: una lectura simbólica de la puesta en escena”, en *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*, Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, año 2, número 2, Buenos Aires, noviembre de 2000, P. 91.

lectura espacial: la *casa* (o la morada de sus habitantes), que en Torre Nilsson es una especie de paisaje recurrente.

Sus casas o casonas, son un elemento de la puesta en escena que opera como elemento significativo con su presencia en el texto fílmico, unidades de sentido claves para una comprensión amplia de la perspectiva del autor, que en realidad se caracterizaba por su mirada desenfocada de la realidad, él lo atribuía a su extrema miopía. Esta verdadera unidad de significación en sus puestas en escena, que es el ámbito de la casa y opera como un símbolo incorporado a la representación a espera de su desciframiento.

Torre Nilsson ponía especial atención a los elementos escénicos de sus películas, esto lo condujo a buscar cada uno de los componentes con cuidado, llegando a construcciones espaciales que podían estar conformadas por diferentes y aislados fragmentos que en su totalidad concretaron la imagen ideada por el realizador que así lograba vertebrar un espacio escénico integral en la mente del espectador, a través de un montaje determinado. **El cuidado de los detalles del entorno se relaciona con la valoración de los sentimientos y las sensaciones que estedespierta en los personajes, sobre todo en las novelas de espacio que proceden de Beatriz Guido.**

El espacio referencial de la casa se asocia en todas las culturas con la vida humana. Las primeras comunidades humanas que no fueron nómades, buscaron construir refugios que los cobijaran de las inclemencias naturales, así fue evolucionando el concepto de hábitat, que en un principio se articuló alrededor del hogar. Desde el punto de vista de las representaciones simbólicas de los espacios, la casa sería el homólogo de los seres para quienes se construyó, o para quienes las habitan. La fachada es lo que se manifiesta externamente en las personas; el interior es lo oculto a la mirada simple, lo interno, instintivo de la personalidad. La metamorfosis se produce cuando lo que se muestra es diferente de lo que se es, otorgando el carácter significativo necesario a la película. En esta línea, se hallan las unidades de sentido por las que pasa el eje paradigmático de lectura del texto fílmico.

La casa y los personajes se relacionan íntimamente, con una mutua resonancia de efectos y llegando a actuar incluso, como emblema antagónico. Se tratará de casas que oprimen, limitan e imposibilitan una salida satisfactoria a quienes las habitan y se resisten a esa misma apariencia. Desde allí el acercamiento estético que ayuda a teorizar en esa línea de significados.

Para efectuar un análisis del discurso fílmico se lo descompone en el producto de la puesta en escena, con el aislamiento de sus elementos, a fin de verificar el modo de operar de las jerarquías y posiciones en el nivel de sentido. Este tipo de perspectiva se llega a configurar para el caso de las casas de Torre Nilsson, llevando a la aproximación final del significado buscado.

5.1.1. Fin de fiesta (1960)



LA VIOLENCIA DEL CAUDILLO



El actor argentino Arturo García Buhr (1905-1995) representa dignamente la figura de esos caudillos decadentes y autoritarios que poblaron la historia argentina del siglo XIX y buena parte del sigloXX.

El prólogo del filme nos ofrece un parque desolado y un joven caminando hacia una gran casa en la que se cumple un rito fúnebre. Es el velorio de un viejo caudillo, el joven que se nos presenta con un violento contrapicado es el nieto del muerto. Para iniciar la historia el director elige una toma del rostro de Adolfo (el joven interpretado por Leonardo Favio) dividido por un haz de luz, **el claroscuro nuevamente en un rostro fragmentado, esta vez el recurso de la iluminación comenzará un relato signado por la escisión.** Esta será la vuelta sobre los pasos que tuvo que dar el protagonista para emprender su rebelión contra un hombre poderoso e inflexible al que odiaba y al que estaba unido por un lazo de sangre.

La cómoda vida de opulencia del nieto del caudillo político se ve alterada por la toma de conciencia del adolescente acerca de la corrupción del mundo de sus mayores. Su abuelo es un reconocido político que vive del clientelaje y que no duda en comprar votos con dinero o con favores, el fraude electoral en el filme es la representación más liviana del clima moral que rodeaba a los caudillos de la época (alrededor de los años 30) Torre Nilsson no ahorra imágenes descarnadas para mostrar la tortura, la violencia entre grupos opositores y hasta el asesinato político.

En el derrotero que emprende el protagonista en su paso hacia la madurez. Se cuentan las tardes de juegos con sus primos en los alrededores de la casona, su enamoramiento de Mariana (una prima también adolescente), y las escenas logradas en **un reñidero** de dudosa fama, donde los subordinados de su abuelo apuestan dinero a las riñas de gallos, allí la instancia narrativa colocará una cámara incisiva que logra captar toda la violencia de la sangrienta lucha en primeros planos, veremos reflejado en los rostros de los apostadores la avidez por el triunfo de su favorito, los salvajes encuadres que se utilizan muy poco diferencian a los humanos de los animales.

La actitud rebelde y cuestionadora del joven desata la ira del caudillo, que lo confina en **una casa-internado de jesuitas** para que aprenda a disciplinarse. **Los días de confinamiento y castigo se plasman en imágenes labradas en bloques compactos de luz y de sombra. Se genera un clima asfixiante a pesar de los**

grandes espacios austeros de las locaciones, que sin embargo oprimen psicológicamente al joven. Las dotes para el manejo de la puesta en escena son de una magnífica calidad compositiva.



En el discurso se alternan los espacios en que circulan quienes detentan el poder , ya sea político, económico o religioso y los que pertenecen al ámbito de lo popular, orillando lo marginal, esto supone una subversión de las reglas para cualquier joven acomodado que decida transitarlos, además de simbolizar contextos de metamorfosis para los protagonistas “puros” de la historia.

Como en muchos de los guiones filmados por este director, la antinomia jóvenes-viejos se estigmatiza como una oposición de características violentas y dolorosas, donde los personajes incontaminados terminan evolucionando hacia una madurez conflictiva con huellas imborrables de la corrupción y la hipocresía que deben enfrentar para acceder al conocimiento.

La última secuencia transcurre nuevamente en la casa del caudillo y relata el derrumbe de Braseras(el abuelo) presenciado por los jóvenes. La llegada de la muerte del caudillo es tomada con una cámara baja y en un primer plano inclinado sobre el lecho del anciano, en el momento en que Gonzalo le revela a Adolfo que es un hijo bastardo del viejo. Después será el sepelio contado en unos pocos planos

generales y el epílogo con Adolfo en el interior de la casa (nos regresa del flash-back inicial). La figura de Mariana se recorta en el umbral de la puerta y lo interroga acerca de qué hace ahí... el joven solo responde -**“Quería ver cómo era la casa sin él”**-.

Después un leve contrapicado nos muestra a la pareja unida saliendo al parque donde un viento feroz textura la imagen y con el polvo hace volar un afiche de campaña con el rostro de Braseras que se engancha en la rugosa corteza de un árbol, mientras los jóvenes se alejan y se esfuman en el paisaje que rodea la casa.



Leonardo Favio (1938.20129) excelente actor y director lo reconocerá como su maestro, al igual que muchos otros referentes de la década del sesenta.



Los testigos de la época cuentan el escándalo del estreno del filme en la provincia de Buenos Aires, donde grupos políticos que respondían a un conocido caudillo de Avellaneda, veían en la película una burla y un desafío a su jefe, porque veían referencias a su persona y lo confirmaban desde el lugar que se rumoreaba en la calle; como un político corrupto. Tanto el director como su esposa y los productores debieron salir por una puerta trasera, a pedido de las autoridades que debieron suspender el estreno por los disturbios que había en la puerta del cine (este suceso era recordado vivamente por su hermana Graciela Torre Nilsson y su esposo Juan Carlos Ciancaglini –que era su productor en ese momento- y nos lo relataron en las entrevistas que les realizamos como parte del trabajo de campo de esta investigación). Torre Nilsson será siempre un director controvertido y resistido por diferentes sectores que hallaban en sus películas denuncias encubiertas en formas de narraciones de ficción que se nutrían de la realidad. Cuando el director explicaba que lo único que quería y ansiaba con sus filmes era expresarse libremente, lo acusaban de burgués y cipayo, por su doble origen criollo y sajón que tanto conflicto trajo a su vida y a su identidad como artista. Su libro *Entre sajones y el arrabal* (1967) da cuenta de ello. Su manera de exorcizar esta dualidad fue volcarla en su obra filmica y en su manera de representar, y de contar una ficción. Como gustaba describirse a sí mismo, “...demasiado potrero para la hora

del té, demasiada prima rubia y bonita para quedarse tranquilo como un señorito inglés..”.



Serie **Directores y Películas** (Argentina) estampilla postal conmemorativa, 1 de junio de 1985. La imagen del director circula iconográficamente en la sociedad..

5.1.2. La mano en la trampa

EL MISTERIO DEL ALTILLO



Una historia de encierros, mentiras y crímenes encubiertos que no cesa, que se perpetúa de generación en generación, una puesta en escena que metaforiza la decadencia de ciertas reglas y costumbres arraigadas en una sociedad hipócrita que no se reconoce inscripta en la modernidad y que no puede, ni quiere hacerse cargo de sus rituales atávicos y ancestrales. Eso representa este relato de autor que a nuestro entender es una de las grandes películas del cine argentino.



Dos mujeres de la misma familia, Inés Lavigne, María Rosa Gallo (1922-2004) soberbia en su personaje, y una jovencísima Elsa Daniel, como su sobrina Laura, que fue musa del director en varios filmes que marcaron la historia de la representación en el cine argentino, son las dos caras de una misma historia. El mismo triste y solitario destino para ambas signado por un hombre poderoso que las somete en diferentes tiempos por el amor y el deseo, algo prohibido para ser vivido abiertamente por las mujeres de cierta clase social de rasgos conservadores, que prevalecían en la sociedad argentina de la primera mitad del siglo XX.

Laura Lavigne llega de vacaciones a la casona familiar, perteneciente a una de las familias fundadoras del pueblo. Proviene de un internado de monjas donde es educada en una estricta observancia de la religión y la pureza. La casa rodeada de un

profuso jardín revela que los tiempos de bonanza de la familia hace rato que acabaron, ahora es habitada por la madre y la tía de Laura, además de un deficiente mental y sobrino bastardo que está encerrado en el altillo y al que nadie puede ver.

El relato que nos ofrece Torre Nilsson en esta oportunidad asombra porque se corre en varias ocasiones hacia un registro más diáfano, donde aparecen momentos a pleno sol y donde la nocturnidad de sus otros filmes parece haber quedado relegada. Sin embargo, estamos ante un eslabón de su producción que lo muestra con un manejo ya depurado de su estilo visual, que no necesita tanto de encuadres e iluminación expresionistas para conseguir sus objetivos. Aunque las escenas cruciales se sigan desarrollando de noche: como el encuentro erótico de Laura con Cristóbal, o el descubrimiento de la verdad oculta en el altillo (su tía Inés a quienes todos creían radicada en el extranjero desde una supuesta boda con un americano veinte años atrás), hasta la terrible muerte de la mujer causada por la impresión que le causa ver a su amante después de dos décadas de encierro autoimpuesto y que éste descubra su dolorosa mentira.



Desde que el personaje de Laura llega a la casona de la familia percibe que la historia del altillo no es tal como la cuentan las mujeres de la casa. **Torre Nilsson articula la puesta en escena de manera que la representación de ese espacio negado y vedado a los ojos de Laura, cobre vida, por medio de otros elementos del relato, que o configuran para el espectador antes de verlo.** El sonido, la iluminación en claroscuro, las tomas altas, casi cenitales intensifican el misterio de

esta prohibición de acceso impuesta por las hermanas Lavigney que la joven decide transgredir a toda costa.

Como decíamos , aquí el autor no necesita el amparo nocturno, ni la quietud de un cementerio para crear suspenso, la historia es de por sí aberrante y tortuosa, encierra la necesidad de cubrir un secreto y mantener las apariencias para que no salga a la luz un abandono y un desengaño que solo se soportan sosteniendo lo único que les queda, su orgullo, su honor que así no parece mancillado, No importa si para ello hay que enterrar una vida o mejor dicho a una mujer (por propia voluntad) y en vida.



La estrategia que le permite violar la norma al personaje de la joven protagonista es la promesa de romance con un jovencito del pueblo, interpretado por Leonardo Favio, el oficiará de ayudante para develar el misterio. La ruina de la joven no es esa historia de amor juvenil, que no llega a concretarse, sino su ansiedad por descubrir la verdad.

En las representaciones de la mujer que narra Torre Nilsson en sus obras, siempre está el castigo y la culpa como algo inherente al tema de la mujer. En este caso se exagera por ser educada en el seno de una familia conservadora de provincia. Esto sin contar los ribetes siniestros de la historia de la casa, que bajo las hermosas flores del jardín terminará ocultando dos cadáveres, primero el del opa muerto veinte años atrás y luego el de Inés que fallece por la desesperación y cuyo cuerpo es también es ocultado por sus hermanas(enterrado en el jardín de la casa familiar) para sostener la mentira de su imaginaria vida de casada en los Estados Unidos.



Hay varias tomas del relato que muestran la imagen de Inés joven y bella junto a su apuesto novio Cristóbal, en las fotos que cuelgan en las paredes de la casa, el parecido entre ambas mujeres es notable y está acentuado por estos mecanismos que abisman el relato, algo que interesaba muy especialmente al director, una puesta en abismo, de esas que caracterizan su obra.

El mismo hombre que fue la perdición y la desgracia de su tía Inés, marcará el destino de Laura. Ella sola se introduce en la trampa que la espera abierta desde hace años. Su necesidad de saber, a cualquier precio la arroja a los brazos de ese hombre, que cierra un círculo de sumisión y vergüenza.

La imagen de Elsa Daniel como una actriz contenida y no demasiado expresiva (según la opinión de algunos críticos que no la consideraban una gran intérprete, debieron rendirse ante la evidencia de que filmada por Torre Nilsson, adquiriría estatura de estrella, justamente por cómo la representaba). No olvidemos que como protagonista de *La casa del ángel* (1957) deslumbró en Cannes, al punto que la crítica aplaudió a rabiar la función de estreno y los catalogó como la gran revelación del momento (nada menos que Bazin, Rohmer y compañía) quienes decían que Elsa Daniel era la Ingrid Bergman sudamericana.



Cristóbal Achával, el personaje encarnado por Francisco Rabal (1926-2001), ya maduro, repite la historia de su juventud sin saberlo hasta último momento, cree que todo es producto de la imaginación de una jovencita ansiosa de experiencias audaces. Como dijimos antes Torre Nilsson elige muy bien a sus actores y los fotografía de una manera que enamora a la cámara. El caso de Rabal, es de reconocimiento internacional.

La última víctima del círculo de apariencias y engaños será Laura, que terminará como amante mantenida en un departamento de la capital, por el mismo hombre que arruinó a su tía. La escena final, magistralmente jugada en un fuera de campo (reflejado en un espejo) nos ofrece la triste realidad a la que se ha condenado la protagonista, ella como su tía habitará un cuarto igual al del altillo donde será encerrada como amante-objeto de un hombre que podría ser su padre, Cristóbal Achával el mismo que provocó la cadena de desgracias que signó a su familia.



Los afiches de la época marcan el estilo del filme que representa el momento de la posesión del hombre maduro y la jovencita, así se ganaba problemas el director con la censura, pero se ocupaba de marcar la clave de la historia, esa es la imagen pregnante que quiere comunicar, el momento exacto en el que Laura cae en la trampa. Allí para siempre ha sellado su destino.

El cinismo de los personajes genera en el filme una sensación de hastío y decepción que circula de principio a fin. El encierro brutal al que se somete Inés para evitar el desprestigio en plena juventud, marca el estatuto hipócrita de una sociedad regida por las apariencias, La actitud fría y contundente de las hermanas que no dudan en enterrar dos cadáveres al amparo de la noche en su propio jardín, con el solo objeto de seguir sus miserables vidas sin perder la dignidad a costa de cualquier precio. Laura no duda en entregarse a un hombre mayor, no duda en buscarlo primero por venganza, luego por curiosidad, para terminar cayendo en la trampa de una manera mucho más terrible que Inés, porque ella es consciente desde ese momento de su presente de lo que será de allí en más su futuro.

5.1.3. Piedra libre.

LA NOVIA DESAPARECIDA



Los afiches coloreados de la época del setenta dan cuenta de los referentes pictóricos de la imagen, incluso para la difusión masiva.

El filme¹¹⁵ que se transformó en el testamento poético¹¹⁶ de Leopoldo Torre Nilsson, basado en un cuento de Guido, tiene un protagonista velado, algo frecuente en la obra del cineasta, un espacio que contiene, que oprime y a veces empuja al abismo a los seres que lo habitan, en este caso será la casa de *Las Amalias*, una metáfora también de lo que pasaba en la casa de todos, en el país, en la sociedad argentina y en su historia que entraría tristemente en las estadísticas que dan cuenta de la desaparición forzada de personas, hecho frecuente y revisitado en formas aberrantes durante los regímenes autoritarios que asolaron Latinoamérica durante las décadas del setenta y ochenta, estos regímenes se disputan un podio terrible salvaje y sangriento, en Argentina las cifras superaron los treinta mil desaparecidos certificados por la comisión de derechos humanos que llevó a juicio a muchos, no a todos los genocidas que actuaron como instrumentos o como ideólogos de estas verdaderas masacres. Entre los países del cono sur¹¹⁷ Chile tiene una historia

¹¹⁵El giro idiomático “Piedra libre” refiere al juego infantil de las escondidas, y es el grito de alerta a los participantes cuando se ha encontrado al participante oculto a los ojos de los demás.

¹¹⁶Fue la última película que filmó el director que falleció en Buenos Aires en 1978 a los 52 años de edad, víctima de un cáncer, empezó en la industria a los 15 años como ayudante de su padre Leopoldo Torres Ríos (1899-1960)..

¹¹⁷Las últimas estadísticas estiman que son 11.000 los desaparecidos en Chile. En Uruguay alrededor de 1500. En Paraguay son 2.000 y en Brasil son alrededor de 500. Argentina tiene la cifra más alta del continente con un número aproximado de 30.000 personas desaparecidas.

lamentablemente parecida, Uruguay, Paraguay y Brasil transitaron situaciones similares.

Toda la historia de ficción (la de *Piedra Libre*) transcurre en el casco de un inmenso establecimiento agrícola ganadero en la zona de Guerrero, en la extendida llanura de la pampa argentina, una de las zonas más ricas del continente, por su tierra generosa, ideal para el pastoreo de ganado, la cosecha y la siembra de diferentes especies aptas para el consumo que forjaron la caracterización de Argentina como granero del mundo, colaboran las fuentes de agua dulce que abundan y ofrecen un medio ideal a la ganadería. La estancia de la historia pertenece a una familia patricia terrateniente, conformada por una dinastía de mujeres fuertes y reconocidas por su belleza, que remonta sus orígenes a la época de la colonización española, cuando gran parte del territorio estaba a merced de los avatares de la conquista. La tierra en ese entonces era disputa de españoles, criollos y aborígenes de pueblos originarios que habitaban la América precolombina y que fueron diezmados sistemáticamente hasta su extinción, entonces los colonos instauraron el dominio del hombre blanco europeo. Una vez pacificado el territorio y después de la mal llamada conquista del desierto¹¹⁸, serán las luchas intestinas las que enfrentan a unitarios y federales, lo que se sucede a continuación es la oposición binaria entre civilización y barbarie como una constante de estas tierras. Se suman los conflictos que dejan huella en las futuras generaciones, según pertenecieran a uno u otro bando, mas tarde serán oponentes políticos, caudillos con ejército propio, que avanzado el siglo XX, aprendieron a disciplinar las urnas con la compra de votos y el fraude electoral, cuando esto no alcanza llega el momento de implantar las dictaduras. Ni más ni menos que el curso de la historia que compromete a propios y ajenos, hasta que alguna voz se alza para develar algunas verdades, a veces le toca cumplir esa función social al arte y a los artistas, esto se hace cómo cuando se puede y a menudo a riesgo de la propia vida.

¹¹⁸ Las llamadas campañas conquista del Desierto o Campaña contra el Indio se dieron en dos momentos, las primeras, en el Gobierno de Juan Manuel de Rosas (1833 – 1834) que llegaron al Río Negro, consolidando lo que es hoy la provincia de Buenos Aires y las realizadas por Julio Argentino Roca 1878 -1885 que extendieron las fronteras al norte incorporando los territorios de Formosa y Chaco, al sur toda la actual Patagonia argentina y al oeste, el territorio de la Provincia de La Pampa

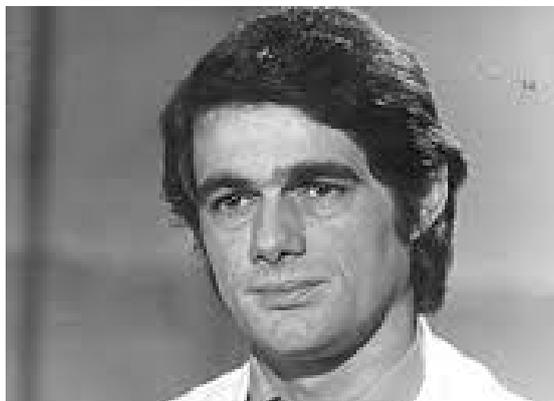
Además de *Las Amalias* hay una estancia vecina, de otra familia importante de la zona que se llama *La divisa Punzó*¹¹⁹ y que es famosa por la curtiembre que manejan unos herederos ya ancianos que con ayuda cómplice del poder político de turno ven facilitada la mano de obra a costo cero, al utilizar a los desafortunados jovencitos de un internado de la zona. Sin descendencia propia, los tíos de Ezequiel confían en casar al único sobrino que les queda para perpetuar el apellido, preservar las tierras y además asegurar el negocio de la familia. La dinastía de las Amalias a la que sobreviven una abuela todopoderosa en compañía de su bella y desprejuiciada nieta, serán la oportunidad para establecer una alianza matrimonial que perpetúe ambas estirpes. Las mujeres de esta familia no solo comparten el nombre, también se enfrentarán como otras de su linaje a una vida sin hombres que las gobiernen y a una existencia marcada por sus actos de soberbia.



Luisina Brando, es una Amalita, sofisticada y atrevida, esta imagen de la puesta en escena de Torre Nilsson es muy cercana **al referente pictórico del retrato clásico** de bellas heroínas de ficción, hay cientos de antecedentes en la historia de la

¹¹⁹Es el nombre del distintivo político de los Federales, el caudillo Juan Manuel de Rosas impuso su uso obligatorio en 1832, a manera de cinta roja sobre el pecho. Es la deformación del rojo amapola, un color utilizado en Francia para representar lo popular. En el Río de la Plata, era para distinguirse de los unitarios a través del color de la sangre y bajo la consigna “Federación o muerte”.

representación, sea en pinturas, dibujos y en el cine, son todo un tema aparte a desarrollar.



El galán de la historia, Juan José Camero, tuvo a su cargo ser un referente clave en la historia del cine argentino. Mucho tuvo que ver la elección y el ojo para la fotogenia que tenía el director. Otros de sus elegidos fueron Leonardo Favio, Alfredo Alcón, o Lautaro Murúa, Justamente Favio como director fue quien lo convocó para que fuera el protagonista de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), una película que legó un imaginario propio e inolvidable para nuestra pantalla.



El personaje de Ezequiel, es el hombre en medio de dos mujeres, el simboliza mucho del poder que tiene en el imaginario cinematográfico occidental la imagen del hombre joven, que atractivo, despreocupado, aventurero, deportista y como corresponde al estatuto del personaje moderno sufre un quiebre al ser atravesado por una desaparición en su vida, entonces toma una dimensión trágica y oscura. Su

imagen recuerda a muchas de las películas francesas que signaron el imaginario mundial de la representación cinematográfica moderna, a través de la nueva ola.



Marilina Ross, una artista fundamental para el cine, la televisión y la música argentinas. **Aquí como Eugenia la cupletera, el director la encuadra con precisión de entomólogo como lo hacía con todos sus personajes, los múltiples rostros de la actriz, en un solo filme dan cuenta de la versatilidad y el abanico de referentes pictóricos que el director ha usado en todo su imaginario,** que sentó un precedente de calidad y de ruptura en la representación del cine argentino. Nuestro primer moderno, sin lugar a dudas.

Todo en la casona de *Las Amalias* se presta al desborde pasional, y se manifiesta en una puesta en escena decadente y típica de los palacetes que las familias ricas se hacían traer ladrillo a ladrillo en barco desde Europa, un verdadero despliegue de todos los estilos neoclásicos, concretados en arquitecturas de estilo europeo, que se levantan muchas veces en el medio de la nada, resguardadas por arboledas plantadas para sosegar los vientos y dar un entorno amable a los habitantes de la extensa llanura que se pierde en un horizonte de miles de kilómetros de llanura, repartidos entre unos pocos propietarios que forman una burguesía de gustos exquisitos y que detenta el poder político y económico del país. Estas propiedades tienen sus correspondientes jardines diseñados por estudios o arquitectos contratados en Europa, que ven como algo natural, recrear lagunas artificiales que embellezcan las vistas desde las ventanas de la casa. En el relato de Torre Nilsson,

incluso hay una isla consolidada en medio de la laguna, que funciona como espacio de recreo y refugio de la joven de la familia, allí va a nadar y tiene una casa de descanso para compartir con sus invitados especiales, allí solo se puede acceder a nado o en bote desde la propiedad. **Apenas iniciado el relato se intuye que algo terrible va a suceder, el decorado y la escenografía operan como significantes icónicos que en lugar de amparar a los personajes, oficiando de refugio y albergue, se manifiestan hostiles y les tienden verdaderas trampas de las cuales es imposible salir indemne, física o psíquicamente.** Como en otros relatos del director hay una férrea coherencia interna, así la secuencia de presentación, ya es una clave cifrada de lo que nos espera en el texto, en ella se sobreimprimen los créditos y se nos muestra a unos actores itinerantes quitándose un pesado maquillaje frente a un espejo astillado. La recurrencia a la idea del rostro fragmentado en el reflejo, plantea la noción de quiebre e instaura un primer atisbo de violencia. La protagonista, una joven mujer que actúa junto a sus padres será la tercera en cuestión, con ella se arma el triángulo melodramático de esta historia de mujeres, de esas que sólo este director inaugura en el cine nacional. Así conocemos a Eugenia, (la novena que fuera compañera del colegio de monjas de la niña rica) y que por un accidente del destino, sufrirá la repentina pérdida de sus padres en plena gira artística por el pueblo. Así en su orfandad imprevista, será acogida en *Las Amalias* como dama de compañía y a la vez encargada casi servil del entretenimiento de las dueñas de casa, para ellas actuará constantemente ejecutando con histrionismo, el oficio de sus padres, ella es la heredera de una familia de cómicos trashumantes que cambian permanentemente su repertorio para sostener el interés del público cautivo de los pueblos del interior que recorren en sus humildes giras a bordo de un viejo camión que los transporta a ellos con el decorado y el vestuario que usan en sus funciones pueblerinas. Así Eugenia interpretará para las dueñas de casa y sus ocasionales invitados monólogos de obras clásicas del teatro universal, fragmentos de ópera o cancioneros de zarzuela, entre otros roles, siempre por pedido de la anciana Amalia, una amante de las artes, como toda dama educada y sofisticada de la alta burguesía social.



Lastomas de la ducha con las jóvenes desnudas y abrazadas en una escena conmovedora, fueron la excusa para tildar a Torre Nilsson de pornógrafo, por las supuestas connotaciones de lesbianismo que sugerían. No era la primera vez que el director tenía duros enfrentamientos con la censura, su primer gran batalla fue *La tigre* (1954) su adaptación de la obra de teatro de Florencio Sánchez, que tardó 11 años en ser estrenada y con cortes, damos cuenta de ello en nuestro ensayo incluido en *La estética de la decadencia*, (2002) el libro homenaje a la obra del director que el INCAA y el Museo del Cine editaron en el marco del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en su XVII edición.

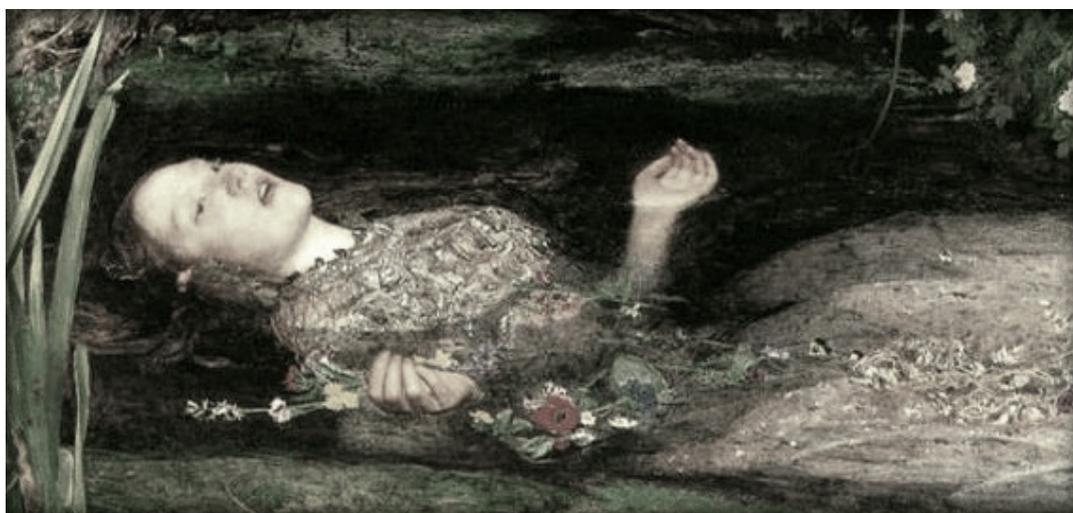


Nuevamente el referente pictórico sobre la representación de la mujer en el imaginario cultural, origina esta elección, donde el cuerpo femenino desnudo con la excusa del baño corporal, erotiza el ojo del contemplador, dando margen a múltiples interpretaciones, algunas idealizadas como las bañistas de las pinturas de Ingres (1780-1867) hasta la posmoderna y cinematográfica *Balnearios* (2002) donde Mariano Llinás representa cuerpos predispuestos al baño vacacional y para nada embellecidos, así podemos contar por cientos estos referentes.

La relación de inferioridad sustentada desde la niñez, entre Eugenia y Amalita terminará con un curioso caso de sustitución simbólica¹²⁰, que se concreta a través de la misteriosa desaparición de la joven y rica heredera el mismodía de su boda, cuando después de la fiesta, la pareja de novios intenta celebrar la noche de bodas en la casa, es cuando se desata la tormenta, y estalla el conflicto entre ambos, ante los ojos de una única testigo, Eugenia, que simplemente callará. El estigma de las bodas nefastas acompañada por la inspiración de la escritora en “*La novia de Módena*”¹²¹, encierra la gran paradoja del relato.

¹²⁰Eugenia al final del relato sustituye en todo a su amiga de la infancia, se queda con su fortuna, con sus tierras y hasta con su marido.

¹²¹Un antiguo grabado de la ciudad de Módena, en Italia que la escritora vio en un viaje de juventud y que la impresionó vivamente, recrea la leyenda de la joven que huye de su marido en la noche de



En la historia del arte, la representación de variaciones de la novia muerta, o del cadáver de la novia se halla en diferentes momentos y culturas. Ese referente inspiró a Beatriz Guido, que tenía una gran formación en el imaginario plástico occidental, tanto por sus viajes juveniles de estudios a Europa, como por su historia familiar, porque su padre fue un arquitecto famoso Ángel Guido, autor del Monumento a la bandera, de la Ciudad de Rosario,

Por escapar de la furia de un marido engañado que descubre la verdad en la noche de bodas, la joven novia huye de la casa y corre por el parque junto a la laguna, se esconde entonces en un banco veneciano de mármol semejante a un sarcófago con pesada tapa que conforma el escenario decorativo del parque, este como otros objetos que la familia ha hecho traer desde Italia, son mudos testigos de la actividad de la casa. Un terrible aguacero cae sobre los campos y opera como velo para borrar la presencia de la novia, que desde ese momento desaparece, sólo el espectador (por un artilugio de la enunciación) sabe que Eugenia presencia la escena completa del escape y del lugar elegido como escondite.

bodas de un matrimonio acordado por su familia y contra su voluntad, se esconde en un lugar donde la encuentra la muerte. La representación es la de un cadáver con traje de novia.

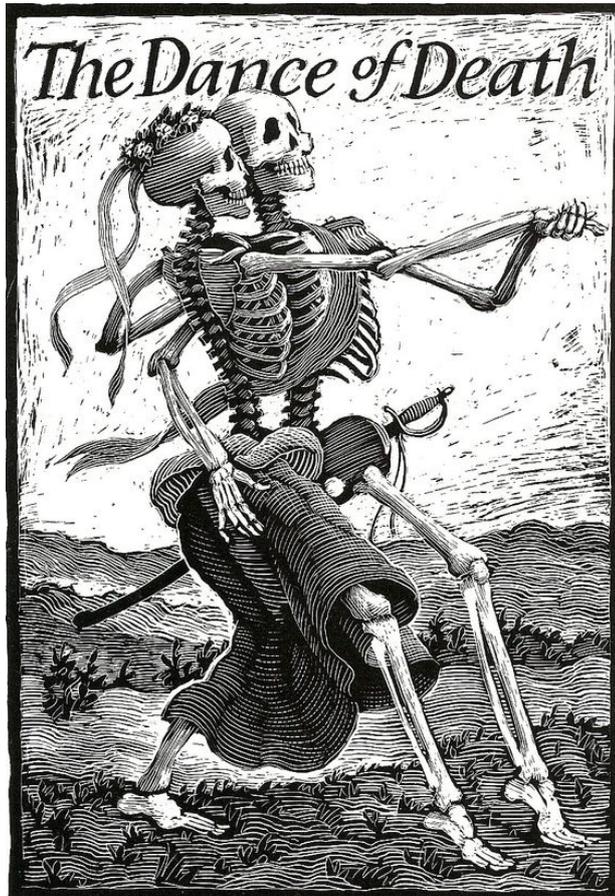


La representación de las novias muertas en el día o la noche de la boda, pasó al ámbito de la fotografía. Un tema que no podremos considerar y que se representa en el filme portugués *El extraño caso de Angélica*(2010)de Manuel de Oliveira, Sería un magnífico trabajo en intertexto, tanto filmico, como histórico y desde ya antropológico. Esto ya entraría en el ámbito de la foto mortuoria, toda una tradición puesta en práctica en las primeras décadas del siglo XX.

La noche de la boda nefasta se desata un temporal de viento y lluvia, que azota la casona y precede al escape de Amalita que corre escaleras abajo espantada ante la reacción violenta de su marido, mientras los espejos de la sala destellan con los relámpagos que iluminan el cielo, los truenos ensordecen y apagan los gritos de la pareja, caen rayos sobre la arboleda que protege la casa. Nuevamente la magnífica puesta en escena del director¹²² acompañada esta vez por la música de Wagner desde la banda de sonido,sirve de marco a una secuencia memorable donde cada objeto cobra vida para anunciar la desgracia. Una gran inundación cubre la propiedad a raíz de la lluvia y hace imposible la búsqueda inmediata. Todos creen

¹²²Se lo ha reconocido como uno de los maestros de la puesta en escena en el cine moderno latinoamericano, ha sido el padre y referente de los cineastas de la generación del sesenta en la Argentina, muchos de ellos iniciaron su carrera bajo su aliento y apoyo. Como Leonardo Favio (1938-2012), o Lautaro Murúa (1926-1995) entre otros, que fueron primero actores fetiche del director y luego ellos mismos se transformaron en directores muy valiosos.

que Amalita ha escapado hacia un destino de libertad¹²³, solo una persona sabe la verdad y calla para siempre.



Los grabados góticos sobre la danza de la muerte, consideran en varios momentos, la idea de la novia muerta, que en el cine contemporáneo de animación y de espíritu gótico de Tim Burton, como *El cadáver de la novia* (2005) es resemantizado como referente tradicional de la cultura occidental de la representación.

La última secuencia alabada como el manifiesto estético del director¹²⁴, nos ofrece a la joven pareja conformada por una transformada y refinada Eugenia (ya como heredera de las tierras de la familia, una vez acontecida la muerte de la anciana que testará a su favor y le dejará todo lo que era de su nieta desaparecida) y por el joven Ezequiel que alguna vez fuera marido de Amalita. El tiempo los ha unido y ante la aparente calma de su presente idílico y romántico, realizan un paseo aterrador por el majestuoso parque de la casa. Eugenia recién entonces quiere cerciorarse de

¹²³Muchos fabulaban que los desaparecidos políticos en el país estaban dándose una gran vida en el exterior y que ocultaban su destino y su paradero por propia elección y para desprestigiar a sus enemigos en el poder.

¹²⁴Varios críticos especializados han llamado a esta secuencia el canto del cisne, del gran director, que no sabía qué era lo último que filmaría en su breve e intensa vida.

la verdad y obliga al hombre a levantar la pesada tapa del banco veneciano que linda con el lago, es entonces cuando ve horrorizada los restos mortales de la joven desaparecida envueltos en su traje de novia,¹²⁵ en un violento contraplano la observamos cubrirse el rostro lanzando un grito desgarrador, ahí es donde Torre Nilsson nos regala la memorable toma del banco vacío y el hombre que le pregunta **...¿Qué pasa...Qué viste ?...-**, a lo lejos en profundidad de campo flota sobre las aguas de la laguna un tul blanco de novia, mientras en pantalla se sobreimprime la palabra FIN, que dará clausura formal al relato, sin otra explicación al contemplador, se cierra así en la ambigüedad¹²⁶ deja a criterio personal el hipotético final de la historia.

La metáfora del desaparecido¹²⁷ que este filme representa en los duros años setenta que inauguraron en Argentina la trágica época del terrorismo de estado, en una película rodada entre 1975 y 1976, como muestra de audacia y coraje nos devuelve el símbolo del horror que se vivió en nuestro país de muchas maneras. En la época del setenta¹²⁸ nadie entendía (o al menos la mayoría de la población) no sabía, ni vislumbraba por qué la censura del gobierno militar arremetía contra la nueva película de Torre Nilsson basada en uno de los tantos cuentos de inspiración gótica que su mujer la escritora Beatriz Guido había escrito en un libro de reciente publicación. Sin explicaciones se prohibió el estreno¹²⁹ y la exhibición del filme en

¹²⁵La imagen que es un plano medio de un segundo podría bien ser parte de un filme de terror, de un relato gótico o de una película de género clase B, pero está inserta en un contexto poético que desconcierta al espectador y lo sume en una profunda conmoción

¹²⁶La ambigüedad de lo real que menciona André Bazin, como lo necesario para los directores que se *apartan del artificio del cine ilusionista del modelo clásico*.

¹²⁷Este concepto es una caracterización absolutamente personal y a modo de licencia poética que nos *permitimos para destacar la función social que este relato ha tenido en un tiempo y espacio determinado* que significó para nuestro país la pérdida de una generación completa, sin justificación e impunemente.

¹²⁸Esta época es clave en nuestra historia, durante el Mundial de Fútbol de 1978, la campaña del gobierno de facto hizo esfuerzos monumentales por lavar la imagen internacional del régimen, que denunciaba en diferentes partes del mundo las violaciones de derechos humanos que se realizaban en nuestro país, la existencia de campos de concentración en diferentes provincias, de centros clandestinos de detención que funcionaban en pleno centro de la Ciudad de Buenos Aires, y bajo el encubrimiento de los cuerpos de seguridad tanto de las Fuerzas Armadas nacionales (Ejército-Marina-Aeronáutica), así como policías federal y provinciales, o miembros de la gendarmería y la Prefectura Nacional.

¹²⁹Un día antes del estreno previsto para abril de 1976, se prohibió el mismo, se generó una instancia judicial que logró destrabar la exhibición recién 6 meses después, cuando ya varios de los actores se habían exiliado del país por las persecuciones de las que fueron objeto. Como Marilina Ross, la actriz que personifica a Eugenia y que se exilió en España por varios años

la Argentina, se retrasaba la autorización y el permiso que el ente de calificación cinematográfica, debía dar a cada filme nacional, se especulaba y se rumoreaba que el problema eran las escenas de supuesto lesbianismo y desnudos que tenía la película y que eran habituales en los relatos del director, que no en vano fue el primer realizador argentino que se atrevió a representar una violación en el cine, cuando decide adaptar junto a Jorge Luis Borges¹³⁰, su magnífico cuento *Emma Zunz*, que se concretó en *Días de odio*(1954), una producción maldita que fue su opera prima y significó el primer paso hacia la modernidad en el cine de la región.No se ha tenido en cuenta, como antecedente fundamental en un escenarioque debió esperar aún varios años más para sumarse a las nuevas olas que sacudirán el campo cinematográfico occidental en los años sesenta.



Las representaciones de cuerpos inertes con otros cuerpos dentro o con vidas sesgadas dentro de ellos son algo terrible en la historia de la cultura, y es particularmente doloroso en nuestro país y en muchos países de Latinoamérica, donde aún, las mujeres son asesinadas y desaparecidas con

¹³⁰ Borges escribió el guión con Torre Nilsson que dirigía su primer filme en solitario y era un joven intelectual autodidacta y librepensador, que trabajaba en la industria desde adolescente en compañía de su padre, un pionero del cine nacional que inició su carrera en la época del cine mudo.

embarazos en curso. Sabemos que en la dictadura argentina, incluso se las mantenía con vida hasta el parto para apropiarse de los bebés. Otras eran ejecutadas aún embarazadas (es algo tristemente recurrente en la historia nacional), más adelante consideramos el caso de Camila O' Gorman, fusilada y embarazada, esta se conoce por ser una muerte de mujer en esa condición y con registro histórico comprobable. Hay miles sin consignar.

Piedra Libre ha jugado en clave estética con el paradigma de la violencia y la muerte silenciosa que envolvió a la sociedad argentina y latinoamericana de la época, el ocultamiento, la duda, la desesperación. La desaparición inexplicable de miles de personas (a las que se las había tragado la tierra), que con el tiempo sabríamos que además fueron despojadas de sus bienes¹³¹, de su historia y de las que nadie podía aseverar si seguían con vida a pesar del paso de los años. Porque lo terrible de esta metáfora es que los cuerpos nunca fueron encontrados, algunas fosas comunes aún tienen listas de huesos sin nombre, aunque cada vez son menos gracias al trabajo del equipo argentino de antropología forense (EAFF), una organización científica no gubernamental y sin fines de lucro, formada en 1984 y que desde entonces ayuda a reconocer restos fósiles en todo el mundo y a esclarecer violaciones a los derechos humanos, son reconocidos por la tarea hecha en el país y que continúa ahora en cinco continentes. **Más allá de esto, están los destinos de miles de personas que fueron arrojadas a las aguas del Río de la plata, o del Mar Atlántico que baña las costas argentinas, en los fatídicos y comprobados vuelos de la muerte, que no se sabe a ciencia cierta a cuanta gente dejaron en el limbo simbólico de lo insepulto.**

Los protagonistas de esta historia de Torre Nilsson/Guido fueron signados por un destino incierto, los personajes de ficción que el director plasmó como metáfora de lo real, de esos desaparecidos¹³² buscados y nunca encontrados, sus familiares no hallaron hasta hoy respuestas ni consuelo, sus restos se pierden en el olvido o se hunden en las aguas de la incertidumbre, son protagonistas de historias no esclarecidas, son sujetos de rumores y especulaciones diversas. **Este relato dice**

¹³¹La apropiación de los bienes muebles e inmuebles de los desaparecidos se hacía extensiva hasta con el robo y la sustracción de la identidad de sus pequeños hijos, nacidos y por nacer. Aún son buscados cerca de 500 niños nacidos en cautiverio.

¹³² Amalita será una desaparecida, muy joven, sin explicación cierta, aparentemente embarazada y cuya búsqueda fue truncada en acuerdo entre las autoridades y los responsables de la investigación. (demasiado parecido a la realidad que se vivía en esos años)

cosas absolutamente siniestras, en el momento en que las mismas estaban pasando y cuando muy pocos imaginaban que la realidad dejaría pálida a la ficción, que no imaginaba tamaña dosis de crueldad.¹³³



Si consideramos la clasificación enunciada por Olivier Mongin acerca del cine y la violencia, en su ensayo sobre ética de la imagen podríamos encuadrar la obra de Torre Nilsson como un exponente de la segunda hipótesis desarrollada, por el autor. Si bien la caracterización teórica se refiere al cine de las últimas dos décadas, podríamos aventurar que estas expresiones producidas en los años setenta pertenecen a la categoría que caracteriza una manifestación en superficie de algo que subyace y que desde lo subterráneo aflora como producto de comportamientos sociales violentos. Desde la obra de arte, en este caso como parte de un corpus filmico, se pueden observar algunos de los modos simbólicos que encuentra una sociedad para reciclar sus contenidos violentos, sin por eso dejarse arrastrar por los mismos.

La violencia en el lenguaje cinematográfico de este director, se presenta como un rasgo poético que lo enlaza con la realidad desde un punto de vista estrictamente estético, que sienta sus bases en el contexto social, que interroga a la realidad que lo circunda con una actitud crítica muy ácida y descarnada sobre gran parte de la clase dirigente que ha comandado la suerte política del país, Sus enfrentamientos con la censura y su negativa a radicarse en el exterior, aunque ocasionalmente filmaba en otros países, le valieron muchas desdichas y

¹³³El *NUNCA MAS*, es un informe elaborado por la CONADEP de la Argentina y da cuenta pormenorizada de las atrocidades sistemáticas y los delitos de lesa humanidad cometidos bajo el terrorismo de estado.

catástrofes económicas. **Su obra ha logrado elevarse como una expresión sin tiempo de la cultura como expresión simbólica de la comunidad, de las mujeres y los hombres que la componen a veces como sufrientes víctimas, otras como artífices privilegiados de un legado inmaterial que nos permite leer la historia con una claridad inspiradora.** La manifestación artística como producción simbólica encarna en relatos audiovisuales y literarios como el que nos ocupa, y estos pueden operar como fuente válida para contempladores críticos y listos a revisar los hechos del pasado repensando los del presente.

Piedra Libre fue la última película que filmó el director que falleció en Buenos Aires en 1978 a los 52 años de edad, víctima de un cáncer, empezó en la industria a los 15 años como ayudante de su padre Leopoldo Torres Ríos (1899-1960).

Las últimas estadísticas estiman que son 11.000 los desaparecidos en Chile. En Uruguay alrededor de 1500. En Paraguay son 2.000 y en Brasil son alrededor de 500. Argentina tiene la cifra más alta del continente con un número aproximado de 30.000 personas desaparecidas.

La divisa punzó (Estancia de la familia del novio) es el nombre del distintivo político del Partido Federal, su caudillo Juan Manuel de Rosas impuso el uso obligatorio de la misma en 1832, a manera de cinta roja sobre el pecho. Es la deformación del rojo amapola, un color utilizado en Francia para representar lo popular. En el Río de la Plata, era para distinguirse de los unitarios a través del color de la sangre y bajo la consigna “Federación o muerte”. No es aleatorio como nombre de las tierras vecinas.

Eugenia (el personaje de Marilina Ross) al final del relato sustituye en todo a su amiga de la infancia, se queda con su fortuna, con sus tierras y hasta con su marido una versión metafórica de lo que pasó en Argentina durante años.

Cuando hablamos de la Novia de Módena, nos referimos a un antiguo grabado de la ciudad de Módena, en Italia que la escritora vio en un viaje de juventud y que la impresionó vivamente, recrea la leyenda de la joven que huye de su marido en la noche de bodas de un matrimonio acordado por su familia y contra su voluntad, se esconde en un lugar donde la encuentra la muerta. La representación de ese grabado era la de un cadáver con traje de novia.

Este director ha sido reconocido como un maestro de la puesta en escena en el cine moderno latinoamericano, ha sido el padre y referente de los cineastas de la

generación del sesenta en la Argentina, muchos de ellos iniciaron su carrera bajo su aliento y apoyo. Como Leonardo Favio (1938-2012), o Lautaro Murúa (1926-1995) entre otros, que fueron primero actores fetiche del director y luego ellos mismos se transformaron en directores muy valiosos.

Muchos fabulaban que los desaparecidos políticos en el país estaban dándose una gran vida en el exterior y que ocultaban su destino y su paradero por propia elección y para desprestigiar a sus enemigos en el poder.

Varios críticos especializados han llamado a esta secuencia el canto del cisne, del gran director, que no supo en su momento qué sería lo último que filmaría en su breve e intensa vida.

La imagen que es un plano medio de un segundo podría bien ser parte de un filme de terror, de un relato gótico o de una película de género clase B, pero está inserta en un contexto poético que desconcierta al espectador y lo sume en una profunda conmoción. Introduce la ambigüedad de lo real que menciona André Bazin, como lo necesario para los directores que se *apartan del artificio del cine ilusionista del modelo clásico*.

5.2. Bemberg: el colectivo feminista asoma





El cine de Bemberg forma parte de un colectivo fundamental que asoma en el cine latinoamericano de la década del sesenta y setenta, con representantes destacadas en varios países. En Argentina el cine de María Luisa Bemberg es pionero y será reconocido como el gran referente de muchas directoras que vieron la posibilidad de abrirse un camino en la industria dominada históricamente por hombres. Las teorías del campo contemporáneas y los estudios de género reconocen su trabajo desde estudios muy valiosos como los realizados por nuestra colega Patricia Torres San Martín desde la universidad de Guadalajara en México, su trabajo ilumina la construcción de nuevos campos del conocimiento para las teorías del cine iberoamericano, su ensayo *Desacatos de una práctica fílmica*, permite revisiones del enfoque sobre el cine hecho por mujeres en Latinoamérica, y representa un texto insoslayable para estos tiempos.

NARRATIVAS DE GÉNERO Y TEXTO VISUAL EN EL CINE ARGENTINO.

Juguetes (1978)

El contexto de producción cinematográfico latinoamericano de la década del setenta se vio sacudido por una oleada importante de cambios estético ideológicos que transformaron el escenario de la producción simbólica desde el sur del Río Grande en América del Norte, hasta los confines de la Tierra del Fuego, que marcan los últimos puntos geográficos de la Argentina antes de llegar al continente antártico y al polo sur.¹³⁴

Entre los cambios políticos, económicos y sociales que caracterizaron a esta época que inicia en la convulsionada década de los sesenta, caracterizada por la puesta en cuestión y las relecturas de los grandes discursos canónicos de occidente¹³⁵, hay algunos que tienen que ver con las miradas críticas y reflexivas que consolidaron nuevas formas de lenguaje en el discurso cinematográfico regional.

Entre muchos de los que articulaban una nueva ecuación donde el arte dejaba de asociarse al entretenimiento y tomaba banderas de militancia social, acercándose a las necesidades de algunas minorías y también a los grandes sectores desprotegidos y oprimidos que en la América Latina se contaban por millones, se destaca la aparición de un grupo de cineastas mujeres que decidieron instaurar por primera vez narrativas de género¹³⁶ en el audiovisual. Las obras que produjeron estas verdaderas pioneras lucharon en un contexto que les planteaba una fuerte oposición ideológica en un contexto que se caracteriza por arraigadas culturas patriarcales y por lo tanto machistas, que aún hoy son naturalizadas en los discursos que circulan en todos los niveles.

Allí es donde el cine producido y pensado por mujeres cumplirá un papel prioritario al desenmascarar la transmisión de patrones de comportamiento que garantizan la continuidad de pautas sociales altamente discriminatorias y sexistas.

¹³⁴ El Nuevo Cine latinoamericano dio cuenta de fenómenos como el brasilero de la Estética del hambre, de la mano de Glauber Rocha ó el movimiento de Cine Liberación en la Argentina, a partir de los trabajos de Solanas y Gettino.

¹³⁵ La teoría se ve conmovida y puesta en crisis, desde sus cimientos con los nuevos postulados del llamado Mayo Francés que toma las calles, las universidades y los sindicatos, donde estudiantes, obreros e intelectuales se unen para protestar por las desigualdades generadas por el capitalismo y se plantean estrategias de resistencia social.

¹³⁶ Las ciencias sociales adquieren una visión transdisciplinaria del término género, acerca de las desigualdades entre hombres y mujeres, que plantea una nueva visión de mundo promovida en principio por intelectuales feministas y se instala como perspectiva académica, recién a partir de la década del setenta y se afirma en los ochenta y noventa.

El Patriarcado como ideología del poder masculino en la sociedad está en la base del orden social de casi todas las culturas y por ello para las mujeres latinoamericanas el acceso a los ámbitos de decisión y de creación han sido sistemáticamente vedados. Sus posibilidades son mucho más escasas porque los estereotipos imperantes por siglos acerca del papel social de los hombres y de las mujeres se visibilizan como inamovibles.

Incluso para las propias mujeres, que viven su real cotidiano sin ser conscientes de la dominación que propician a través de la educación de los hijos, en la cual perpetúan y recrean la permanencia de la desigualdad y discriminación que han sido naturalizadas desde todos los discursos, incluido el científico que desde la fetichización biológica¹³⁷ sustenta esquemas mentales y prácticas que afectan a las personas desde su primera infancia.

Ámbitos privilegiados como el hogar y dentro del mismo los espacios dedicados al juego y al entretenimiento de los niños, en muchos casos son propiciados por los juguetes (especialmente pensados durante años para mantener el *status quo*), así como los primeros libros a los que tienen acceso los infantes de todas las culturas letradas.

Estos serán fundamentales para establecer roles, incluso antes de la incorporación a los espacios institucionales como la educación inicial y el colegio primario, (un derecho básico al que millones de niños de Iberoamérica aún no tienen acceso efectivo), porque estos también operan como formadores de ideología y marcan de por vida a las personas, no importa si nacen como varones o como niñas.

La biología como dispositivo de poder impide la construcción de una sociedad inclusiva y por lo tanto libre de discriminaciones. El patriarcado de muchas sociedades latinoamericanas se ha sostenido como ideología penetrante que realiza una especie de colonización interior del ser donde el poder masculino se despliega y se continúa de generación en generación,

¹³⁷ Nos referimos a las explicaciones de orden biológico acerca de la esencia de lo masculino y lo femenino y que fundamenta la atribución de los papeles sociales en función del sexo. Donde se naturaliza el espacio de la mujer como lo doméstico y lo privado y del hombre como lo público y lo político.

De madres a hijos y luego a nietos, bajo la atenta mirada de los hombres de la familia que son quienes imponen tradicionalmente la ley y las costumbres. Los patrones de conducta son reforzados desde el hogar y a través de elementos aparentemente inocentes y positivos, discriminan y alienan desde la primera infancia. Así los juguetes y los libros vehiculizan una formación cargada de ideología patriarcal con el convencimiento de que colaboran en la educación y el desarrollo saludable de los niños, a través de prácticas socialmente aceptadas y celebradas como el juego y la lectura.





Una puesta en escena que dice todo, desde una opción estética mínima y austera, la directora representa una Juana, encerrada en su celda por los prejuicios de la época y rebelándose desde el único lugar que le permitía su tiempo, solo podía realizar sus obradesde intramuros, desde allí hizo escuchar su voz. Aunque sentó un precedente único, no alcanzó para cambiar la situación de muchas mujeres que aún hoy no pueden expresarse libremente, preocupación fundamental de Bemberg se traduce y se representa como síntoma social, en los referentes pictóricos de su cine, con una calidad estética única.



Marcelo Mastroianni (1924-1996) es un actor ícono del cine de autormoderno y filmó en Argentina bajo la dirección de Bemberg, un lujo artístico que muy pocos directores del mundo han podido lograr. Se sabe que por su prestigio y trayectoria era muy cuidadoso con sus elecciones de guión y director, trabajó con maestros de

la puesta en escena como Fellini y admiró el rigor y la coherencia de la puesta de Bemberg.



La exquisita actriz británica Julie Christie, fue la encargada de concretar **por pedido de Bemberg** uno de los mitos más vedados de la historia de la representación, los amores entre mujeres maduras y jovencitos. Algo que solo se permitía en la representación mitológica de la pintura clásica, ilustrando algunos caprichos impropios de diosas apasionadas como Venus o Atenea, recién llegará al universo de la representación contemporánea con los directores de la modernidad. Con sus puestas transgresoras, Bemberg como Torre Nilsson o Martel serán transgresores desde muchos aspectos en el cine argentino. Entre ellos podría trazarse una falsa línea genealógica que la crítica contemporánea podría sustentar sin demasiado problema.



www.alamy.com - F6FBRS

Las mujeres que representa Bemberg, no le temen a nada, esto a veces les cuesta la vida. El abordaje estético de los textos visuales supone no solo una lectura de los códigos compositivos de la imagen, de las estructuras de referencia icónica del texto como constructo pensado para ser visto, sino también de las implicancias éticas que lo sostienen como portador de enunciados ideológicos.¹³⁸ Este tipo de aproximaciones se conciben en un marco interdisciplinario que conforman la línea de estudios de las llamadas teorías del campo y teorías metodológicas.¹³⁹

Un texto audiovisual producido por una cineasta comprometida con la ética de la imagen y del discurso desde una mirada que intenta traducir algunas de sus preocupaciones vitales es un desafío importante para las teorías del cine en el contexto de producción teórica latinoamericana. Las influencias ideológicas de base de la sociedad operan en ocasiones a contracorriente de la obra artística de las mujeres, primero: les cuesta concretar un proyecto. Luego es muy difícil realizarlo (y que un equipo técnico las tome en serio) y finalmente es casi imposible hallar fondos que aseguren la difusión de su obra.

Una vez superado el tiempo, mucha de esta obra valiosa y desconocida, no logra visibilizarse porque faltan estudios al respecto. Volvemos a la situación de inicio. Desarrollar un proceso creativo no es fácil para nadie, no importa su género, pero si

¹³⁸ Seguimos el planteo teórico de la escuela francesa inaugurado por los estudios de André Bazin en la década del cincuenta y que se ha continuado por varios autores en el último cuarto del siglo XX, en los últimos años los textos de Jacques Aumont, han explorado múltiples aproximaciones al fenómeno de la imagen y la representación en la historia de la cultura.

¹³⁹ Los nuevos paradigmas metodológicos surgen a partir de la aceptación académica del cine como objeto de estudio, también desde las revisiones y relecturas que cambiaron las perspectivas del cine como entretenimiento a su estatuto de cine arte, y más adelante al cine como discurso social de masas con alcances globales..

esa persona además es mujer y nació en Latinoamérica, las opciones se recortan drásticamente. El caso de María Luisa Bemberg y su obra es un ejemplo paradigmático a revisar desde nuevas perspectivas teóricas, porque superó muchas trabas en épocas difíciles, y mantuvo su coherencia ideológica.

5.3. El eterno femenino visto por Almodóvar

El hombre está colocado en donde termina la tierra.,la mujer en donde comienza el cielo

Víctor Hugo



Penélope Cruz una de las grandes musas del director, sino la privilegiada, tiene todo para serlo, empezando por su mítico nombre, que memora a la fiel, amada e ingeniosa mujer ideal que todo hombre quisiera tener, como fue Penélope la esposa de Ulises, el héroe trágico por excelencia (Odiseo). Debe pasar por muchas pruebas y periplos, solo para llegar a sus brazos. Toda una metáfora, a la que se suma su origen español, se belleza, su talento, su dimensión transnacional, y los magníficos roles que le ha provisto Pedro.

Desde que Goethe, instauró en el *Fausto*, en la historia de la literatura y por ser quien fue también en la historia de las ideas,el concepto del eterno

femenino, son muchos los que se han interrogado acerca del verdadero sentido de la denominación. La misma circula en diversos ámbitos, no solo en los académicos y científicos, también en los de divulgación e incluso en el habla coloquial de una comunidad de cultura occidental como la nuestra.

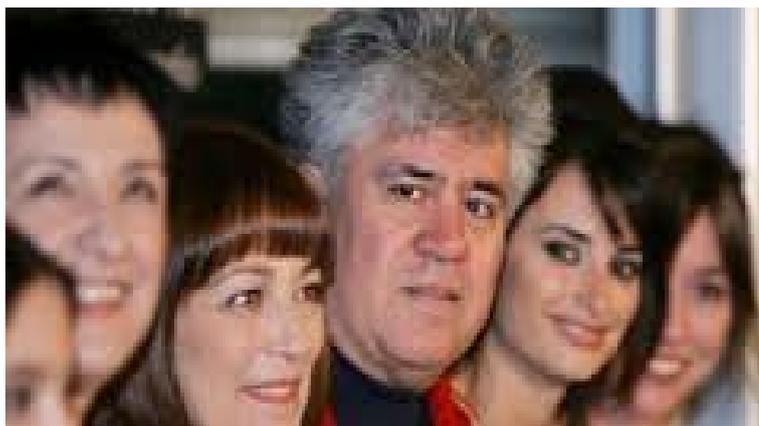
“No creo en el eterno femenino, una esencia de mujer, algo místico, no hay un eterno femenino desde el origen, son roles.”

Simone de Beauvoir

Las teorías del campo, muy especialmente el feminismo, se han ocupado de abrir debates intensos acerca de este y otros conceptos en relación a la mujer en la sociedad acerca de su función estereotipada por milenios, con roles naturalizados como originarios y esenciales. Especialmente en culturas patriarcales como todas las iberoamericanas. No es aquí donde intentamos debatir este conflicto, simplemente describimos algunas cuestiones estéticas del cine-nuestro tema de interés- para ello, sin extendernos demasiado en valoraciones ideológicas subrayamos rasgos, recurrencias poéticas innegables, en la filmografía del director español.

Almodóvar concreta una obra total acerca del eterno femenino, pocos creadores hacen de su obra un culto a la imagen de la mujer y a su representación extendida a lo largo del tiempo como el director manchego.

Las mujeres de sus filmes, son únicas, ingeniosas, neuróticas, atrevidas y capaces de violar toda la normativa impuesta por la sociedad occidental, al mal llamado sexo débil, un término del que la obra completa de Almodóvar se mofa, a carcajadas unas veces, a modo de reclamo en otras, con llantos desesperados de sus actrices en todas las variaciones del melodrama frecuentemente. Siempre sus personajes femeninos destacan en el relato como protagonistas absolutas y complejas.



Con todo su elenco femenino en el estreno de *Volver* (2006).



Victoria Abril, una de las elegidas, no temió ponerse en la piel de heroínas absurdas y delirantes como *Kika*(1993) y nunca renegó de su suerte.

Siempre fuera del paradigma convencional la filmografía de Almodóvar conforma una galería de mujeres protagonistas, es indiscutible su lugar en el cine iberoamericano, ha convertido las historias más entrañables y terribles de la cultura española en fenómenos transnacionales de admiración global y debate local a la vez. Como todo fenómeno transgresor, tiene fans y detractores por igual.



Penélope, como Marilyn, un mito contemporáneo que Pedro moldea a su gusto.

Muchas actrices contemporáneas de cualquier origen sueñan en algún momento ser reconocidas como una *chica Almodóvar* como si esto fuera un certificado de calidad que permite acceder a un parnaso mítico de diosas indiscutibles en el universo cinematográfico internacional, es algo reconocido y expresado sin problemas.



Una verdadera galería de personajes en la que muchas quisieran estar, pero hay que tener paciencia, Almodóvar -en el mismo camino de Woody Allen-, puede seguir creando musas hasta el fin de sus tiempos.



Sus protagonistas y sus fantásticos elencos de actrices secundarias han instaurado un imaginario social propio que significa y simboliza culturalmente un corpus sólido y profusamente estudiado. No solo atrae a los espectadores comunes y habituales de su cine, decididos fans de su obra, sino también a los detractores -que los tiene por miles-, que sin embargo reconocen en las mujeres representadas en su obra un texto fascinante, pleno de posibilidades de representación del eterno femenino, siempre personal, brillante y en constante superación.



Victoria Abril y Marisa Paredes, han logrado alternar roles graciosos y dramáticos, trágicos y soberbios. En *Tacones lejanos* (1991) compiten con otro mito Almodóvar, como es Miguel Bossé (a quien buena parte de la crítica, también considera una chica Almodóvar) cosa que de ninguna manera lo espanta, sino que lo honra.



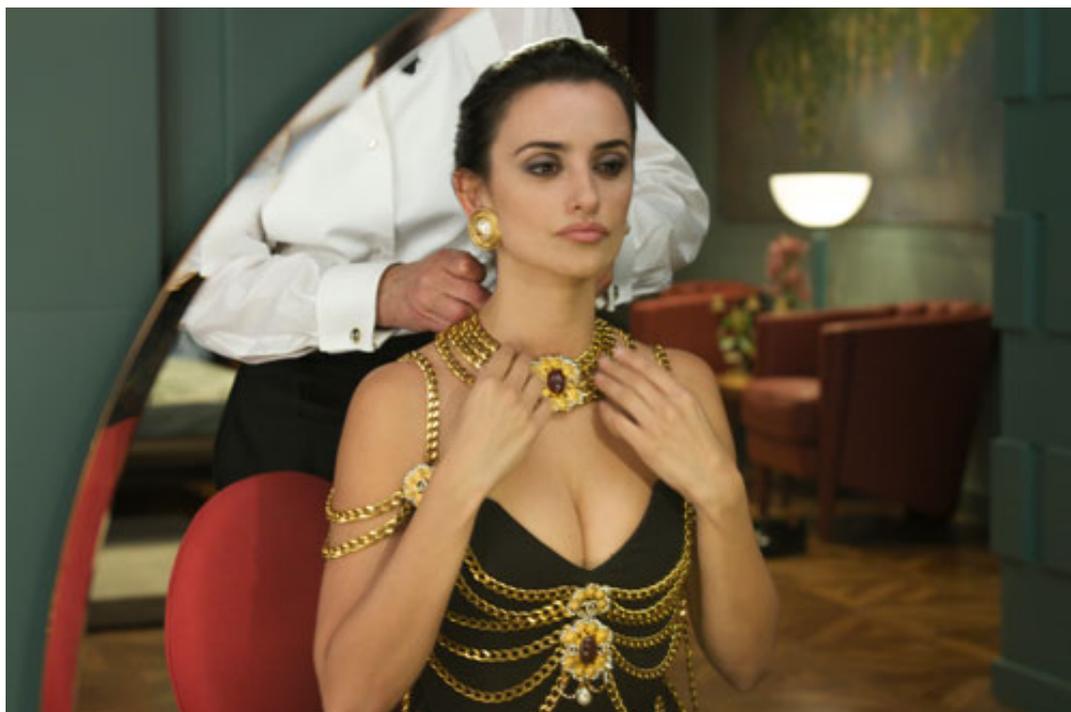
Rossi de Palma ni en sus más locos sueños adolescentes imaginó consuparticular perfil llegar a ser un icono de la moda y del diseño, de la mano de Pedro.



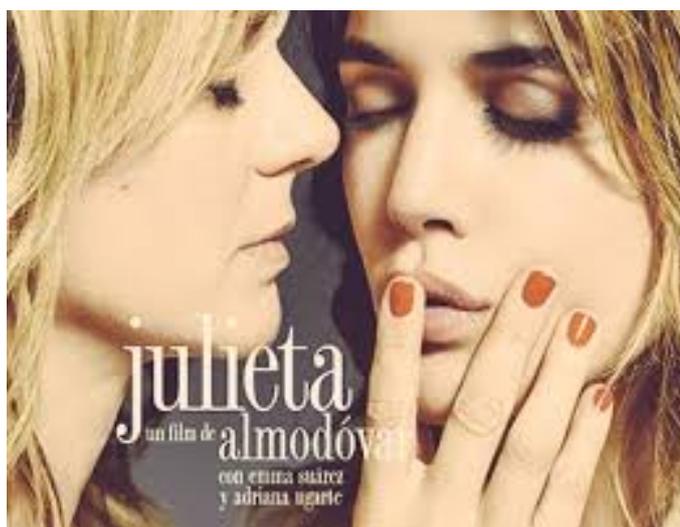
No importa la belleza idealizada, ni la edad de sus protagonistas en el universo de Almodóvar, todas hallan su lugar.



En *La piel que habito* (2011), una remake perversamente resignificada, su heroína-héroe sufre los padecimientos más terribles a manos de otro icono de su cine, Antonio Banderas. Una profunda reflexión macabra sobre el cambio de sexo y la obsesión por la mujer ideal.



Penélope siempre... en *Los Abrazos rotos* (2009) da otra dimensión a la heroína del melodrama romántico, sin dejar su estatus de divinidad cinematográfica.



Julieta(2016) su nueva obra, aún debe sorprendernos, ya los avances, presagianuna historia compleja.



Cecilia Roth, compañera accidental (por el exilio forzado de su familia argentina) de la generación española de la movida y el destape. Encontró en los roles de Pedro, muy especialmente en *Todo sobre mi madre* (1999), un nivel superior de representación de la mujer como madre doliente.



Las chicas trans de todo el mundo se fascinan por el lugar único que Pedro ha encontrado para representar y valorizar sus personajes de mujer.



El eterno femenino representado en el universo de Almodóvar alcanza en muchas ocasiones una reflexión poética sobre los roles que circulan en el imaginario regional español., *Hable con ella* (2002), es un ejemplo , allí sin que le tiemble el pulso, puede poner a Rosario Flores (un icono del flamenco y de una familia de artistas famosa en la España franquista –es la hija de Lola Flores-) en la piel de un mujer torero, el máximo rol de la cultura taurina muy arraigada en Iberoamérica, siempre relacionado a lo viril, a la fuerza, al garbo, a la religión y a la muerte de los hombres más valientes.Toda una declaración de principios.

5.4.El Pop y la obra de Almodóvar

“Pedro no es solo un director, es un artista del Pop Art. Se podría bajar el volumen de sus películas y simplemente visualizar las imágenes”

David Delfin(FIT- New York. 2012)

España ha sido en el marco iberoamericanoun país fuertemente influenciado por el movimiento Pop(como, también lo fue Argentina en los añossesenta), incluso antes de la apertura política que trajo la era posfranquista, hubo colectivos de arte que tuvieron una actividad intensa en la península. *El Equipo Crónica* un colectivo de artistas valencianos fue pionero en el pop español y operó como agente fundamental en el campo cultural de esa época. En el 2015, tuvieron en Bilbaouna muestra retrospectiva homenaje a su trayectoria por 50 años de carrera, porqueestán activos desde 1964.

Siempre articularon un discurso de crítica política y social muy fuerte, fueron los primeros en citar referentes de la historia de la pintura española como Velázquez o Picasso para reflexionar sobre la modernidad en el arte, son los verdaderos

representantes de un Pop europeo alejado del Pop americano, ellos renovaron el lenguaje pictórico español y jugaron con la dialéctica de lo público y lo privado, les interesaba cómo funcionaba la legitimización del régimen, y la propaganda oficial a partir de la manipulación del lenguaje artístico, Cuando se utiliza el valor histórico de la tradición en la pintura española para consolidar un ideario represivo. La función crítica de su obra ha sido reconocida desde un principio como una polémica fundamental en el debate del arte moderno y contemporáneo de Iberoamérica.



La gráfica se ubicará en el mismo nivel que las grandes obras de arte de los museos, los ilustradores, dibujantes publicitarios y artistas que solo trabajan en los círculos de consumo editorial, hallan revalorizada su obra e ingresan, primero por la ventana de la movida cultural a los museos y las galerías de arte. Luego lo harán por la

puerta grande, cosa se sucede en poco tiempo. En otros momentos de la historia de la representación el arte del afiche, ha sido practicado por algunos artistas que presagian las formas de la modernidad como Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) , que instauró el referente más usado por los ilustradores modernos.

La eclosión mundial del Pop se dio a finales de los cincuenta y surgió como contrapeso de la gran influencia adquirida por el expresionismo abstracto, que iluminó la escena neoyorquina de posguerra, en el momento en que le quitó el cetro simbólico a París que lo ostentó como capital del arte durante dos siglos. Los artistas del pop consideraban al movimiento de los abstractos expresionistas como vacío y elitista, fue así que decidieron tomar imágenes de la sociedad de consumo que se había transformado con el imaginario cultural de posguerra desde una necesaria incipiente sociedad de masas, porque el objetivo era mantener en movimiento la maquinaria industrial puesta a andar durante la guerra. Entonces deciden instalar elementos iconográficos de ese mundo (algo considerado hasta ese momento ajeno al arte) se reutiliza el universo objetual de lo popular. Hasta ese momento no se contempla para el movimiento el estatuto ni el carácter de lo artístico, por lo tanto tampoco accedían a la validación social. Los artistas del Pop advirtieron que lo cotidiano y lo que tenía fuertes conexiones con la vida de la gente era su elemento natural, porque el arte se había transformado en un fenómeno de consumo elitista y aislado, por lo tanto alejado de la gente.

Si remontamos sus orígenes a las vanguardias históricas, hallamos una poética ligada a la concepción del dadaísmo, cuando a principio del siglo veinte se empieza a reflexionar sobre la obra efímera como protesta y rebelión frente al arte convencional de la pintura de caballete. Utilizan medios poco habituales para las bellas artes y los artistas plásticos ortodoxos, formados en la academia. Así experimentan con técnicas mixtas, con otros soportes, y una nueva concepción de la construcción de la obra original, a través de técnicas como el collage y el fotomontaje. Era lo contrario a la idea sostenida por siglos acerca de la pureza del arte, de los materiales, la no mezcla, como algo normativo y naturalizado.

En España la influencia del pop tuvo mucho que ver con la represión política que se vivía durante los años del franquismo, entonces un movimiento que pone en foco lo erótico y lo político será recibido como un soplo de aire fresco. Desmitifican y se burlan de la solemnidad y el carácter conflictivo que estos

órdenes del discurso provocan en una sociedad profundamente conservadora, fue un movimiento combativo, liberador y ampliamente aceptado por las nuevas generaciones.



La representación de la homosexualidad, junto a cualquier otra manifestación del erotismo humano, estaba prácticamente prohibida, no solo en la representación cinematográfica, sino en toda la cultura de la imagen, era un tema tabú que por primera vez el movimiento pop incorporó naturalmente como otro de sus temas.

En las sociedades iberoamericanas, donde los deportes como el fútbol, (unaparte fundamental del entretenimiento de masas)olas fiestas populares taurinas, portan un elemento visual arraigado alculto a la virilidad. Esto era cosa de hombres muy hombres-sin posibilidad de ambigüedades-la nuevas representaciones instauradas por el popproducen un saludable escándalo.



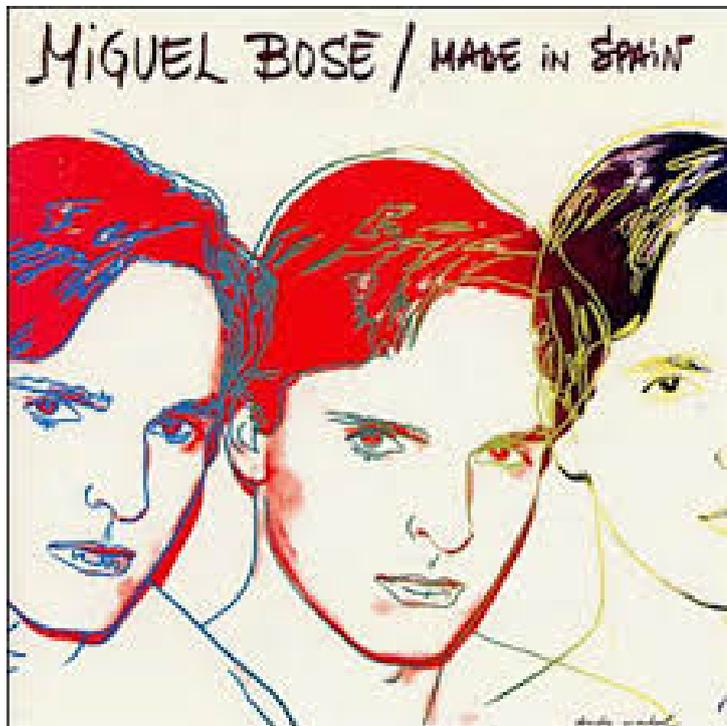
La visita Andy Warhol (1928-1987) a España durante 9 días en 1983, fue un extraño despliegue de fiestas colmadas por la aristocracia, el jet set, las modelos y muchos artistas de la llamada *movida española*, de la que Pedro Almodóvar era parte fundamental. Circulan numerosos relatos y fábulas de esos días, de las fiestas, las cenas, los reportajes, todas y cada una de las actividades del americano en Madrid, han generado material de discusión.

Una de las crónicas más graciosas, es la de un periodista que comentó que la gente sólo buscaba a Warhol para sacarse una foto con él, y nadie le hablaba. Salvo Almodóvar., que se le acercó y le disparó: ...” *Mucha gente dice que te copio...*”. Parece que Warhol en ese momento no tenía idea de quién era Almodóvar, en realidad (no tenía idea...quienes eran todas esas personas extrañas que solo querían compartir el evento con él). Según cuentan, su interés era codearse con la nobleza para que le encarguen retratos, pero no hubo suerte, nadie quería arriesgarse, porque la mayoría de esa gente no entendía bien quien era Warhol, en realidad iban porque la figura más convocante era Isabel Presley (en ese momento condesa) hoy muchos se arrepienten de haberse negado a pedirle un retrato y conservarlo como patrimonio personal o de su familia. Pero las cosas no han cambiado demasiado, a los poppe aquellos tiempos les parecería muy bien que ahora , la entonces condesa, sea famosa porque es la actual pareja del premio nobel peruano (que también es Marqués), Mario Vargas Llosa. Si Warhol viviera, les habría hecho un retrato encantado.

Más allá de que la historia ha sido confirmada por cronistas. Es interesante reflexionar sobre el hecho de que mucha gente de la crítica especializada en arte, (no exactamente gente del campo de la teoría del cine) halla estos vínculos y los destaca como obvios y valida la poética del cineasta, también por su fuerte arraigo

al arte moderno. Nuestros referentes en el área, como Gloria Camarero, por ejemplo, ha hecho los trabajos más interesantes en español sobre estos temas en relación al cine contemporáneo y la pintura desde una perspectiva transdisciplinaria.

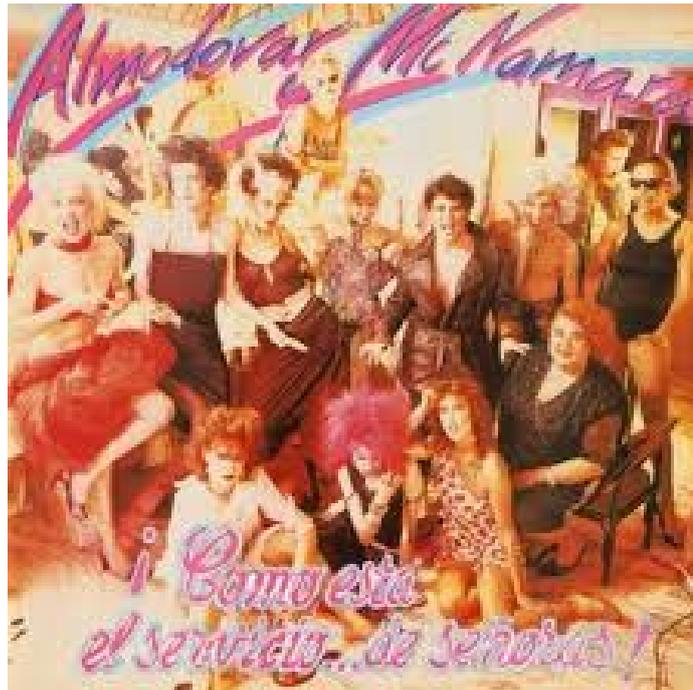
Hay un icono fundamental que une a Warhol y a Almodóvar, es nada menos que Miguel Bossé el artista que ha trabajado como actor con Almodóvar, fue uno de los pocos elegidos por Warhol para realizar el arte de tapa de uno de sus discos en 1983, luego se hicieron buenos amigos y Warhol le regaló varias obras en diferentes cumpleaños, hace muy poco se desprendió de algunas en una famosa subasta en París, y fue un hecho mediático en España - el autor de las obras hubiera estado muy satisfecho-.



El arte de tapa con la firma de Warhol incluye una lista de músicos privilegiados además del propio Bossé, como Lennon, Los Rolling Stones, Thelonus Monk, o Aretha Franklin. Entre otros monstruos de la escena musical internacional que tuvieron ese raro privilegio.



La imagen absolutamente pop y kitsch que impone la puesta en escena del filme *Tacones lejanos*(1991), tuvo mucho que ver con los referentes pictóricos que marcan la obra de Almodóvar. La representación que hace Pedro Almodóvar de Miguel Bossé ha pasado a formar parte del imaginario cultural del último cuarto del Siglo XX. Su imagen transvestida, al igual que la de Gael García Bernal, en *La mala educación*(2004), quedarán para la historia de la representación occidental.



En la fiesta de cierre de la visita de Warhol a España. Pedro Almodóvar con Fabio o Fanny Mc Namara, como se le conocía artísticamente, dieron un improvisado show (por entonces habían formado una banda de punk glam electro pop paródico, actuaron para el artista y un selecto grupo de personalidades de la farándula y la nobleza española, en una ruidosa celebración en la que participaron otros artistas relacionados con el Pop y con Almodóvar como la cantante hispanoamericana Alaska, que era otro icono de la movida madrileña.

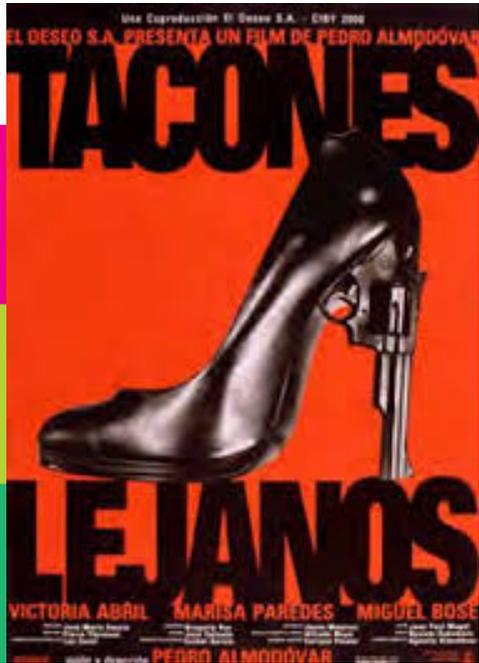


Desde su primera película, hecha con escasos medios económicos, Almodóvar tenía muy claro cuáles eran sus referentes pictóricos y no dudó en ponerlos en práctica, aunque sus proyectos no hallaran fácil financiación. Este tema se subsanó cuando para concretar *La Ley del deseo*, en 1985, decide fundar su propia productora independiente.

La obra de Almodóvar está muy referenciada, como cita literal por las obras de Roy Lichtenstein, (1923-1997) otro grande del Pop americano. Que fue tan apreciado en la escena americana como en la global, sus exposiciones siguen convocando a miles de personas que desde hace años conviven con los diseños de imagen de sus obras que forman parte del imaginario cultural global.

“*Oh Jeff... Y love you, ,Too, ...But...*” la serie de Lichtenstein de las chicas al teléfono, ha sido un referente pictórico constante para la representación dramática y absurda de las heroínas de las películas de Almodóvar.



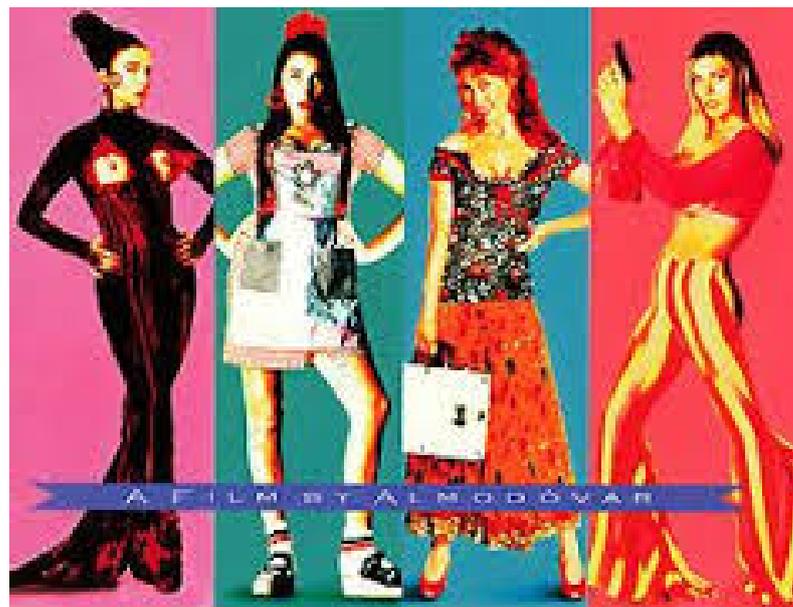


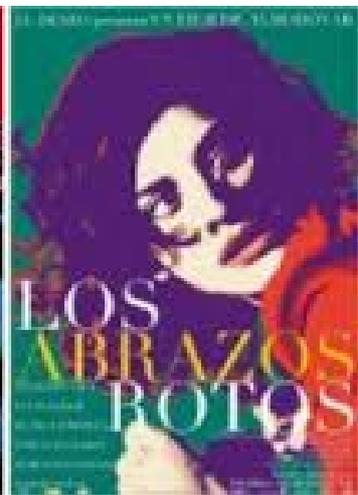
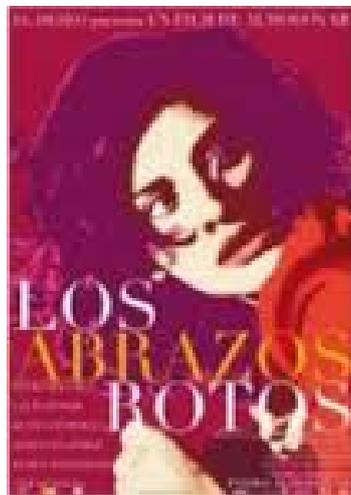
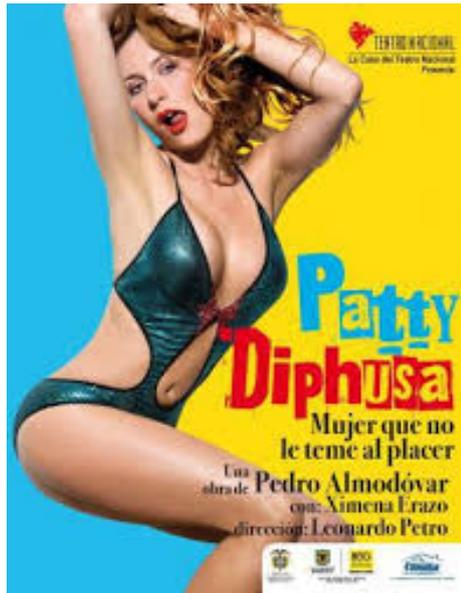


En varias escenas de películas de Almodóvar se realizan perfectos *tableaux vivants* de las diferentes versiones de *El Beso*, otra serie famosa de la década del sesenta, por las mismas Lichtenstein ha sido citado al infinito.



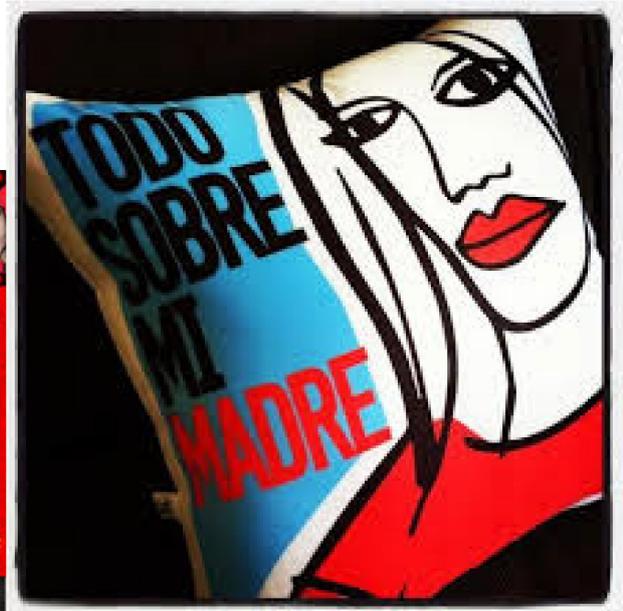
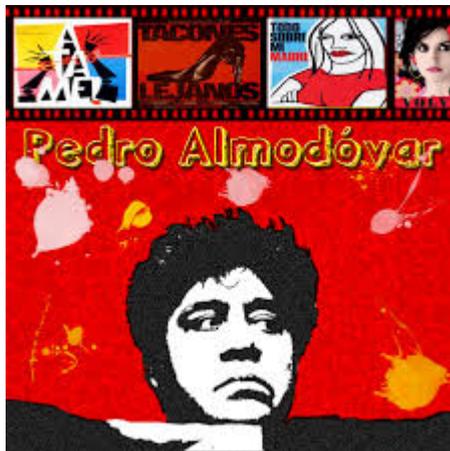
Toda la puesta en escena y el diseño de producción de las películas de Almodóvar: vestuario, la paleta cromática utilizada, el maquillaje, la escenografía, la puesta de luz. E incluso los paratextos que acompañan sus producciones como los afiches de promoción y hasta el propio logotipo de su productora, son una referencia constante al universo pictórico y estético del Pop.







La productora *El Deseo*, propiedad de los hermanos Almodóvar, fundada en 1985 en Madrid, bajo la protección de la Ley Miró -una medida de amparo legal al cine español- que propulsó la cineasta Pilar Miró (1940-1997), cuando estaba al frente del Ministerio de Cultura y durante 1983 logró la sanción de esta ley. Pensada para ayudar al fomento de una industria local alicaída y sin posibilidad de hallar vías de financiación.



La productora de cine, que maneja con su hermano Agustín, -algo así como el operador principal para ejecutar el imaginario del director hasta el más mínimo detalle - no solo se ocupa de su cine, sino que desde hace algunos años apoya a jóvenes realizadores con rasgos autorales y que filman fuera del ámbito industrial. Como la directora argentina Lucrecia Martel y un reducido grupo de directores iberoamericanos como Guillermo del Toro, Alex de la Iglesia, o Isabel Croixet entre otros. Una de las últimas incorporaciones al universo de *El Deseo* ha sido Damián Szifrón, con *Relatos Salvajes*(2014), sin dudas los hermanos Almodóvar siguen teniendo un ojo aguzado para promover el talento.



La representación y la puesta en escena del cine de Pedro Almodóvar es un icono pop de uso consciente, que implica no solo una estética, sino una ética de la imagen que se relaciona con los postulados ampliamente explicitados por los artistas del movimiento nacido en Norteamérica y esparcido como reguero de pólvora por el mundo. El cine de Almodóvar lo hizo explotar en Iberoamérica y lo sigue celebrando, como cita, como referente y homenaje absolutamente personal, en constante perfeccionamiento y revisión.

5.5. Volver (2006).En Castilla hay fantasmas



Carmen Maura, es la aparecida más desopilante que alguien pudiera representar, un personaje tierno y misteriosos, con un pasado terrible, en una oscurísima comedia negra, que el manchego decide ubicar en Castilla, su tierra natal.



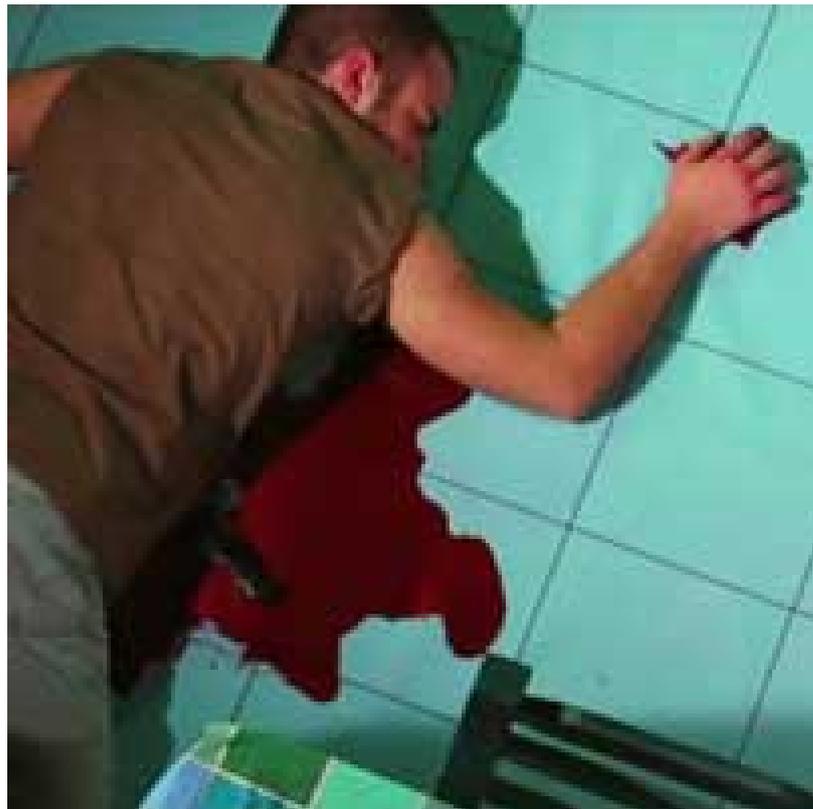
El color que rige la paleta de Almodóvar en el filme es el rojo de la sangre que inunda literalmente la pantalla. El filtro azul de algunas escenas compensa la idea de frío que sostiene la imagen de la muerte en la mayoría de las culturas.



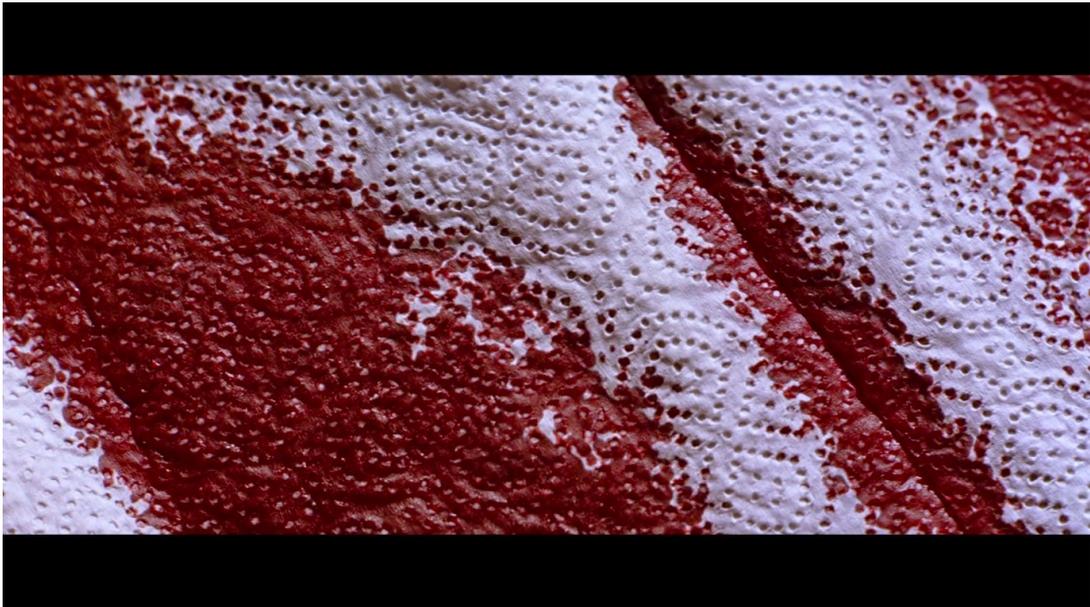
La fotografía de prensa (unparatexto) que algunos directores acercan a la perfección (sobre todo Almodóvar que maneja su propia productora). Es ya una condensación del tipo de puesta en escena que el texto Almodóvar instaura como representación simbólica. Es en principio un clásico retrato de grupo, perfectamente equilibrado, con todas las mujeres de esta familia unidas por lazos de sangre y de afecto, - su amiga es parte de la familia también-. Todas vestidas de negro como el director, en el centro de la escena, delante y sentada en el piso la pequeña que desata la tragedia, la hija adolescente de Raimunda, vestida como una heroína gótica, ella no usa negro, sino un violeta – color de luto también- y tules a modo de falda.

Las mujeres están sentadas en sillas de estilo español, y el fondo es irremediamente rojo sangre. Perfecto mensaje, que puede leerse así desde la representación:”... *Representaremos para ustedes una comedia negra, de mujeres y sin hombres, el único hombre: es el director, habrá mucho rojo sangre y en nuestras miradas les sugerimos que detrás hay una historia terrible, pero nosotras le sonreímos a la vida, porque nos ayudamos, y estamos juntas en esta empresa...no dejen de vernos!!!! -...*”

La teoría y el análisis del cine contemporáneo han reconocido un lugar para la obra de Almodóvar, ha cosechado elogios y juicios negativos casi proporcionalmente, se han escrito miles de líneas sobre sus películas. Desde sus relatos en 16 mm, hasta su fama mundial disparada por el triunfo que significó representar mujeres neuróticas y con ataques diversos, aún provoca oleadas de aprobación o de disgusto según el punto de vista del autor que decida estudiar este objeto cargado de sentido que es un film de Almodóvar. En este caso, una obra de madurez como *Volver*, merece un párrafo aparte.



El marido muerto. Impactante imagen, donde veremos una de las escenas más sangrientas del cine de Almodóvar. Toda una declaración estética, el ejercicio de composición del plano, con un montaje interno en el cual prevalece el emplazamiento de cámara muy alto, a veces cenital. Desde entonces advertimos que la historia empieza a complicarse.



El abuso infantil, un tema incómodo, representado en este filme, que al ser una puesta en escena abismada de la historia, sólo repite hechos de la historia de estas y de muchas otras mujeres, que ven muy difícil hacer público su dolor y su horror.

Como advertimos el rojo sangre, siempre presente en las escenas es una obsesión de la puesta. Cuidada al detalle, por un director que sabe lo que quiere representar.

El giro temático que logra el manchego con la historia de Raimunda (ya citada en relatos anteriores)¹⁴⁰ incluye un paseo espeluznante por lo ácido, lo aparentemente trivial y emotivo que puede connotar **la representación cinematográfica de la muerte** desde un enfoque absolutamente matriarcal y con una puesta en escena deslumbrante por lo obsesiva.



Historias de madres y de hijas, de hermanas y vecinas que se reduplican en una trama siniestra en el fondo y que adquiere ribetes cotidianos y disparatados, trágicos e hilarantes a la vez, **desde la impresionante secuencia de créditos que marca desde el inicio lo que serán las constantes del relato: Mujeres asociadas con la muerte, mujeres que lustran tumbas, mujeres que las cuidan, mujeres que se cuidan unas a otras.** Teñido todo por el rojo sangre (que preanuncia la

¹⁴⁰ Marisa Paredes em “La Flor de mi Secreto” de 1995 relata una historia similar a la de Raimunda.

secuencia de limpieza de los rastros del crimen del marido). La imagen inicial texturada por el viento *Solano*, ese que vuelve loca a la gente del pueblo, típico de la zona de Castilla la Mancha y que podría ser un personaje más del relato. Es un viento animizado, como elemento natural, del cual se habla, que molesta, que hace caer las cosas, provoca incendios, o los aviva.



La representación en imagen de una matrona sencilla de pueblo, que cumple el ritual milenario de limpiar la tumba de sus padres. Esa mirada de la protagonista dice tanto, sin decir nada aún. Como explicitamos antes, al asociar la imagen con la muerte distanciada utiliza una paleta fría, la chaqueta de la actriz es azul y debajo lleva una blusa oscura, o negra.



La representación de un pueblo de Castilla, con sufridas mujeres de luto eterno. Que además esperan la muerte y acostumbran a vivir con ella a su lado, conviven naturalmente con la cultura de la muerte. Creen en aparecidos, los ven y hablan con ellos. Blanca Portillo es una chica Almodóvar poco común, se le han dado roles bellos, trágicos y siempre con cierto encanto. Su maquillaje y vestuario, su figura lánguida recortada entre las calles desoladas del pueblo, generan la representación desplazada de la gente que se queda en el pueblo, condensan en sus tristes figuras a todos los que se van, o que van muriendo de a poco, Ellas son las que se quedan, las que permanecen siempre en su lugar, en su tierra, la relación con el terruño y el símbolo de amparo que este representa para la comunidad, es algo que no se discute, se siente y se vive.



Madre e hija, arropadas por la naturaleza segura del lugar ancestral, allí la paleta se mueve de la intensidad saturada de los cálidos hacia los tierras y los verdes de la naturaleza.



Las casas familiares de pueblo en Castilla, son un paisaje interior en sí mismo, una especie de reencuadre del paisaje natural, que incluye al personaje como un elemento más de la escenografía y el decorado. Donde el *atrezzo* podrían ser los patios llenos de macetones con plantas y flores. Donde las paredes operan de soporte de pequeñas representaciones que condensan la historia del lugar y de la familia, imágenes de santos, artesanías y adornos en cerámica de la zona. Están pobladas de recuerdos de gente que ya no está pero que la casa preserva del olvido. En ese marco la toma larga de la conversación de las mujeres con la niña en profundidad de campo, se completa y se equilibra con las conservas en la mesa, bien podrían con algunos cambios asemejarse a los bodegones del siglo XVII tan característicos de la escuela española.

El registro estético construido para los personajes femeninos del relato a partir de referentes cinematográficos puntuales, de colores vibrantes, de matices sentimentales, o estereotipos que recuerdan una idea específica de estrella cinematográfica clásica¹⁴¹ y sintetizan la culminación de lo carnal, lo maternal y lo

¹⁴¹Sgún lo expresado por el propio Almodóvar el personaje de Penélope Cruz fué moldeado como una síntesis entre Sofía Loren, Claudia Cardinale y la propia Ana Magnani, citada explícitamente en

tierno, junto a la pulsión de muerte que puede arrastrar la venganza femenina, el crimen, la culpa y el castigo simbólico, que no sale del grupo endogámico, con las consecuencias que esto porta socialmente.

Relato articulado en una puesta de cámara estratégica que suma y apunta elecciones de maquillaje y vestuario muy estrictas. **Las tomas cenitales del velorio de la tía, con el enjambre de lloronas y dolientes que abruma a la Sole (la hermana peluquera) o la toma que celebra el busto de Raimunda mientras lava el cuchillo con sangre y representa a la madre que defiende a su familia y también fue víctima de abuso por su propio padre(lo mismo que su hija)¹⁴².** La protagonista será objeto de deseo para la mirada masculina, género apenas tenido en cuenta en este universo que reivindica a la mujer ante todo. Los hombres representados en el film cumplen función de figurantes, otros son recuerdos dolorosos para sus protagonistas y los restantes están bien muertos y enterrados... -no siempre de modo convencional-.



el texto, con una representación emmarcada a través de un fragmento de *"Bellissima"* el film de 1951 dirigido por Visconti y protagonizado por la Magnani

¹⁴²La repetición abisma el relato de manera constante: el incesto, el crimen pasional, los aparecidos, las tradiciones familiares, los chismes de pueblo, la televisión como entretenimiento-basura, el culto a los muertos y a los entierros y sobre todo las cosas de mujeres (en sus infinitas posibilidades) y rangos posibles.

La representación de la mujer madre, y la relación madre-hija ha sido una recurrencia en la filmografía del director. Aquí compone una imagen pregnante sobre un fondo que podría ser pop. La chaqueta roja que lleva Penélope Cruz hace la diferencia, *una rebecca*, al cuerpo y abotonada, como las llaman en España (en recuerdo alas que llevaba Joan Fontaine en la película de Hitchcock *Rebecca una mujer inolvidable* (1940), su primer filme americano. Una muestra más de que el imaginario de representación del cine circula como discurso visual en la cultura y se instala en ella sin remedio.

Lo que podría haber sido una máscara puramente teatral y grotesca del gusto y las costumbres populares acerca de la muerte, los sepulcros y el espacio privilegiado del cementerio como ritual social indispensable, se transforma en una visión corrosiva que describe a un puñado de mujeres unidas por lazos de sangre y tradición. Junto a esos personajes se naturalizan conceptos que implican animizaciones de lo natural o del entorno. Como es el caso del viento que en algunas creencias populares es asociado a la locura de los habitantes del lugar.

La presencia de fantasmas o aparecidos con misiones a cumplir entre los vivos se torna verosímil en este relato que sostiene un diseño de puesta en escena exquisito y estructurado en base al golpe pregnante de la imagen, que atrapa al espectador desde lo plástico y le susurra un guión brillante que ilustrará una trama de incesto, crimen, ocultamiento de cadáveres y que llega al borde de lo negro cuando sugiere el canibalismo. Todo es aceptado por el espectador que cae ante una enunciación antropológicamente arrolladora y que no otorga pausa a la reflexión. La ética pueblerina y familiar se justifica en leyes ancestrales que este relato desgrana en clave unívoca de mujer. **Las variaciones del pecado se ofrecen como sistema de representación** y giran en torno a la culpa como algo a expiaren forma comunitaria, aunque la verdad no escape de la morada familiar¹⁴³.

¹⁴³La expiación de la culpa se encarna sobre todo en la figura de Irene (la madre encarnada por Carmen Maura) que se oculta después de asesinar al padre y a su amante. Y acciona por pura pena del estado de su hermana, enajenada por el dolor y el viento, así paga de alguna manera su deuda con la comunidad. Termina su periplo ayudando a Agustina en su enfermedad terminal por el hecho de haber matado a su madre en el incendio de la casilla avivado por el maldito viento Solano.

La referencia pictórico cinematográfica de la apariencia que el director quería dar en la imagen de Raimunda, el personaje protagónico, como una matrona de provincia (hizo que le colocaran postizos en las caderas, porque no la quería delgada sino con un trasero prominente), ella no tiene un gran gusto para vestirse pero no le molesta ser generosa en los escotes, algo que refuerza la simbología de lo materno y lo profundamente femenino y memora la imagen de las divas italianas de los años cincuenta, sensuales y rústicas.



También este relato es la representación de un viaje marcado iconográficamente por los molinos de viento de la ruta que une la gran ciudad con el pueblo, donde los secretos más dolorosos se guardan y luego se harán copla en los labios de una protagonista inolvidable (aunque sea en un doblaje perfecto como todo buen artificio demanda)¹⁴⁴.

¹⁴⁴Los molinos de viento son un hallazgo iconográfico que condensa la idea de viaje, de viento y de tiempo que pesa en el relato, porque cada vez que las mujeres pasan delente de ellos se avanza de alguna manera decisiva en la historia





La secuencia del velorio de la tía en el pueblo, es para revisarlo desde varios puntos de vista, desde lo antropológico, por el rito mortuorio.

Las tomas cenitales que realiza el director, nos relatan desde un lugar atípico que está pasando en ese ambiente, ¿acaso son los muertos que nos miran desde el cielo?

Una proeza de maquillaje y vestuario donde los rellenos de las faldas de Penélope Cruz se ven creíbles al representar a una matrona de provincia, en detalles como estos se luce la exhaustiva dirección de arte que es marca de estilo del director y que enuncia una estética del exceso para contar historias que juegan siempre con los géneros clásicos y trascienden los límites del color local, que rescata antiguas tradiciones del imaginario popular español y lo abren misterioso a la contemplación absorta del resto del mundo.



La amiga del pueblo que ayuda a Raimunda en el enterramiento, sobrevive con la profesión más antigua del mundo y forma parte de la comunidad sin problema, en esos pueblos casi deshabitados hay escasez de fuentes de sustento y cada uno hace lo que puede, se solidarizan en lo necesario, se ayudan unos a otros sin preguntar demasiado.



El diseño de producción del filme a cargo de la productora *EL DESEO*, muestra cómo se cuida cada detalle en los set construidos para el rodaje.



El Ford Granada del año 80 que maneja Raimunda para ir al pueblo, fue fácil de conseguir, y cumplió las veces de sarcófago/transporte para la abuelita muerta que así llega a la ciudad.



Hay una variedad de planos cenitales usados en este film, que Almodóvar utiliza para dar puntos de vista insólitos que otorgan un soporte visual que suma suspense, y una cantidad de referencias pictóricas que se remontan a la pintura española clásica, a sus cocinas, sus fogones y comidas, las cosas importantes pasan y se dicen en la cocina, Esto también es cultural y muy iberoamericano.



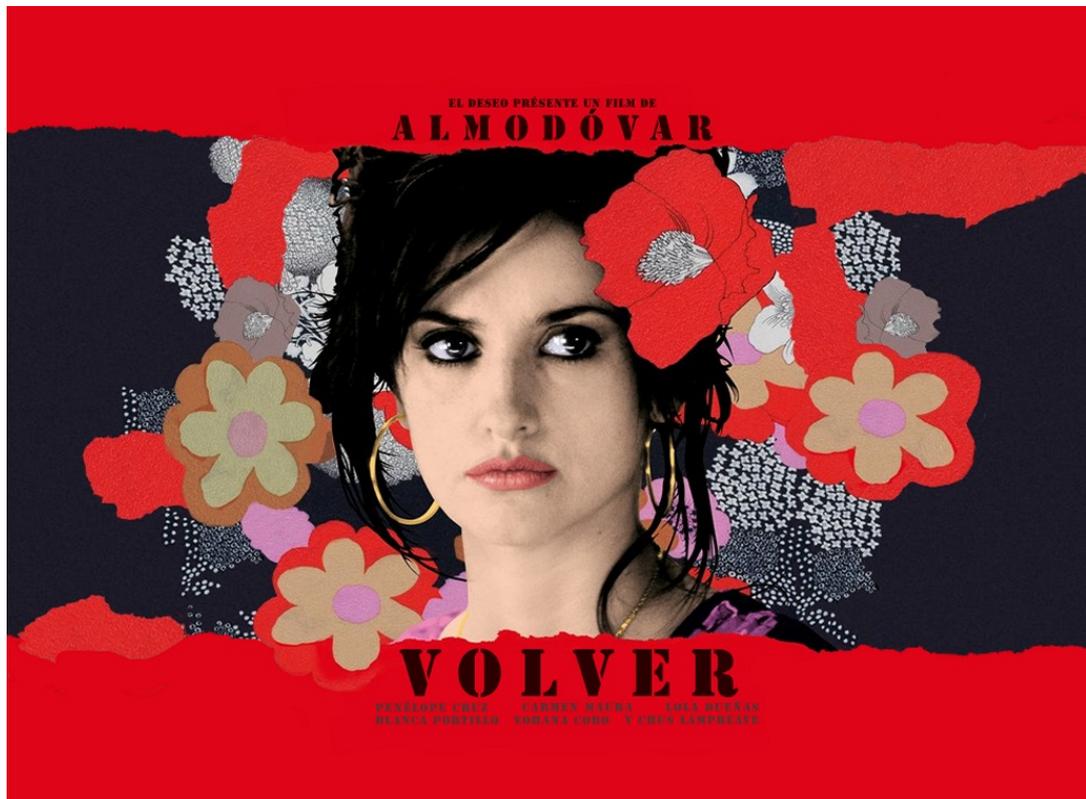
En Vallecas, se buscó el local del Restaurant/asador Emilio, donde Raimunda logra los recursos para sostener a su hija y resolver (cómo puede) los problemas de la familia.



El cuarto donde se esconde el fantasma de la abuela, posee una calidad de iluminación y una paleta que enmarca la tierna relación de la nieta con la aparecida.

La puesta en escena manifiesta en el arte cinematográfico antes que nada es un arte de la representación, notamos que este arte goza en algunos relatos de momentos de gracia y verdad en virtud de la opción estética tomada por lo que podemos entender como su instancia narrativa real (el lugar de origen de las decisiones constructivas del discurso). De este modo, un realizador como tal, es un cineasta dueño de su arte e intenciones, capaz de transmitir por medio de su obra la pertenencia a una sociedad y a un tiempo determinados, **lo que permite hacer una puesta en obra de su realidad, de las preocupaciones y las reglas de su comunidad, de sus usos o costumbres más remotas, las clasificables y nominadas así como, las imposibles de enunciar, las elididas en el discurso cotidiano, pero que sin embargo subyacen, laten, en lo más profundo de cada uno de sus miembros.** Esto sucede en algunas obras destacables de algunos lugares y tiempos y se ofrecen al análisis estético con una perspectiva enraizada en la teoría de la cultura. Esta problemática nos lleva a pensar en el valor cultural de

algunos productos simbólicos y la necesidad puntual de tomarlos como objetos de estudio, más allá de la intencionalidad primera que llevó a la creación de los mismos, como pudo ser la puramente artística o expresiva

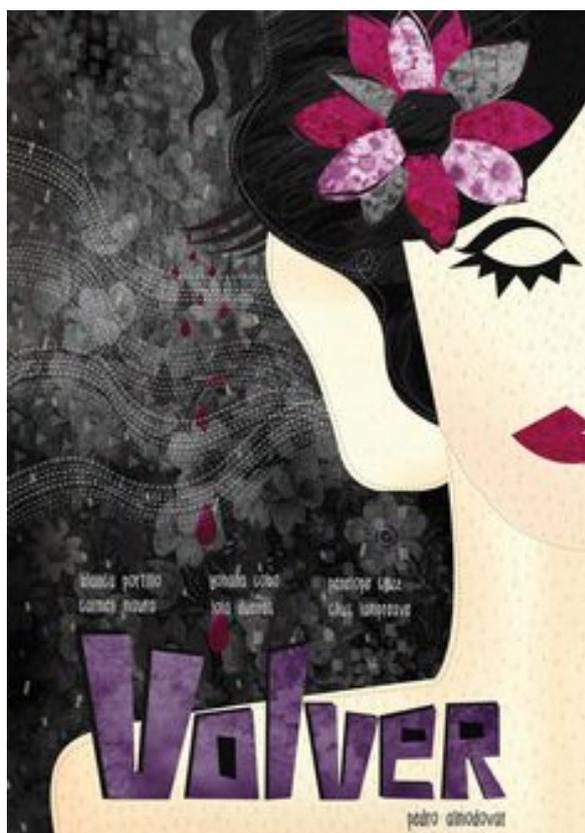


El cine con una definitiva gravitación sobre la comunidad que conforma su público opera como representador privilegiado de la misma. La conciencia acerca de la importancia del cine en el orden nacional, regional e incluso transnacional, conduce a la necesidad de hacer un acercamiento a sus productores a modo de narradores primarios de un relato más amplio: el relato social.

Los referentes pictóricos que el cine recicla en sus representaciones generan una serie de producciones artísticas que circulan a modo de homenaje al texto original. El texto de la representación que impuso *Volver* en el 2006, de inmediato generó una productividad textual, en artistas que la ven como un referente contemporáneo,

Aquí una serie, que va de muestra, hay miles en todo el mundo. Son jóvenes artistas que divulgan su trabajo producido en soportes tradicionales y al que luego hacen circular por las redes. Una vez logrado cierto reconocimiento pueden introducir su

obra en el mercado del diseño o llegar a concretar muestras en galerías o museos urbanos.



<http://illustrationfriday.com/2013/07/editorial-submission-marija-markovic/>



<http://isabelcouchoud.tumblr.com/page/5>



Peter Doig, <https://www.pinterest.com/pin/463589355367019473/>

Con una estrategia de conocimiento que puede desentrañar lo que ocurre más allá de la imagen como portadora de sentido y sustituto de un concepto determinado, codificado y entendido por un grupo. Esto surge como una interrogación válida acerca de cómo esa obra particular se inscribe en un discurso propio de una cultura en la forma de un objeto estético apto y valioso puesto en relación con su tiempo y espacio, como objeto pasible de comunicar y de representar de manera efectiva al resto de la comunidad, sea la misma propia o ajena, para el caso es indistinto. Los estudios de cine hispanoamericano son apenas una posibilidad de lectura que apunta a la construcción de una perspectiva estética y teórica centrada en la representación y que supone un largo camino por recorrer.

6. EXTRAÑA SINESTESIA EN EL NOA (IMAGEN-SONIDO)



La niña santa (2004) Lucrecia Martel

El texto Martel es un fenómeno inusual en el cine iberoamericano, impresionó desde sus primeros trabajos, ha sido objeto de numerosas aproximaciones analíticas desde estudios interdisciplinarios. En este caso optamos por realizar una lectura diferente de su puesta en escena articulando referentes pictóricos, en este caso fotográficos y teniendo en cuenta el tema de la banda sonora que es un espacio de trabajo poco frecuente para los que nos dedicamos a la imagen, reflexionar y pensar en las sinergias discursivas que se producen en estos casos, es un desafío, por eso era imposible hacerlo sin asistencia. Para ello aclaramos que todo lo relativo a sonido pertenece a una investigación común realizada con un colega y compañero de doctorado, Sandro Benedetto, con quien hemos trabajado estos temas en espacios académicos nacionales, internacionales, e incluso hemos concretado algunas publicaciones. Tenemos pendiente hacer un trabajo completo sobre un corpus específico, pero aún no hemos hallado el momento.

El relato cinematográfico según nos ha enseñado el maestro Jacques Aumont, sería el enunciado en su materialidad¹⁴⁵, lo que él nos quiere decir con esto es que para pensar en el discurso cinematográfico debemos sin ninguna duda considerar sus dos expresiones fundamentales...al menos en el cine sonoro. La banda de imagen por un lado y la banda sonora por otro.

Este trabajo pretende ser un ensayo de las múltiples posibilidades de sinergia que se plantean en el discurso cinematográfico moderno, contemporáneo, y más específicamente el argentino. Para ello hemos tomado la obra de una directora

¹⁴⁵Estética del cine, Cine y Narración, cap 3. 1998. Paidós, Barcelona.

joven que ha despertado inmensas controversias y discusiones acerca de su cine, nos referimos a Lucrecia Martel, directora de origen salteño, formada en la ENERC, la mítica escuela nacional de Cine de Argentina, que pertenece al INCAA y ha dado a varios de los muchos directores reconocidos de esta generación.¹⁴⁶

Quizás la más famosa y premiada haya sido Martel, desde que estrenó *La Ciénaga* en el 2001, hay profuso texto escrito acerca de su obra, artículos de revistas, estudios académicos y libros que analizan su filmografía.



En nuestro caso hemos preferido considerar *LA NIÑA SANTA* (2004) como objeto de estudio, porque está a medio camino entre el deslumbramiento mundial que significó *La CIENAGA* (2001) y la decepción bastante controversial que estalló a partir de su estreno en Cannes, de *LA MUJER SIN CABEZA* (2007).

Muchos críticos consideran que *La Niña Santa* es una continuación perfecta de *La Ciénaga*...por el contexto, la historia y hasta algunos de los personajes. Más allá de esta anécdota algo incierta nos interesó el cine de Martel porque hallamos en él una sinergia particularmente rica en el entramado de sus bandas tanto de imagen como de sonido. Además es sin lugar a dudas un filme que llama la atención por sus numerosos retratos, la fotografía y la manera de encuadrar de la directora salteña la

¹⁴⁶Varios directores consagrados de su generación como Stagnaro, Kaplan ó Loza han salido de la misma escuela.

enlazan con el arte fotográfico occidental, desde sus inicios hasta nuestros días¹⁴⁷, sus influencias y sus especiales maneras de acercarse a mundos privados fascina por las resonancias halladas en esta aproximación de análisis comparativo¹⁴⁸, entre los varios discursos integrados en el discurso cinematográfico que nos ocupa



En el Nivel del Relato: La Banda Sonora.

El cine de Lucrecia Martel evidencia tanto en su primer largometraje *La ciénaga*(2001) como en *La niña santa* (2004) un cuidado por la banda sonora poco frecuente entre los directores de cine en su acostumbrada primacía de lo visual; entendida esta como la suma de los diferentes componentes que la integran: diálogo, ambientación sonora y música, todos ellos interactuando con el cuarto, pero no menos importante de los componentes, el silencio. Dicho silencio se presenta entre distintas parejas de personajes: Josefina y Amalia, Helena y su hermano, Helena y Jano, Amalia y Jano. También se hace presente en Helena ante la noticia de que la mujer de su ex marido espera mellizos.

En *La niña santa*(2004), los sonidos diegéticos¹⁴⁹ nos ayudan a construir el espacio en donde se desarrollan los hechos, espacios que desde la imagen se nos ofrecen generalmente fragmentados, desconcertándonos las más de las veces, para ubicarnos con mayor precisión en el lugar en donde se desarrollan los hechos,

¹⁴⁷ Desde Nadar a Lewis Carroll, pasando por Cameron y otros, esta obra hace referencia a mucho del arte fotográfico occidental.

¹⁴⁸ Nos referimos a la comparación de pares binarios de obra o de conceptualizaciones semejantes y equiparables por uno o varios núcleos de interés.

¹⁴⁹ Todos justificados en campo desde el nivel de la historia.

dentro del laberíntico Hotel Termas; ámbito al que accedemos también desde sus ruidos cotidianos de murmullos, cubiertos, cacerolas, teléfonos, llaves, aerosoles, niños corriendo.

En otras ocasiones el sonido actúa como un puente aural que no respeta los límites de la imagen ya que dichos sonidos diegéticos nos sorprenden generalmente desde el fuera de campo¹⁵⁰. Como ejemplos de ello encontramos: la voz femenina que desde los créditos canta una canción religiosa jugando con la ambigüedad de su procedencia entre lo diegético y lo extradiegético, sumado al hecho de que las primeras imágenes no muestran su fuente sonora que es la profesora Inés, en campo; la música producida por el particular instrumento electrónico, el thérémin y la atención y el desconcierto que produce en las adolescentes durante su clase de catecismo; el acople del micrófono en el restaurante del hotel, la música interpretada en un órgano en el mismo lugar; los disparos en la zona del accidente automovilístico, y la uniforme percusión del anillo de Amalia sobre las barandas metálicas de la pileta a modo de llamada para el Dr. Jano.

Dentro de los diálogos, el susurro no constituye un hecho aislado ya que a lo largo de la película encontramos una fuerte recurrencia a su uso. Este generalmente se produce en los diálogos entre las dos adolescentes, cuyas confidencias oscilan entre sus inquietudes espirituales, los rezos, y los comentarios de temática erótica.

La característica acústica derivada del hablar con un volumen tan bajo produce una emisión sonora tendiente a resaltar las frecuencias medias y agudas y a suavizar las frecuencias graves. Esto produce una menor capacidad para diferenciar cada uno de los timbres vocales de los personajes, tendiendo a una uniformidad sonora en esos momentos. Ello constituye una cierta cualidad de opacidad¹⁵¹ desde el punto de vista de la banda sonora que podría corresponderse con el uso particular de la profundidad de campo¹⁵² y el fuera de foco que encontramos en *La niña Santa*.¹⁵³

Podemos percibir dentro de toda esta intimidad sonora la proliferación de sonidos de respiraciones y suaves gemidos.

Como es dable esperar, cuando todos estos sonidos se hacen presente, Martel nos introduce, -también de forma recurrente-, en sus primeros planos y planos detalles.

¹⁵⁰ Según Noël Burch en el cine hay seis Fuera de campos posibles. (Praxis del Cine)

¹⁵¹ La opacidad es una característica del cine posmoderno de posguerra.

¹⁵² Según el texto de Noël Burch hay seis posibles fueros de campo en el cine (Praxis del Cine)

¹⁵³ El desenfoque remite al uso particular que hizo de él una artista como Julia Cameron, antes de que surgiera el cine como institución y como arte.

Es frecuente también que la cámara nos dé una visión lateral de la cabeza de los personajes, haciendo especial foco en las orejas, esto se suma y relaciona con la importancia de la temática vinculada al campo sonoro: el congreso de médicos especialistas en patologías auditivas, y los acúfenos¹⁵⁴, el problema auditivo de Helena, la madre de Amalia. Este se nos revela con una sostenida y casi imperceptible frecuencia grave en la escena de la pileta cuando ella a través de sus gestos da cuenta de alguna dificultad auditiva luego de haber nadado en la misma, dando paso a los sonidos diegéticos internos, por medio de los cuales somos partícipes del malestar auditivo del personaje.

A lo largo de *La niña santa* la música, -siempre diegética-, ocupa un lugar relevante.

Ya desde los créditos comienza a sonar con la ambigüedad que proporciona en los primeros momentos la ausencia de imágenes que nos revelen su fuente, una canción religiosa interpretada a capella, -sin acompañamiento instrumental-, por una voz femenina, actuando como puente sonoro hacia el comienzo de las imágenes de la historia.

El théremin, nos proporciona una sonoridad constante con sus múltiples intervenciones a lo largo de toda la película. Poco a poco desde el fuera de campo, y luego desde vistas parciales, se nos va develando el misterio del origen de tan particular timbre, y pasaremos al asombro de su también particular manera de producir el sonido, dado que el ejecutante no tiene contacto con ninguna parte de dicho instrumento, aportando el misterio que nos proporcionan los ademanes del ejecutante; ademanes que tienen su origen al atravesar con las manos un campo magnético y que según los movimientos de las mismas, producen distintas alturas e intensidades posibilitando un discurso melódico.

El théremin nos proporciona un ecléctico repertorio, desde el Aria para la cuerda en Sol de Johann Sebastian Bach, a canciones populares como Cielito lindo.¹⁵⁵

Martel recurre en varios momentos a diálogos que se expresan en varios planos, tejiendo una textura sonora polifónica; ejemplo de ello lo encontramos durante las clases de catecismo en el que la voz de Inés, la profesora se ve relegada a un fondo

¹⁵⁴ Patología crónica que remite al permanente ruido auditivo de algunas personas.

¹⁵⁵ El componente heterogéneo de las bandas sonoras de Martel constituye una de sus particularidades.

sonoro mientras se produce el dialogo íntimo a modo de comentarios susurrados entre Josefina y Amalia. Esta superposición estaría en concordancia con el pensamiento de la directora sobre que los diálogos muchas veces, sirven para enmascarar y cubrir cosas¹⁵⁶.

También se presenta la música desde un órgano eléctrico situado en el salón comedor del hotel y saliendo desde un reproductor, cuando Helena baila sensualmente junto a algunos niños que pueblan el hotel, un éxito de los años setenta, *Cara de gitana* de Daniel Magal.¹⁵⁷

Tanto desde el inicio como en el final, Martel parece indicarnos que lo que se nos cuenta es una historia cuyo principio y fin se diluyen, ya que al extender el sonido por fuera de la narrativa en los créditos iniciales y finales, -el canto religioso de Inés y el ruido de las risas de las adolescentes y del agua de la piscina-, refuerza la sensación de que hemos compartido un fragmento de una totalidad a la que no podemos acceder, cuyas puertas de entrada y salida, pertenecen al mundo sonoro.

El Plano sonoro es un plano espacial de narración, que indica la distancia aparente (cercanía o lejanía) del sonido con respecto al oyente. Repasaremos las posibilidades que ofrece el filme: Primerísimo Primer Plano (PPP), el mismo no tiene una excesiva intensidad, pero la cercanía de la fuente hace que nos llegue el mensaje de forma muy clara. Tenemos este tipo de plano cuando susurramos al oído de alguien, o nos acercamos a él para realizar alguna confidencia.

En cuanto a ***La niña santa***, serían planos sonoros íntimos todos los susurros, y en particular, las conversaciones de Josefina y Amalia.

Plano medio o normal: es aquel plano sonoro de presencia que sitúa, en profundidad sobre un plano imaginario, a la fuente sonora a una distancia prudente del oyente. De modo, que el sonido resultante, se percibirá como cercano. Es decir, la fuente está cercana al plano principal, aunque no en él, como en el primer plano.

Plano de fondo o segundo plano: Es un plano sonoro de presencia generado por varios sonidos, distribuidos de modo que unos suenan siempre en la lejanía, con respecto a otros situados en primer término, por ello, se llama también plano de fondo. El segundo plano acentúa la sensación de profundidad con respecto al plano

¹⁵⁶ El tema de que el lenguaje hablado encubre el verdadero sentido es una característica del cine moderno.

¹⁵⁷ Canción popular de un artista argentino muy conocido en niveles populares de la población, especialmente del interior del país.

general. Estos planos sonoros de fondo serían los ruidos del hotel, las conversaciones de fondo de los asistentes al congreso y demás personajes que transitan el hotel y simultáneamente en plano medio o normal, las conversaciones de los protagonistas: Helena, su hermano, el Dr. Jano, y otros médicos y empleados del hotel.

La banda de imagen.

La historia iconográfica del cine argentino se ha visto conmocionada por el ingreso al panteón visual de la cinematografía contemporánea de relatos que recogen la historia de la imagen desde sus inicios: Antes del cine, nació la fotografía, y con ella los primeros fotógrafos profesionales que utilizaron el retrato como género y como referente de su obra.¹⁵⁸

En el corpus cinematográfico de Lucrecia Martel, por ejemplo de caso, se asocia a la ideología de la modernidad fotográfica que intenta superar el grado de perfección de la imagen academicista para restaurar el concepto artístico que eleva la imagen de lo denotado al plano de lo connotado.

Sus retratos de mujeres son alegorías de lo femenino y lo trascendental.¹⁵⁹ Las protagonistas adolescentes de sus relatos rebozan de inocencia y lujuria a la vez, condensadas muchas veces en sus miradas fuera de campo. **Estos son referencias pictóricas a los grandes fotógrafos que marcaron tendencia en los primeros tiempos del arte fotográfico y del arte cinematográfico también (los pioneros del nuevo arte visual del siglo XX).**

Su exquisito gusto por la puesta en escena interna al cuadro asocia su idea de representación al más puro y libre estilo artístico que aúna el clasicismo de la figura y una modernidad del gesto que invita a visitar a los pre-rafaelistas y los decadentes que sentaron las bases para los grandes cambios en las vanguardias históricas.¹⁶⁰

El cine, la fotografía y la música se enlazan en esta obra como un mismo corpus interdisciplinario que invita a la reflexión sobre la complejidad del

¹⁵⁸ Desde Nadar a Niepce, pasando por Lewis Carroll, a la obra de Cameron, o muchos fotógrafos contemporáneos iberoamericanos.

¹⁵⁹ El cine de Martel –desde nuestro punto de vista- se asocia por un lado al cine del primer moderno argentino: Torre Nilsson y por otro al de la primera autora feminista de la argentina: María Luisa Bemberg (que también contó como productora a Lita Stantic)

¹⁶⁰ Sus protagonistas no dejan de recordar a las heroínas decadentes cubiertas de sedas y tules en jardines misteriosos y poblados de perfumes embriagadores.

abordaje de la obra contemporánea, que tanto puede considerar a las artes del tiempo como a las artes del espacio en un encuentro absolutamente original y preciso.

Las jóvenes protagonistas de *La Niña Santa* conjugan en sus juegos eróticos y místicos a la vez la imagen de la belleza clásica encarnada en el punto exacto que articula inocencia con espiritualidad y deseo carnal.

Los cuadros de conjunto memoran las grandes composiciones renacentistas, mientras que los retratos individuales o de dos o tres personajes se cargan de sentido en un arquetipo que sintetiza al ángel y a la mujer deseante y plena de sensualidad. Aunque su intención está trasvasada de espiritualidad, el indicio de latencia sexual de sus adolescentes hace estallar una imagen absolutamente moderna, contemporánea y universal a la vez.

En el nivel de la Historia:

Representar a una niña, casi mujer, que sufre un arrebató místico y lo confunde con arrebatos eróticos, en realidad a más de una, porque su amiga también intenta pasar ese trance y si vamos más allá y quitándole lo místico, también está su madre, con una extraña atracción sexual por el mismo objeto de deseo, un señor bastante común y corriente (como la mayoría de los hombres que representa Martel), que tiene la particularidad de ser un médico de paso por el Hotel familiar, adonde asiste a un Congreso de Otorrinolaringología¹⁶¹.

Las mujeres son protagonistas,¹⁶² porque los hombres ya dijimos serían apenas acompañantes del concierto de deseos femeninos que pueblan la pantalla y que la directora sabe registrar desde puntos de vista absolutamente personales. Desde el cine de Torre Nilsson¹⁶³ en la década del sesenta y setenta, no se veían encuadres tan personales¹⁶⁴ en el cine argentino, además de planos cargados de sentidos ambiguos, de espacios que integran y atrapan a la vez a sus moradores, ahora será un antiguo hotel termal del noroeste argentino en plena decadencia, que como en

¹⁶¹ Tema aparentemente falto de sentido y de interés, funciona como excusa de la anécdota.

¹⁶² El cine de Martel es un cine de mujeres que pasan por estados ambiguos y sugerentes que los hombres ni siquiera intuyen.

¹⁶³ Otro especialista que inaugura el tema de la femineidad conflictiva en el cine argentino.

¹⁶⁴ Los ángulos de cámara insólitos suelen montarse en un punto de vista muy bajo para la costumbre del cine latinoamericano (por debajo de la línea media del cuerpo).

todas las películas de Martel encuentra sosiego al calor que corre por los cuerpos¹⁶⁵ en la piscina azul pero antigua que los ve pasar y sumergirse, uno a uno, y descansar a su alrededor, o tomando sol, exponiendo cuerpos y rostros captados por la cámara obsesiva de Martel.¹⁶⁶

Este es un filme de rostros, de miradas, plagado de primeros planos sugerentes y ambiguos. La densidad del cuadro muchas veces hace pensar en lo pegajoso del clima norteño, y hay un cierto atestamiento¹⁶⁷ de la imagen, que casi podría transmitir el olor de los espacios, los mismos protagonistas lo mencionan en los diálogos y el espectador se halla implicado en esos espacios decadentes y apenas arreglados por unas manos de pintura para disimular el deterioro.¹⁶⁸

La energía que se desplaza entre los personajes siempre parece estar a punto de estallar y siempre se contiene, es como saber que en algún momento será el estallido, pero el espectador, después de un tiempo está casi seguro que esto ocurrirá fuera de campo, fuera del nivel del relato, que plantea una historia con final abierto.¹⁶⁹

Las situaciones de promiscuidad familiar, naturalizada entre los miembros tanto de una misma familia y como en este caso con las amigas, no deja espacio a la comodidad del espectador, que siempre está como esperando el respiro que no llega.¹⁷⁰

Eso se manifiesta en la fotografía particular de *La Niña Santa*. La galería de retratos tanto de carácter coral como individuales o también de pequeños grupos, asombra por lo precisos y contundentes. La imagen aparece con una pregnancia que memora lo mejor de la historia de la representación occidental.

Sinergias Discursivas:

¹⁶⁵ Todas sus películas se filman en la provincia de Salta sin especificar el lugar, remiten siempre a un espacio de calor agobiante donde la siesta es la única pausa de placer y sosiego de los habitantes, que sólo esperan el momento de echarse en sus camas a reposar del calor.

¹⁶⁶ Las piscinas, aunque sean decadentes o sucias siempre son espacios claves en el cine acalorado de Martel. Todos sus personajes giran en torno a ese espejo de agua que representa el descanso al calor del medio que los ahoga.

¹⁶⁷ El atestamiento de la imagen simboliza muchas veces por contrapartida, el vacío de las vidas de estos personajes.

¹⁶⁸ Los espacios de su cine siempre remiten a un noroeste argentino como detenido en el tiempo de la siesta. Que no avanza, que sigue desde generaciones los mismos rituales grupales.

¹⁶⁹ Las historias de Martel preanuncian eventos importantes pero nunca los muestran, apenas los sugieren.

¹⁷⁰ Es tal el agobio que todos pueden echarse en la misma cama, hijas, madres, tíos, primos, amigas, no importa... la relación... esto está naturalizado por la promiscuidad imperante.

En el siguiente apartado intentaremos dar cuenta de los rasgos de estilo, las influencias y los referentes que han sido tomados por Martel para materializar su historia visual y sonora.



Lewis Carroll (1859) Las hermanas Liddell.



Las dos protagonistas de la historia, adolescentes, confundidas y plenas de erotismo y misticismo



Lewis Carroll, Las hermanas Liddel



Foto de Annemarie Heinrich (fotógrafa argentina ya fallecida)



Laura Torrado (1967, Madrid) es una artista que después de terminar su doctorado en Bellas Artes obtiene la beca **Peggy Guggenheim** para una estancia en Venecia. Posteriormente gana una beca Fulbright y trabaja en los departamentos de conservación del **Guggenheim Museum** y del **MOMA en NY**. A partir de 1995 regresa a Madrid y comienza a realizar sus primeras series fotográficas como **Hammam** y **El Dormitorio**. En sus obras usa las metáforas y las narrativas parciales para contar sus historias. Explora el cuerpo y modifica los espacios transformándolos con elementos externos.



El enfoque y el desenfoco en un mismo plano, característico de Martel.

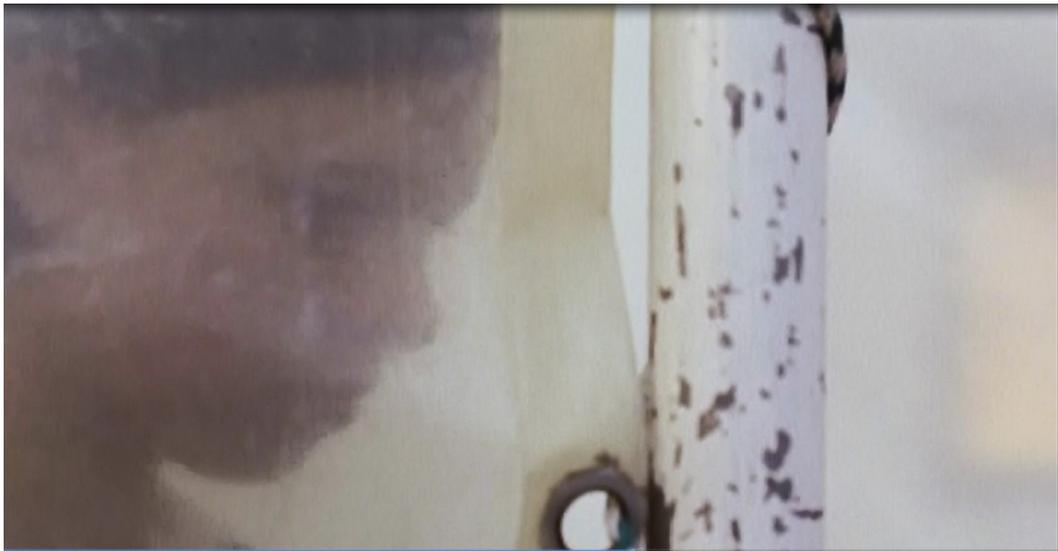


Foto Laura Torrado



Foto Laura Torrado

El enfoque y el desenfoco caracterizan tanto la obra de Cameron como la de una fotógrafa contemporánea como Torrado.





Foto de Julia Margaret Cameron



Foto de Julia Margaret Cameron

Cameron influenciada por las lecturas de la Biblia, sus antecedentes aristocráticos y su preferencia por el retrato femenino, es asociada desde nuestro punto de vista con la imagen de esta directora que la cuenta como una de sus influencias.



Foto de Julia Margaret Cameron



Foto de Julia Margaret Cameron



Foto de Julia Margaret Cameron



Foto de Julia Margaret Cameron



Foto de Julia Margaret Cameron

7. CONCLUSIONES PRELIMINARES

El modo de representación clásico y las transgresiones de la modernidad

Para deslindar lo conceptual de base es necesario acordar desde que parámetros se entiende la noción de director, de obra, de modo de representación y de categorías como lo moderno, lo clásico y lo contemporáneo. Es preciso repasar algunos conceptos clasificatorios. El denominado cine clásico, también llamado Modo de Representación Institucional (MRI), es el que responde a las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas, que por su propia didáctica posibilita a los espectadores reconocer el sentido de la historia y su contenido. En el cine clásico se establece un sistema de convenciones y de normativas reconocibles para los espectadores del cine narrativo.

En contraste con el cine clásico, está el cine moderno, transgresor del MRI desde sus inicios, en el que las películas narrativas se distancian de las convenciones propias de la representación institucional. Se trata de producciones que son parte de la imaginación creativa de artistas individuales. Por eso, en el cine clásico se reconoce una tradición grupal, asociada al Sistema de Estudios, al Sistema de Estrellas y al Sistema de Géneros, imperantes en sus años hegemónicos; mientras en el cine moderno se advierte la individualidad. Orson Welles es un ejemplo de director cinematográfico moderno del cine occidental., Leopoldo Torre Nilsson en el cine nacional podría denominarse como el primer moderno a partir de la huella personal que imprimió en sus películas como artífice total: autor, guionista, director, montajista, productor, y en alguna ocasión publicista y hasta distribuidor.

El cine clásico respeta las convenciones del empleo de los recursos audiovisuales, referidas al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación imagen/sonido y las tradiciones genéricas. Para el cine moderno cabe la experimentación de los directores que asumen una perspectiva propia, individual. “La noción de **CINE CLÁSICO** (...) denota un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, trabajo de cámara y sonido. El cine clásico evoca la reconstitución de un mundo ficcional caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible

y lineal, el realismo psicológico, y la aparición de continuidad espacial y temporal.”¹⁷¹

El objetivo del cine clásico estaba en el logro de la transparencia, de forma que todo pareciera natural, reproduciendo el mundo propio del sentido común. La aparición del detalle, funcionaba como garantía de autenticidad y bajo la idea de llevar a la ilusión óptica de la verdad, en esto el cine institucional de Hollywood hizo escuela.

Una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas entre los años 1920-1930 en el cine estadounidense, conforman ese cine institucional. La vuelta actual hacia este tipo de cine que toma a las dos formas en simultáneo, aunque renovado, es lo propio del cine contemporáneo, verdadero híbrido de géneros y estilos personales que producen obras únicas. Los distintos tipos de cine tienen sus propios antecedentes y variantes. Estas cuestiones se pueden estudiar desde componentes fundamentales: como la imagen, el sonido, la puesta en escena, la edición o montaje, la clasificación genérica si la hubiera, la estructura narrativa, los niveles de intertexto que operan en el plano semántico, la ideología que rige las visiones de mundo presentes o el tipo de clausura.

El cine clásico es un espectáculo narrativo audiovisual, que adhiere a las convenciones de la tradición cinematográfica con un cuidado especial del plano detalle porque otorga información fundamental al espectador, en el sistema de puesta en escena los elementos que funcionan como atrezzo o son parte de la escenografía cumplen roles fundamentales. La conclusión de la narración se manifiesta en una clausura que no deja espacio a la ambigüedad. La imagen tiene una función representacional de la realidad pre-existente, fiel a la naturaleza misma de ella. La base mimética del artificio de la puesta en escena del cine clásico es una norma férrea, en base a eso, **la composición visual es estable: horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva de un espectador adulto, internalizada a partir de las nociones cuatrocentistas de la visión occidental (que es fundamental y que en general no se considera, como algo adquirido como convención y naturalizado a través de siglos de**

¹⁷¹ Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1999, P. 215.

representaciones). El sonido tiene una función didáctica, reforzando el sentido de la imagen es de característica redundante y a veces cumple una función informativa (sea de riesgo, de alerta, de clima, según esté planteado en el guión). La sucesión de imágenes es causal, con una edición metonímica y de acuerdo a un orden que no puede ser fragmentado o suspendido, la cadena sintagmática mantiene un orden que si se altera, es debidamente explicitado al espectador para que la incertidumbre no rompa la impresión de realidad lograda por el artificio de la representación naturalista.

La puesta en escena del cine clásico está sometida a las necesidades dramáticas de la narración **El espacio acompaña al personaje. El personaje está por sobre la puesta en escena a efectos de dar unidad dramática a cada secuencia, con una lógica fácil de reconocer por el espectador.** La estructura narrativa se ordena secuencialmente, coincidiendo historia y discurso. El final narrativo (la clausura del relato) es totalmente concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, como ocurre con la estructura del cuento clásico.

La finalidad del Modo de Representación Institucional está en lograr del espectador la percepción de la película, como si se tratara de la contemplación de un trozo de la realidad. La preocupación se ubica en conseguir una recepción crítica de la representación efectuada, como objetivo legítimo que trasciende por medio del arte. **La percepción del espectador se verá orientada a través de la puesta en escena que opera como un sistema de estrategias artificiales, que le otorgan el significado esperable.** Entonces, se concretapor medio del anclaje y maduración de la representación que acude a procedimientos tales como lo espacio-temporal que el montaje facilita, el dominio de la puesta de cámara, el campo/contra-campo, la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético. Todo converge hacia el único objetivo de embarcar al espectador en un viaje desde su lugar, como la esencia de la experiencia lo que Burch llamará la ubicuidad ideal del espectador clásico, el viajero inmóvil.

La estructura del cuento clásico contiene en simultáneo, dos historias: una evidente y la otra oculta. El sentido de la trama se revela en la historia implícita, que se explicita al final de la película. A esta forma se la puede llamar epifanía, cuyo

principio se apoya en la inevitabilidad en retrospectiva, desde la resolución necesaria e inevitable de los enigmas, lo que los semiólogos llamarán la intriga de predestinación.

La ideología que contiene al cine clásico es de carácter teleológico, con una conclusión a la que se arriba de forma única e inevitable. La lógica de los acontecimientos se encamina de una manera causal y con un ribete que quiere mostrarse como natural, precisamente porque se entiende al film como la representación desde los recursos cinematográficos de la misma realidad. **El cine clásico reproduce las convenciones sociales que otorgan sentido a la realidad, que pasa a ser representada por medio de las convenciones del lenguaje cinematográfico.**

El cine moderno se contrapone al clásico, por la visión particular de cada artista que rompe con la tradición. Se define, entonces, desde su novedad contextual y contingente. Los recursos visuales pueden apelar al empleo sistemático del plano-secuencia, el incremento de la polisemia visual y de técnicas o formas de ruptura de las convenciones del cine tradicional, paradójicamente todas las tendencias rupturistas que caracterizan los tipos de estéticas cinematográficas están ancladas en referentes pictóricos y en conceptos que devienen de las artes plásticas, como realismo, impresionismo, naturalismo, surrealismo, y todos los ismos que podamos imaginar.

Los directores de cine toman conciencia de la autoliberación del contrato implícito establecido con el cine clásico. La renovación se va a plantear desde el plano de los contenidos, transitando por nuevos temas, personajes sin antecedentes, historias con finales abiertos y lo que vaya planteándose como original e innovador. Por su parte, la expresión pone en evidencia a la cámara, se usa el fuera de campo, la luz que opera para ocultar de forma intencional y notoria, la música conduciendo a tensiones no narrativas, se apela a la improvisación, el cine moderno se va a caracterizar por las formas abiertas, desconcertantes, lo que Deleuze llamó la forma vagabundo y Font la estructuras laberínticas y sin centro, donde los personajes pueden perderse sin preocupación por hallar el rumbo, o ni siquiera intentar hallarlo. La producción pasa a tener una mayor independencia frente a los estudios, con la posibilidad de optar por los proyectos personales que dan lugar a los

directores-productores. Aparecen como consecuencia las problemáticas de la incomunicación que signarán a las sociedades modernas, mucha de esta incomunicación también significó un quiebre con el espectador, que ya no era tratado como público al cual se debía satisfacer, sino como a un contemplador dispuesto a generar sus hipótesis personales frente a la obra, este clima de libertad asumida para la creación incluye por antonomasia un rechazo rotundo y frontal a la censura y sobre todo, a la autocensura, que no entra en los cánones del autor.

En el cine nacional...“Torre Nilsson, a partir de mediados de los años '50, conforma rasgos de la modernidad cinematográfica en su obra y empieza a conformar una poética vigorosamente particular, que va adquiriendo de manera progresiva mayor autoconciencia como sujeto poseedor de una personal y determinada idea del mundo, de cine, y del lugar que el cine ocupa –o debería ocupar- en el mundo.(...) otro aspecto que vincula a los directores modernos: su necesidad de comunicar sus reflexiones, y frecuentemente sus dudas...”¹⁷²

El director moderno está en el film, mucho antes de su filmación. Se ocupa de la invención de las situaciones, selecciona los personajes con sus diálogos, elige los lugares, sonidos e imágenes que articulan el relato. **Todo estará previsto como algo necesariamente controlado de cerca por el director, para no arruinar el sentido de la obra que un detalle errado podría poner en riesgo. De eso se trata ser un maestro de la puesta en escena, como han sido Almodóvar, Bemberg, Leduc, entre otros, contemplados en este ensayo.**

Los personajes que son tenidos en cuenta, desde el paradigma moderno, sirven para enriquecer la narración. Van a aparecer nuevos rostros, tipologías impensadas como en el caso de las jóvenes ingenuas, que ahora deciden rebelarse o las mujeres que no temen negociar con su cuerpo, muchos de estos nuevos personajes son transgresores que disfrutan y padecen a la vez violar las normas, provocan desconfianza e instalan la sospecha en el espectador, que ya no cuenta con el reaseguro de la certidumbre, en realidad nunca sabe que se está escondiendo en

¹⁷² Grilli, Daniel; “No abras nunca esa puerta. *Graciela, La casa del ángel, La caída* y su representación del espacio exterior”, en M. del C. Vieites (Comp.); *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Grupo Editorial Altamira y Museo del Cine Pablo C. Duckrós Hicken, Buenos Aires, 2002, Pp. 63/75.

las acciones y procederes de esos seres librados a su voluntad, que en última instancia rigen sus destinos por el azar.

El llamado cine contemporáneo integra elementos del cine clásico y del moderno. El inicio se halla en una superposición de estrategias de carácter narrativo y descriptivo, por lo que contiene un simulacro de intriga, de predestinación. La imagen tiene autonomía referencial, con existencia solo en el contexto de la película. El sonido tiene una función itinerante, pudiendo ser alternativamente didáctico, asincrónico o sinestésico. La edición es aleatoria, utiliza estrategias causales a veces, inexplicables la mayoría. La puesta en escena es fractal, con autonomía frente al personaje y con igualdad de importancia, estallan los presupuestos de lo tardomoderno en una estética de la fragmentación como principio constructivo.

La estructura narrativa posibilita interpretarla de manera literal y desde una reflexión, en forma conjunta, lo que la hace adaptada a multiplicidad de públicos con expectativas distintas. **El sentido de la clausura depende de la interpretación proyectada por cada espectador en particular. La ideología del cine contemporáneo podría derivar de una estética de la incertidumbre, construida apelando a paradojas.** Cada película edifica un universo autónomo de la realidad externa, en cuanto es una representación artística. El cine contemporáneo se convierte en un instrumento utilizado en la construcción de realidades, que no siempre tienen un referente en la realidad externa al espacio de proyección, sino más bien apelan a referentes más profundos que circulan en la superficie pero que están instaurados en un imaginario cultural común y característico de una sociedad particular.

El cine es un discurso, una forma de expresión del pensamiento por medio de la representación. En este discurso se organizan las ideas a partir de los elementos que se disponen a tal fin. La lógica interna se va creando con la sucesión de imágenes que le otorgan el sentido deseado. Para el cine, narrar es expresar algo, no consiste en mostrar una realidad como tal, por eso el significado de una escena es el resultado de todos sus elementos. **El significado pasa a ser una abstracción, como resultado de una asociación de ideas. Las ideas dependen en gran**

medida del imaginario que las rige de acuerdo a determinada comunidad de pertenencia.

En base al interés que se tenga, se seleccionan los aspectos de la realidad que auxilian en la comprensión, el sentimiento y la reflexión de acuerdo a la opción estética que se representa en cada puesta en escena. En la planificación del film, el director toma una posición desde lo que desea mostrar y entrega su visión de mundo imbuída de referencias de imagen instauradas en su subjetividad construída como miembro de una sociedad, que lo ha marcado como sujeto pensante y como productor simbólico.

-HACIA UNA MIRADA TRANSDICIPLINARIA

Estéticas posibles: Logótipo en el cine argentino

Si consideramos en este ensayo producciones que se caracterizan por poéticas de autor en las cuales valoramos el peso de la puesta en la escena articulada por los realizadores responsables en estos discursos y que dan cuenta de ciertos rasgos estéticos relacionados con la historia del arte en general y la historia de las representaciones en particular, no se pueden obviar ciertos referentes que podemos llamar pictóricos (como una clasificación posible), también podrían ser visuales, perceptivos, icónicos, iconológicos, habría muchas maneras posibles para caracterizarlos. **Preferimos definirlos como pictóricos para que se comprenda la cualidad pregnante de la imagen que ha dejado una huella social que puede rastrearse a través del tiempo y de las culturas en innumerables soportes**, el primero o el más difundido a nivel masivo es el de lo pictórico.: cuando alguien aplica pigmentos sobre un soporte, cualquiera sea este y deja en el mismo una huella que puede entenderse como una expresión de algo. Ese algo refiere a otra cosa, sea identificable y figurativa o tal vez no identificable en lo inmediato, por ejemplo puede ser tener características abstractas, con valor plástico por sí mismo. Por la línea, por la composición, por el color, por la textura, quizás a través de una forma de alguna especie.

Esas huellas pictóricas, existen desde tiempos inmemoriales, tenemos registro desde el paleolítico con las pinturas rupestres halladas en la zona mediterránea de Europa, que han sido datadas con el método del Carbono 14, se supone de alrededor de 40.000 años de antigüedad. Desde esas épocas los habitantes del

mundo dejaban huellas, expresaban en imagen algo que a veces representaba a cosas existentes, como seres vivos, animales de caza por ejemplo, fundamentales para la subsistencia, porque proporcionaban comida y abrigo, e incluso las primeras herramientas que fabricaban primero con restos óseos y más tarde con materiales extraídos de la naturaleza, como maderas y piedras. Algunas de esas manifestaciones de carácter abstracto, son manchas o líneas, tal vez formas repetidas a modo de guardas o de símbolos decorativos de los cuales desconocemos exactamente el sentido. Sólo podemos intuir motivaciones sagradas, rituales o simplemente una necesidad de expresión manual, porque la función de la mano (de lo fundante del gesto) se ha inferido como anterior al lenguaje, o como un tipo de lenguaje.

Sabemos desde innumerables disciplinas, no solo desde las artísticas que el ser humano ha realizado representaciones siempre, en todas las culturas de las que se tiene noticias y registro. Que esas representaciones (tanto creaciones individuales como colectivas) siempre han sido concebidas para ser vistas por alguien, por el artífice casual, que al dejarla plasmada sobre un soporte, causa que la misma persista en el tiempo y alguien en el futuro, un otro, fuera de la mirada de su tiempo, la contemple en algún momento. **Esto es una suposición o una hipótesis deductiva nuestra: que esa representación refiere a un significado que tiene que ver con la comunidad de pertenencia que la ha producido, a través de la mano o las manos del artífice que la plasmó.**

Así en una elipsis digna de la obra de Kubrick. Damos el salto, de las cuevas de Altamira al cine del siglo XXI, donde el ser humano concreta ese gesto perpetuo para la especie.

Esas representaciones que persisten, son el objeto fundante de nuestra investigación, aunque aquí nos interesan las representaciones que el cine como manifestación social desgrana en el sistema de puesta en escena y de cómo este halla sus referencias pictóricas más allá de la comprensión inmediata, incluso de sus propios creadores. Las representaciones son expresiones del imaginario del creador, que como miembro de una comunidad plasma su visión de mundo particular y que será entendida por otro o por otros que a su vez interpretan para sí esas imágenes en forma de significados, que de una u otra manera los enlazan con una historia de la representación que trasciende ese aquí y ahora de la imagen.

En el corpus seleccionado aleatoriamente para nuestro intento ensayístico a modo de propuesta teórica, advertimos en la etapa de nuestro trabajo de campo, (revisando archivos, documentos y entrevistando gente que hace cine, en distintas áreas de la producción artística: fotografía, iluminación, diseño de vestuario, diseño de sonido, etc.) Todos en algún momento caracterizaban, o eran caracterizados por especialistas como representantes dentro de sus márgenes cinematográficos como muy *barrocos*, o muy *minimal*, o *neo-barroco*, *neo-góticos*, o parte de *nuevos realismos* (porque el neorrealismo ya tiene categoría de vanguardia –neovanguardia en realidad- porque no pertenece a lo que se reconoce como una vanguardia histórica *estricto sensu*, como las que nacieron en los años 20 del siglo pasado). También los hay *pops*, *kitsch*, *neo-abstractos*, *expresionistas*, *deconstructivistas*, entre otros. Como observamos más arriba, todos refieren a movimientos pictóricos de la historia del arte, para nosotros sería de la historia de la representación para ser justos y coherentes con nuestro discurso.

A modo de ejemplo si pensamos en la obra de la dupla Torre Nilsson- Beatriz Guido, que ocupa buena parte de nuestro corpus, a los cuales se los ha caracterizado como oscuros, góticos, a veces barrocos, según diferentes opiniones calificadas. Si hacemos historia y nos remontamos a los orígenes plásticos el estilo gótico¹⁷³ hallamos que refiere al sentimiento medieval propio del catolicismo que nutrió su forma y respondió a una misma necesidad. Lo gótico era la encarnación del verdadero sentimiento cristiano. Lo paradójico vendría después, con la recreación de este arte gótico, en épocas posteriores que han desmembrado su significado religioso original. En muchos artículos de análisis sobre la obra de grandes creadores de la puesta en escena que se preocupan especialmente por las poéticas del espacio, se los denomina como parte de un sentimiento gótico, o neo-gótico, aunque la gótica se reconoce como una característica de cierta literatura oscura propia de cierto cine de género (de terror por ejemplo) en las adaptaciones al cine y con una estética particular. Cabe aclarar que el término estética, se encuentra ligado “...a un sistema de valores occidental, europeo y moderno.”¹⁷⁴ Remite al pensamiento acerca del arte y la belleza, ciertamente muy condicionados

¹⁷³Williams, Raymond; *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

¹⁷⁴Payne, Michael (Comp.); *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006, P. 179.

por el medio cultural, que lo convierte en una categoría difícil de aplicar a las manifestaciones de otros períodos y lugares. Pero es una herramienta metodológica validada.

María Negroni¹⁷⁵ la brillante poetisa y ensayista que ha estudiado el fenómeno de esta literatura en el cine, comenta como los personajes que se van construyendo se conforman en monstruos que se mueven a la sombra del caos, la sexualidad y la noche, héroes y heroínas solitarios llenos de deseo, que al ejecutar sus fantasías prohibidas se acercan a tocar la muerte. **El castillo, junto a la reclusión, las sombras y las colecciones de antigüedades harán parte de un escenario apropiado que acompañará a estos personajes.** La oscuridad aparece como un don, en tanto conciencia de la opacidad del mundo.

La puesta en escena de esta poética, necesita ámbitos apropiados, casonas, castillos, fortalezas son en general lugares arcaicos, donde en la arquitectura de exceso aparecen los sueños saturados, osarios de sombras que permiten el acceso de la experiencia humana hacia el saber oculto. Se constituyen en un espacio de fuga, a contrapelo de la realidad, tal como se la entiende normalmente.

Soledades horripilantes y jovencitas inocentes entre heraldos del mal, son comunes en las tramas góticas, también hay, sobre todo esto, una fuerza centrífuga, un espacio móvil, contradictorio y frágil que, (...) encabalga el vacío e instaura un principio fantasmático que al reafirmar su inacabado esencial, impide la plenitud petrificada y petrificante de todo discurso realista o totalitario.”¹⁷⁶ Las narraciones dentro de esa estética se desenvuelven entre representaciones que buscan la libertad, develando fuertes impresiones de tristeza. La melancolía sostiene estas poéticas desde una sensibilidad finisecular (decadente como se ha llamado a toda la obra de Torre Nilsson).

Entran a jugar en la escena y el relato, todas las variantes del vampirismo, lo fúnebre, las alianzas entre el placer y la muerte, la flagelación, el amor lésbico o prohibido y las violaciones. **Aparece, en todos los casos, una fuerte atracción**

¹⁷⁵ Negroni, María; *Museo negro*, Grupo Editorial Norma SA, Buenos Aires, 1999.

¹⁷⁶ Negroni, María; *Ob. Cit.*, Pp. 22/3.

hacia lo exótico, los cuentos de terror y necrofilia, todo dentro de una concepción válida de la belleza y el amor, saturado de ruinas, caos y estatuas. Las casas elaboradas desde la estética neogótica son plataformas para la contemplación melancólica como lugares de autoexclusión, a los que se accede para tener vivencias entorno a las ilusiones y el terror que se asocian con lo perdido. Entran en esa esfera, los recuerdos y las fantasías bajo los elementos colocados como significantes. Las casas aparecerán así como verdaderos mausoleos con cuartos viciados.

Los temas que se despliegan responden al problema del mal, la idea del despojo y la intrusión. Para lograr un efecto de conjunto se advierte la presencia de un atormentador, espejos que reflejan escenas de descubrimiento, la carga de los muertos, despojos de identidad, el descubrimiento de lo horripilante en cada uno.

El relato dentro del relato, mostrará lo que no ha podido morir, que reaparece de forma incesante y se multiplica porque no termina de superarse. El entramado muestra moradas negras que funcionan como la punta de uniceberg para los habitantes desprevenidos. En este espacio de contradicción, asoma el señuelo de lo que no se ve, aquello que conforma el lugar del desgarramiento entre el adentro y el afuera, donde se dará la lucha, entre el rechazo a los muros que cercenan y la necesidad de encerrarse. A todo esto, se suma y se define la protesta negativa que cuestiona a la moral oficial.

Los elementos meteorológicos se presentizan, encuentran espacio en la tormenta y la noche, la tiniebla y lo borroso, todos a merced de la locura que se revela. **Las casas lograrán fascinar con su mezcla de atracción y repulsión.** Los sótanos, como lugares oscuros, húmedos y ocultos, serán encargados de esconder secretos que pueden estar dados por un crimen o el ocultamiento de un cuerpo femenino.

La prolongación de estas casas o moradas siniestras dan en su versión amplificada, en las ciudades propias de los bajos fondos, los itinerarios prohibidos de la noche, el submundo del hampa y en donde impera la suspensión de la ley. Como característica, aparece que: "...siempre son mundos enteros, cerrados, sumergidos, que acaban incendiándose o autodestruyéndose (...). **La casa poética es siempre una casa en el límite, una casa al borde del agotamiento, abocada a**

las profundidades donde transcurren todos los momentos de tensión.”¹⁷⁷

Cuando se las incorpora en la obra, estas moradas muestran la relación existente entre sueño, muerte y escritura que tiene el artista.

Los personajes dentro de esta estética buscan la detención del tiempo y que se prolongue la pena, negando de forma obstinada la pérdida de la infancia. **El lugar donde habite parecerá un museo vivo, lugar donde hallar el desvío incansable, que brinda el aire que posibilita respirar dentro del ahogo.** Al momento del desenlace del drama, sin embargo, todo estará perdido. Lo único que permanecerá en las personas será la tristeza, por eso la melancolía de coleccionar objetos, poemas y fragmentos de lenguaje y de vida.

El pasado es el momento del tiempo de mayor peso en los personajes, que no pueden superarlo, prendido a una serie de imágenes traumáticas. Las casas encierran este pasado complejo, vinculado al terror, alarce y al territorio desvalido de la infancia.

La estética dada se desarrolla en la emoción que se desenvuelve en el espacio. Allí, puede darse lugar al horror, donde todo tiene la potencialidad de llegar a ser repugnante. Lo que organiza la trama, la enmarca y la percute es el sitio que se crea. **El espacio encerrado y aislado puede asumir la figura de un castillo, laboratorio, caserón, submundos del hampa,** etc. La presencia del horror atraviesa las formas, para darle el significado deseado, compuesto por la ruina del afecto, con toda su dureza externa.

El agua aparece circundando y acompañando a la casa como metonimia de la madre – el agua amniótica- que sirve para ocultar, reflejar, deformar, transportar o escapar del vértigo creador y para impulsarlo en silencio hacia él. **La presencia del agua en cualquiera de sus formas** (lago, pantano, río o mar) hace a la prueba del delito, castigo e infierno final. También, el agua puede vaporizarse en frío o transformarse en hielo, brindando a la escena un corte que dé lugar a la crueldad, por el efecto del congelamiento que se transmite, el cual prepara para presenciar los actos más perversos y dañinos.

¹⁷⁷ Negroni, María; *Ob. Cit.*, P. 41.

Los personajes y figuras representadas: heroínas inocentes, condes perversos, secuestros, reputaciones perdidas junto a sus honores, bodas que no se concretan y que si lo hacen son forzadas o nefastas, venganzas, persecuciones, etc. Todo lo que se considera violento, contrario, confuso y frustrante aparecen en toda su expresión y despliegue. **Las mujeres pasan por una serie de vejaciones, con encierros, persecuciones, asesinatos y desapariciones misteriosas.** También, se las presenta enloqueciendo o encerradas en conventos.

Las mujeres de esta estética exploran los espacios secretos, que las invitan a descubrir sitios prohibidos. Con este acto, llegan a comprender que lo que se presentaba como natural era una construcción cultural, donde la supresión se traslada a la fantasía callada. El abrir las puertas de los secretos las conduce a la revelación, la transgresión de la frontera entre los sexos, entre la vida y la muerte, la materia y el espíritu, el cuerpo y la palabra. “...**las mujeres que saturan la sombra de estas historias encarnan siempre el papel fantasmal de la otredad que en nuestra cultura ha recaído siempre en el principiofemenino, llámese éste finitud, naturaleza o mal.**”¹⁷⁸ Estas mujeres suelen ser protagonistas jóvenes, huérfanas algunas, otras solitarias, que manifiestan una fuerte sensibilidad. Van a ser las protagonistas de la desdicha y aunque el terror las invada hasta paralizarlas, sabrán sobreponerse, desentrañando los fantasmas y reteniendo su integridad. Acota Negroni: “También el poeta romántico es una criatura elusiva y lunaria, excéntrica y desamparada frente a la comunidad humana, oscilante entre las luchas libertarias de su tiempo y la arrogante evasión que le propone el gran castillo gótico.”¹⁷⁹ La estética presente, como el corpus de obras considerado en este estudio coincide con épocas de radicalización del pensamiento político, estético y filosófico, como las que le tocaron vivir a la dupla Guido/Torre Nilsson que eligen representarlas en sus relatos desde la posición del artista romántico, comprometido y evasivo a la vez. La galería de sus personajes, especialmente los femeninos parecen cincelados a partir de un molde neogótico.

¹⁷⁸ Negroni, María; *Ob. Cit.*, P. 191.

¹⁷⁹ Negroni, María; *Ob. Cit.*, P. 103.

-REDEFINIENDO EL DEBATE, LA MODERNIDAD Y LAS ARTES

*“Cuando la crisis de la crítica ha sido convocada
es el momento de redefinir el campo mismo de debate...”
Jesús Martín Barbero.*

Desde que la *Dialéctica del Iluminismo* alumbró el camino de teóricos, intelectuales y artistas, el campo del debate social en torno al fenómeno de la cultura de masas, que encuentra en el cine su despliegue más perfecto a mediados del siglo XX, ha convocado a la filosofía, al arte y a la economía, entre otras disciplinas, a tomar partido acerca del problema que puso al siglo del holocausto de cara a la historia: las masas que ascienden y se comunican, que interaccionan algunas veces en forma pacífica y en otros casos en forma violenta, con todo lo que esto significa para el devenir del mundo social. En realidad, el pensamiento de Frankfurt devela la categoría de mercancía como concepto clave para pensar la cultura y los modos de interacción que implica la sociedad de masas. **Mucho del cine producido y consumido en iberoamérica pertenece a la categoría de mercancía, desde la más banal a la más sofisticada.**

Adorno, en un texto de 1967, aclara que la supresión hecha a la noción de cultura de masas en el texto definitivo de la *Dialéctica...* (1947) por el de **Industria Cultural** tuvo como objeto eliminar desde el principio la interpretación más corriente: que de las masas surge espontáneamente una forma de arte popular y que la misma se traduce en cultura contemporánea. Así, Industria Cultural daría cuenta de lo que los autores querían en realidad, una verdadera producción en serie de la cultura, dando cuenta del modo en que las sociedades occidentales habían “arruinado” su potencial emancipador configurando una forma de carácter arcaico y con pretensiones de ser verdad representada.

En la fetichización de la obra de arte convertida en bien cultural y en la regresión del goce del arte, convertido en consumo y diversión dirigidas, investiga Adorno lo que él denomina un fetichismo de la mercancía de un nuevo estilo. Nuestro estimadísimo mentor Eduardo Gruner, ha dado cuenta en varios de sus textos del

valor que estos términos adquirieron en la realidad postcolonial de Latinoamérica, y de esta manera pone en foco el problema en Argentina y en la región.

La industria cultural demostraba la regresión del iluminismo a la ideología, favorecía el control y la sumisión de las masas. El programa del iluminismo se había propuesto liberar al hombre a través del conocimiento científico, esto no solo no se concretó sino que a la vez se avaló un proceso por el cual se reducía la promesa científica a la mera técnica. **La posición de Adorno y Horkheimer asume una crítica radical hacia el conjunto social todo y especialmente insiste en dejar las posiciones condescendientes habituales hacia las masas.** Para ellos los filmes, la radio, los periódicos, en fin, los medios de comunicación de masa constituyen un sistema que tiende a la uniformidad. La cultura “cosificada” (mercantilizada) se despoja de sus elementos críticos y se vuelve funcional actuando como “irracionalidad racionalizada”. **Este pensamiento crítico ha teñido los espacios académicos de cierto desdén que afecta seriamente las producciones audiovisuales contemporáneas, especialmente las de carácter transnacional producidas en la región.**

A nivel personal, recuerdo la broma de un colega, crítico especializado en artes plásticas y de una cultura enciclopedista digna de un renacentista, cuando le comenté que dejaba mi especialización en artes plásticas del siglo XIX porque había decidido iniciar estudios de teoría cinematográfica (desde cero, porque no pasaba de ser una espectadora entusiasta del cine), Me dijo entonces con preocupación sincera...

-“Debés estar pasando por algún tipo de crisis existencial, no se puede abandonar la episteme por la doxa...” Acaso vas a ser crítica de artes del espectáculo, acaso voy a verte en un programa de chimentos por la televisión de la tarde!...Qué horror...!Espero como amigo, que lo superes rápido...-

Este comentario lapidario de mi colega, que aún recorre los caminos de la episteme y se ha transformado en un crítico de renombre, no creo que haya dejado de ser convincente para ciertos sectores de la comunidad académica tradicional. Por lo tanto, es comprensible, que desde los espacios formales de las disciplinas asentadas

en siglos de historia sea difícil pensar en los estudios cinematográficos -en el ámbito iberoamericano al menos- como algo digno de interés para los teóricos de la cultura. No es en vano que nuestros propios consejos de investigación, privilegien las áreas pertenecientes a las disciplinas consolidadas como la historia, la literatura, la filosofía, la antropología o la ciencia política y descarten hasta el día de hoy a las artes audiovisuales. En nuestras agencias de investigación los proyectos sobre el audiovisual deben respaldarse siempre en alguna disciplina tradicional para llegar a buen puerto.

Las investigaciones consideradas para financiación (parcial al menos) deben de manera excluyente tener una fuerte ligazón a la historia, a la literatura, a la antropología -por mencionar algunos ejemplos-

Aún, hoy en el 2016, no tienen entidad por sí mismos. Lo hemos experimentado en forma directa cuando como investigadores en formación, integramos el primer proyecto financiado por ciencia y técnica para la Universidad de Buenos Aires sobre cine argentino, esto no fue hace demasiado tiempo, el expediente fue aprobado, no sin dificultades, en el año 1998, casi al borde del fin de milenio y en ese momento fue una excentricidad y una especie de apuesta de colegas de letras que fueron los evaluadores a cargo, a falta de especialistas del área reconocidos por la institución para tales fines. En ese entonces nos comentaron que les pareció pertinente y que ya era hora de darle la oportunidad a alguien serio de sacudir un poco el mote de ineptitud disciplinaria que pendía sobre las artes combinadas, como se las llamaba en esa época. Agradecemos la oportunidad y tratamos de que fuera lo más productiva posible. (Proyecto UBACyT TL69 /Artes/ Facultad de Filosofía y Letras UBA /La obra de Leopoldo Torre Nilsson como poética integral.)

La academia no ve, en muchas oportunidades formas plurales de acceso a la cultura sino una “racionalidad” que debe atravesar el orden social y específicamente la cultura. Como aclara Adorno ...“Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar, la diferencia es acuñada y difundida artificialmente”

La producción estandarizada otorga al público la aparente posibilidad de elegir pero en realidad ofrece indiscriminadamente aquello que la misma sociedad va a quitarles. Las opciones ya fueron tomadas por el mercado que es el que elige en verdad. Así, esta interacción produce la conformidad con una sociedad

profundamente injusta y aparentemente democrática. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que en realidad está harto. El premio consuelo ofrecido por la industria cultural es que, adaptándose, se puede sobrevivir.

El problema fundamental de la producción en serie, nos dicen: ...” es que sacrifica “aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía del sistema social”. Con esto se están refiriendo a la autonomización relativa del arte respecto de la vida social, su posibilidad de ser “distinto y distante” (o sea potencialmente crítico) de aquello que lo crea. La estafa que se consume implica, según estos autores la realización en el plano de lo simbólico de la promesa de lo que está impedido.

Así, la distracción promueve la resignación y la industria cultural vuelve a proporcionar como ilusorio paraíso la vida cotidiana. La instauración de la moral de dominio en masas engañadas y estafadas que creen en el mito del éxito posible, que ven en los filmes, por ejemplo, que son producidos en la lógica de la serie, afirma la conciencia servil. De esta manera se logra que las masas reclamen con fervor la ideología mediante la cual se las esclaviza. Es fundamental la articulación entre necesidad y demanda que se resuelve en una especie de situación circular de carácter falso. El mismo Adorno sentencia: “Ya no podemos apoyarnos en la confianza en las necesidades de los hombres como prioridades”, porque estas han quedado integradas en una sociedad falsa y han sido falseadas por ella. La cultura industrialmente producida queda así “bien atada, administrada y concienzudamente calculada”, se caracteriza por la producción estandarizada y los clisés, que se fundarían en las necesidades (poco confiables ya) de los consumidores.

Los clisés ideológicos de la cultura serían los más peligrosos, porque generan uniformidad por medio del esquematismo. **Así, es como la producción de novelas se realiza teniendo en mente la posibilidad del film posterior y esta característica denota cómo los productos de la industria cultural están atravesados por la división del trabajo fundado en el esquematismo de la producción.** La cosificación del clisé manifiesta que en este nuevo mundo administrado los hombres son producidos como sujetos y renuncian a ser protagonistas, la falsedad del proceso reside en que todo se haya decidido por

anticipado. En las relaciones entre trabajo y tiempo libre (trabajo y ocio), que deberían constituir instancias opuestas, se inscriben en la misma falsa racionalidad porque ahora el descanso se asemeja al trabajo. Ambos son inseparables y el primero convierte al segundo en un apéndice. Allí se manifiesta la relación **sociedad/dominio**. Los modos de organización del ocio muestran todo lo que le es retaceado al hombre de antemano. En el carácter afirmativo es donde esta industria cultural manifiesta su apología del mundo tal cual existe. **Según Herbert Marcuse el arte burgués podía al menos caracterizarse como ambiguo, ya que contraponía la imagen de un orden mejor. Pero el arte de la industria cultural solo tiende a entretener y divertir, y allí justamente reside su diferencia con lo que sería el “arte auténtico”.** En la fusión distracción-cultura se producen dos efectos estrechamente ligados: “depravación de la cultura” y “espiritualización forzada” de la distracción, porque el entretenimiento libera en un sentido muy poco liberador... y genera la risa que opera como un instrumento de estafa respecto a la felicidad. La opinión acerca de los espectadores se desprende de estos conceptos. Así, la fantasía, la imaginación y la espontaneidad serán atrofiadas y adiestradas aunque los productos culturales sean fabricados de tal forma que exijan actividad para su percepción adecuada: el espectador no debe trabajar con su propia cabeza, toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual será evitada.

De esta manera se entiende al entretenimiento de las masas como puro entrenamiento que se regirá por el gusto dominante que tomará su ideal de la publicidad, la belleza de uso. El valor de uso del arte es fetichizado y ese fetiche (la valoración social) es el único valor de uso. Así las obras de arte son adoptadas por la industria cultural pero al precio de terminar con el extrañamiento y sumiéndose en la cosificación. El estilo en la industria cultural es una caricatura del estilo que se define en el esquematismo que privilegia el “efecto” y reduciendo la obra a una fórmula que produce “nuevos efectos” basados en el viejo esquema. Así se realiza la eterna repetición de lo mismo y la constante exclusión de lo nuevo.

La caracterización que Adorno hace del arte es básicamente negativa, porque la auténtica obra de arte proyectaría una idea de *todavía-no* mientras que la industria cultural renueva la conciencia del *ya-no*. La sublimación estética produce el cumplimiento del deseo a través de la negación: la industria cultural no sublima,

sino que reprime y sofoca. Como dijo Löwental, “la cultura de masas es psicoanálisis al revés” (ofrece a la conciencia cosificada una sustitución del placer sensual que no tiene pero en realidad le da una vida ascética)

Esta lectura es obligada y necesaria para cualquier historiador o investigador del arte y la cultura, ello no significa, apartar la posibilidad de repensar estos conceptos desde nuestro contexto particular. De esta manera revisar y evaluar, todas las posibilidades que de alguna manera confirman la regla de la masificación en los productos simbólicos que circulan en nuestras sociedades iberoamericanas contemporáneas.

DESDE LA FILMOLOGÍA: EDGAR MORIN LA LA COLONIZACIÓN DEL ESPIRITU

El filósofo francés Edgar Morin, lector atento de Frankfurt buscará un equilibrio entre el pesimismo adorniano y el entusiasmo americano logrando una visión superadora de ambos. **Morin encuentra en la cultura de masas algo más que puro control social, devela un aspecto más que interesante de la misma en su funcionamiento social: nos referimos a su función mítica.** Operará así como el reemplazo lógico de la religión porque va a procurar un gigantesco escenario en el que se exhibirán los nuevos dioses y los nuevos héroes mitológicos, las estrellas de cine. Su posición teórica demostrará cómo en fenómenos complejos como el que presenta el cine, la comprobada división del trabajo y la innegable mediación tecnológica no son incompatibles con la creación artística. Asume además que cierta estandarización no anulará totalmente la tensión creadora. Su mayor logro será “desfatalizar el concepto y volverlo operativo”, como define Barbero.

En su texto *Industria Cultural*(1967) redefine el concepto de colonización asociado a la segunda industrialización histórica que tuvo como objetivo el espíritu y que fue de carácter vertical (no horizontal y territorial como la primera), operará directamente en el campo de relaciones entre técnica y capitalismo. Define a la era de la comunicación como una red nerviosa del gran campo planetario en la que lo que era creación deviene producción.

Clasifica y califica a la prensa escrita, la radio, la televisión y el cine como industrias ultraligeras de consumición psíquica. Organizadas sobre el modelo de la industria técnica y económicamente más concentrada. Al modelo que surge lo llama *modelo burocrático industrial* que se caracteriza por una contradicción fundamental en su dinámica interna ya que, por ser bienes culturales los que administra, estos requieren determinadas condiciones para ser aptos del consumo psíquico eficiente: necesita *unidades obligatoriamente individualizadas a partir de standards*. La dialéctica de la industria cultural se basa en fórmulas antitéticas (*burocracia-invencción/standard-individualidad*). Esta paradoja constitutiva se da a partir de la estructura misma de lo imaginario, ordenada según patrones, arquetipos, modelos y mitos. Así, la industria cultural transforma arquetipos universales en estereotipos. Su ejemplificación más fuerte es acerca del cine. El filme intenta la síntesis (standard/originalidad) que una al arquetipo y lo individual, esto constituye el reaseguro y el antirriesgo de la cultura industrial. De esta manera se genera la contradicción esencialmente dinámica de la cultura de masas. La misma le otorga cierta libertad en el seno de estructuras aparentemente muy rígidas.

La industria cultural tiende al público universal, esto implica estandarización además de sincretización y homogeneización. Busca asimilar los contenidos más diversos a la media ideal. El cine tiende al sincretismo temático expresado en un lenguaje homogeneizado. **Pero al mismo tiempo que fabrica y estandariza el sistema permite al cine también ser un arte.**

Es interesante cómo el cine gira en torno a las estrellas de cine. El filme sería una “aleación” y la estrella es la sustancia más preciosa y más costosa que la conforma, la misma es típicamente cinematográfica y sin embargo no tiene nada específicamente cinematográfico (surge de la dialéctica actor-actriz/ personaje / estrella, más el ingrediente del amor que le profesa su público). ¿Acaso Almodóvar será un pensador *moriniano* sin saberlo ?

De esta manera, la pantalla se poblará de arquetipos femeninos encarnados en los cuerpos de las actrices del momento (la virgen, la vamp, la prostituta, la divina...) y sus versiones masculinas (el galán, el justiciero, el enamorado...), esto irá irremediablemente unido al “happy end” para completar las estructuras optimistas de evasión que sostiene al sistema.

LA CULTURA VISUAL

La importancia del punto de vista “epocal”, es algo que rescata Daniel Bell, a la vez que afirma que el modo de “ver” de nuestra época es predominantemente visual.

Visión y sonido, dice él, pero más todavía la vista, organizan el mundo estético y orientan al público

Si reflexionamos sobre los filmes de Lucrecia Martel hallamos que es de las pocas directoras/es que otorgan igual importancia a la banda de imagen y ala banda de sonido.

Históricamente los entretenimientos de masas (circos, espectáculos, teatros) han sido siempre visuales. A esto ha colaborado, en primer lugar, la vida en las grandes ciudades y su forma de sociabilidad que lleva a ver y “querer ver”, más que tratar de leer u oír. En segunda instancia, **el mundo contemporáneo exige acción antes que contemplación y reflexión, y los elementos visuales son los que mejor satisfacen estas tendencias.** Por último, así como para conocer una ciudad contemporánea hay que recorrerla y mirarla, para identificarla es necesario tomar algo de distancia y reconocer así su perfil. Un doloroso ejemplo, se vive después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, cuando el perfil de la ciudad de Nueva York (arquetipo de la sociedad de masas) perdió para siempre las torres gemelas que la identificaban visualmente como un símbolo tanto en su país como en el resto del mundo. **(Este es un referente pictórico que desde ese triste momentonos marca la data temporal de factura de los filmes)** de forma irremediable y sin errores posibles. Salvo que haya manipulación digital, que con un referente tan doloroso es algo bastante impensable. Aunque para sostener el rigor de la historia se podría sostener como viable.

Bell destaca la reducción en las distancias físicas debida a los medios de transporte de masas, y asegura que, de igual manera, funcionan las distancias psíquicas y estéticas entre el espectador y la experiencia visual debida esta vez a las artes nuevas y a los desarrollos técnicos que las caracterizan. **Las artes plásticas a partir del impacto (con el expresionismo abstracto, por ejemplo) y la simultaneidad (con el cubismo y otras expresiones similares) o (el cine con el**

montaje) logran regular las emociones del público cuando dosifican la información y buscan la mejor perspectiva para “contar” la historia. De la misma manera, la sociedad reordena las reacciones sociales a través de lo novedoso, de la sensación, la simultaneidad y el impacto, siendo éstas las manifestaciones más importantes de las artes visuales.

La estética moderna se ha convertido de un modo prepotente en una estética visual y la preocupación por el espacio se ha transformado en la principal preocupación estética de nuestros tiempos. Así como los primeros decenios del siglo veinte se preocupaban por el tiempo (Proust y Bergson lo testifican), a partir de la segunda mitad del siglo XX, la preocupación se centró en el problema del espacio en todas sus variantes.

La vitalidad de la cultura moderna pasa por las coordenadas espaciales de la arquitectura, el cine y la pintura: todas ellas se basan en referentes pictóricos.

Según Bell, este acontecimiento se ha pasado por alto en las perspectivas de la crítica cultural, sobre todo, por las visiones preponderantemente humanistas provenientes de los estudios originados en especialistas de letras o de historia, que no prestan demasiada atención al tema porque no se adapta fácilmente a sus marcos de análisis. Allí, justamente, es donde nos corresponde a los especialistas del área del audiovisual generar un corpus válido de investigación que amplíe nuestro campo teórico.

El consumo de bienes culturales de diferentes especies se ha visto modificado en la sociedad de masas particularmente en un tipo de fraccionamiento por intereses específicos y gustos determinados que tienen cubiertas las más amplias expectativas, lo que parecía ser el inicio de la desaparición de la prensa escrita por el avance de la radio y la TV, se vio finalmente estimulado hacia áreas de especialización tanto en diarios, como en periódicos y en revistas de divulgación general.

Un fenómeno similar sufrió la producción teatral, la producción cinematográfica independiente (con el cierre o la fusión de los grandes estudios de antaño) algo similar pasó también en la industria editorial con la revolución de los *paperbacks* y

la proliferación de bocas de venta no convencionales. Un fenómeno digno de análisis lo representan las galerías de arte y los museos con la organización de megaeventos que llevan a miles de personas. De esto se deduce fácilmente que no sólo los consumidores han aumentado sino que los productores de las diferentes regiones del mundo que se dedican a producir bienes culturales también han crecido y se han organizado en progresión geométrica.

La comparación histórica que reflexiona sobre las diversiones de masa del pasado como eran los entretenimientos populares de las riñas de gallos, o las peleas de perros o de osos. Así como en algunos países lo eran las ejecuciones públicas de criminales, en las plazas céntricas de los núcleos urbanos, implicaban una visión directa de la violencia que operaba como espectáculo y pasatiempo. Trasladado a la sociedad contemporánea se podría hallar un homólogo, hoy mediatizado por las pantallas y las fotos de la prensa, lo que no quiere decir que la situación haya variado para peor.

Si la sociología popular se ocupa de estos temas, incluso instaurando categorías como *high*, *mid*, *low* similares lo hace generalmente tomando modelos de la crítica literaria y relegando su participación a la protesta intelectual poniendo poca atención a las concretas políticas públicas al respecto. **Los motivos que vislumbra Bell, como otros, es que los intelectuales encuentran más cómodo hacer críticas a la cultura de masas antes que actuar como artífices de su mejoramiento.** Si el arte de una época es una fuerte afirmación de la misma, este no depende de un sector en particular sino de la comunidad en su conjunto, es un poco responsabilidad de todos.

Iberoamérica y Barbero o el debate de fondo

El pensamiento de Frankfurt, dice Barbero, solo puede leerse contemplando que fue marcado por el contexto del nazismo y puso por primera vez en primer plano a la crítica cultural como objeto del debate filosófico que envolvía a marxistas radicales, positivistas americanos y existencialistas europeos. **Barbero como latinoamericano profundamente antielitista, lee el pensamiento de Frankfurt desde la perspectiva del debate interno que sacudió a los propios miembros de la escuela, se desplaza de las tesis adornianas a las que critica por el fuerte**

componente “aristoi” y entonces prefiere revisar la línea de Benjamin que, aunque fragmentaria, le resulta en su discontinuidad profundamente original y pionera para iniciar el debate latinoamericano acerca de las industrias culturales y su inserción y desarrollo en el área.

Prefiere dar preeminencia a este “debate de fondo” que servirá a las propuestas ligadas al arte popular tan caras a Barbero que, como intelectual, se halla más próximo a Michel de Certeau que a Horkheimer, y a Walter Benjamin que a Adorno. El análisis parte de revisar el doble dispositivo que abre el texto del 47, con la introducción de la cultura en la producción en serie, por un lado y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades. Justamente la fuerza de la industria cultural reside en este gozne de la racionalidad de la técnica que es a la vez la racionalidad del dominio mismo.

Barbero, perplejo ante semejantes afirmaciones, se pregunta si acaso el origen de la industria cultural se debe a la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado históricamente a las minorías, que a la lógica de la mercancía.

Es casi imposible ser un investigador latinoamericano y no reflexionar sobre esto. La crítica adorniana del goce le huele a un aristocratismo cultural que no puede aceptar la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas, una pluralidad de modos de hacer o de usos sociales del arte.

La idea de que la función del arte es lo contrario de la emoción (la conmoción) y que el extrañamiento del arte es su condición básica de autonomía le suena a una concepción tan radicalmente limpia y elevada del arte que precisa rebajar el sentimiento hasta la vulgaridad, lo que le lleva a partir aguas hacia Benjamin, que se plantea un posicionamiento alejado de lo inamovible, que lo arrastra hacia los márgenes, que lo desgrana en una sintaxis que pierde obstinadamente el centro que disfruta y se maravilla en las artes menores, esa será la opción filosófica y metodológica que rescatará Barbero, y que nos parece no debemos dejar de lado como investigadores pertenecientes a regiones no centrales, ni hegemónicas.

Le interesa el Benjamin que no da cuenta jamás de las mediaciones que puede percibir la experiencia social como el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con la llegada de las masas y con ellas, también de la técnica. Todo lo que para la razón ilustrada era lo oscuro, lo opaco, lo impensable: la experiencia cultural y avasallante de las masas, su percepción y su uso del arte. **Los temas faro**

para iluminar el sinuoso camino metodológico de Benjamin, que señalará Barbero, serán *las nuevas técnicas y la ciudad moderna*. Destaca además, algo que nos parece fundamental: el fragmento en el que apunta a la importancia de realizar una historia de la recepción como un hallazgo inigualable.

Uno de los paisajes que nos preocupa como referente pictórico en este trabajo es el paisaje urbano, el de la ciudad moderna, nos parece clave en este tipo de reflexiones. Con esta hipótesis de lectura se manifiesta un posible sustento teórico que permite comprender la nueva posibilidad de las masas que con ayuda de las técnicas pueden por primera vez sentir cercano todo lo que les estaba negado, en ese sentir, ve Barbero un contenido de exigencias igualitarias que serán la energía presente en la masa. La misma energía que le hace ver a Adorno degradación en el cine o el jazz y que le hace decir a Benjamin: “*El cine con la dinamita de sus décimas de segundo haciendo saltar el mundo carcelario de la cotidianeidad de nuestras casas, de las fábricas, de las oficinas...*”

En este, Barbero no ve un ingenuo optimismo tecnológico, sino el acceso a las tecnologías como abolición de las separaciones y los privilegios. Benjamin toma una posición corrida de un etnocentrismo de clase (tan caro a la intelectualidad europea), que afirma a la masa como matriz de un nuevo modo de percepción cuyos dispositivos estarán en la dispersión, la imagen múltiple y el montaje. “El espectador de cine se vuelve experto pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce. Colocándose en una franca oposición a la visión de Adorno, Benjamin ve en la técnica y las masas un modo de emancipación del arte”.

Una visión mediterránea, Eco y los integrados

El semiólogo italiano nos recuerda en *Apocalípticos e Integrados* (1964) que toda modificación de los instrumentos culturales en la historia de la humanidad se ha presentado como una profunda puesta en crisis del modelo cultural precedente.

Revisará el problema de Nietzsche en adelante y logrará rastrear la raíz aristocrática que ha presentado toda intolerancia hacia la cultura de masas que en realidad apunta en forma elidida a la masa.

Parte de la postura norteamericana emblemática de un Mac Donald para opinar de su archiconocida teoría de los tres niveles intelectuales (high-mid – low) que tantos artículos han engendrado y distingue los midcult y los masscult, a la vez que les

reprocha encubrir solapadamente un modelo clasista, el del gentilhomme renacentista, culto y meditabundo a quien una determinada posición económica le permite cultivar con amorosa atención sus propias experiencias interiores (y que él tan bien ha caracterizado en su literatura). Comenta el caso del norteamericano que pasó de una crítica política y comprometida en su juventud y que obligado por el devenir histórico del país del norte y por su propia actitud de intelectual sobreelevado por encima de la masa, pasó a realizar una crítica cultural desencantada. Siempre fue -una inmensa pena nos hace hablar ya en pasado- un pensador que maravilla por cómo narra sus ideas, siempre interesantes y listas para el debate, aunque ha pedido un póstumo silencio acerca de su persona por medio siglo, sería imposible dejar de lado su obra.

El caso de Mac Donald le servirá para revisar la posición de la mayoría de los hombres de la cultura que adoptan posiciones similares, como escolocarse fuera de la contienda y que rehuir todo tipo de responsabilidad como sería, por ejemplo, efectivizar acciones concretas. La intervención desde la esfera de las políticas culturales, el trabajo pautado en la administración pública una coordinada ejecución o dirección de proyectos. Serían soluciones fáciles de implementar si hubiera intenciones concretas desde los responsables de las áreas de competencia.

Los apocalípticos-aristocráticos piensan que la cultura de masa es radicalmente mala porque es un hecho industrial, acaso no sería lo correcto-dice Eco- preguntarse qué acción cultural es posible para hacer que los medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales No es utópico(o sí) pensar que una intervención cultural pueda modificar la fisonomía de un fenómeno de este tipo. Acaso los hombres de cultura no podrían intervenir directamente en la producción de bienes culturales en lugar de tomar distancia en una actitud de reserva y de protesta.

Eco propone cambiar la idea del modelo como un todo que no puede escindirse. Hacer la negación total del mismo debería ser inviable.

Mejor sería pensarlo como un modelo con contradicciones internas concretas y además aceptar la posibilidad de que una cantidad de pequeños hechos sumados (debidos a acciones concretas) permitan modificar la naturaleza de ese sistema.

Negar esto sería negar la posibilidad misma de alternativas revolucionarias en nombre de un falso reformismo cuando en realidad este nunca excluye

intervenciones parciales que tienden a crear las condiciones para alternativas radicales de fondo.

El silencio no es protesta, es conformismo y complicidad, es negarse al compromiso. Por esto se permite pensar en una llamada a los intelectuales de doble contenido, por un lado que se actualice en la colaboración concreta y por otro en la continuidad del análisis crítico de corte constructivo.

En el ya célebre coloquio de Módena que lo enfrentó con el politólogo norteamericano Jeremy Rifkin, que propugna la idea de que la época actual, es la del fin del trabajo como se conoció hasta ahora, Eco manifestó: “Me da la impresión de que estamos pasando de la línea de montaje fabril a la cultural. Seguimos siendo esclavos, si bien de distinto tipo.” Y agregó:

“Creo que la era en la que el trabajo disminuye y podemos contar con más tiempo libre, sólo se resuelve con el crecimiento de otra industria, la del entretenimiento, lo que los norteamericanos llaman entertainment”

Afirmó que si los hombres de la cultura no se deciden a hacer algo, tal vez tengamos que asistir a la creación de una gran red multinacional y única, una suerte de “gran tío patilludo” (el personaje de Walt Disney) que controle todo y también haga un poco de beneficencia -pero solo de vez en cuando- mientras todos miramos a una sociedad que desfila por las pantallas televisivas sin miras de tener una ética. **Antes, acotaba el semiólogo, toda sociedad tenía una ética. Ahora se nos proponen modelos éticos disminuidos, pasamos así del genoma al culturoma.**

Eco creía que las manifestaciones masivas contra la globalización son positivas, él no asistía porque consideraba que las obligaciones del intelectual pasan por presionar a los gobiernos que son los que cierran los acuerdos económicos de los grandes medios que a la larga toman las decisiones de peso, las actitudes de protesta se agotan en el gesto aunque se vean contundentes en TV.

Todo un debate que se actualiza al desaparecer el autor, y que ahora después de su muerte podría disfrutar las oleadas de aprobación y desprecio que aún provoca su obra. Fascinante desde cualquier punto de vista, provoca debate después de tantos años, incita a la reflexión, solo por eso debe ser celebrado entre los intelectuales y los artistas.

-El caso argentino.

Si se acuerda con Gustavo Aprea¹⁸⁰ en que la cinematografía constituye un medio masivo de comunicación, en el que **las sociedades desarrollan buena parte de su cultura política por medio de las representaciones sociales**, se entiende que así se constituye la construcción de la memoria histórica y las identidades. **La exposición, correspondiente a un momento histórico, produce un espacio de confrontación y reflexión del desenvolvimiento de la vida en sociedad. No obstante, desde un aspecto preocupante, las políticas gubernamentales tienen una incidencia real en el desarrollo cuantitativo y cualitativo de este arte.** A partir del reconocimiento de su influencia en la sociedad, cuando se ponen trabas a su desenvolvimiento libre y democrático, se lo limita, coarta y hasta destruye.

Con todo, es innegable la articulación existente entre estas dos esferas de la práctica social, con sus múltiples y alternativos puntos de conexión. La relación que se da, puede entenderse en función de distintos elementos. Uno de ellos, tiene que ver con el estado que interviene y define los proyectos (de cine en este caso que nos ocupa). Otro, remite a la forma de uso del lenguaje cinematográfico hegemónico (otro tema que nos preocupa para entender los modos de representación clásicos y las rupturas que han supuesto los cines moderno y contemporáneo). Y por último, se trata de la identificación de los temas (en el nivel de la historia que será la que signará el tipo de representaciones y referentes que operen en esos discursos) y que son los elegidos por realizadores y espectadores como significativos.

En cuanto al estado, influye a través de la legislación y la relación que establece con los agentes culturales que desde la política gubernamental, se contemplan como fundamentales para la existencia del cine. Las propuestas emanadas desde el estado posibilitan la existencia de la cinematografía local, como condicionamientos que establece las posibilidades concretas de desarrollo del cine nacional (según las épocas que se vivan estas etapas oscilan entre el fomento y el estímulo o en las trabas y los recortes burocráticos que afectan a la industria), estos son el producto de una serie de factores: el régimen legal vigente y sus modalidades de aplicación, la política general en relación con la coyuntura económica y el modo

¹⁸⁰ Aprea, Gustavo; *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2008.

en que se absorben los cambios tecnológicos, junto a las modalidades de consumo mediático.”¹⁸¹

Para el período que refiere el corte de inicio de esta investigación, la actividad cinematográfica argentina se regía con la Ley 17.741, del año 1957. Los corpus analizados pertenecen al cine moderno y contemporáneo, y entendemos a la década del sesenta como el punto de arranque de este recorte temporal.

El Instituto Nacional de Cinematografía (INC), estaba encargado de regular al cine industrial, de forma centralizada. El INC se ocupó en el financiamiento de la producción cinematográfica nacional, con el otorgamiento de créditos y regímenes de fomento. También, tomaba intervención en el control de la producción, distribución y exhibición del cine en el país. En base a su autarquía, unida a la recaudación del 10% del valor de las entradas de cine vendidas, los agentes del sistema encontraron en el INC un campo de disputa y presión para obtener la mayor cantidad de beneficios posible.

Un punto controvertido en la ley de ese entonces está puesto en que se consideraba al cine de forma aislada del resto de las artes, lo que llevó a planteos de fondo contrarios. No obstante, el poder del INC era de una enorme envergadura en todo lo relativo a producción e industria cinematográfica. La facilidad en el debut cinematográfico con características artesanales, se contraponen a la dificultad en su continuación, como elemento distintivo y preocupante del cine argentino ya notable en sus comienzos. Esta característica aún es distintiva de la producción nacional, después de 50 años.

De acuerdo a lo aportado por el historiador del cine Fernando Peña¹⁸² con la llamada Revolución Libertadora en el año 1955, va a imperar en lo referido al cine una autocensura del público, además de la presencia de chantajes, privilegios y delatores puestos desde el estado. No obstante, la Ley de Cine de 1957, garantizó por unos años y por primera vez en la historia, las mismas libertades constitucionales previstas para la prensa. “Gradualmente, sin embargo, una sucesión de modificaciones fue anulando las garantías de la Ley de Cine de 1957.

¹⁸¹ Aprea, Gustavo; *Ob. Cit.*, Pp. 13/4.

¹⁸² Peña, Fernando; *Los directores del cine argentino. Leopoldo Torre Nilsson*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.

Finalmente, en octubre de 1963, (...) la sanción del decreto-ley 8205 y el establecimiento del Consejo Honorario de Calificación, facultado para establecer cortes y prohibiciones, inició un período de oscurantismo que duró veinte años.”¹⁸³

Para la historiadora Mónica Martín¹⁸⁴ el período correspondiente a la producción de quien consideramos nuestro primer moderno, Leopoldo Torre Nilsson concuerda con un cine tutelado por el estado. A lo que agrega: “El cine argentino perdió fisonomía propia e importó temas que garantizaran la recuperación industrial y el reciclaje de los decorados de cada película. Las producciones se orientaron al sector de mayor poder adquisitivo.”¹⁸⁵ **El estado respaldó al cine, pero coartando a la iniciativa individual, con la consiguiente renuncia a temáticas y aspectos formales de la filmación que no fueran aceptados. La autocensura en las obras y la evasión tuvieron una fuerte presencia entre los artistas de todos los campos.** La despersonalización de las producciones en pos de reivindicar principios impuestos desde una línea de pensamiento y acción se hicieron presentes, para que fueran asimiladas. Hasta se generó un clima de favoritismo para las películas externas, que llegaron a ser juzgadas con mayor benevolencia que las nacionales, a las que se aplicó criterios diferentes y más rigurosos.

Si bien con la Ley de Fomento se buscó mejorar la situación del cine nacional por medio de la concesión de créditos para filmar, premios anuales de estímulo a la calidad y la contemplación de exhibición obligatoria en todo el territorio, todo dependía de la calificación previa de los filmes. Por eso, el papel controvertido que desempeñó el creado Instituto Nacional de Cinematografía como ente regulador de la ley. En ese momento crucial para la modernización del campo cultural audiovisual en la Argentina, con los avances mundiales de la tecnología y los costos mayores de los materiales, pusieron nuevas trabas a las producciones del cine nacional, sobre todo a los que recién se iniciaban en el arte. Algo que marcó a nuestra cinematografía al condicionarla pero aguzó las estrategias de los realizadores que se planteaban una aventura difícil ante cada proyecto propuesto.

¹⁸³ Peña, Fernando; *Ob. Cit.*, P. 26.

¹⁸⁴ Martín, Mónica; *El gran Babsy. Un hombre como yo no debería morir nunca*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

¹⁸⁵ Martín, Mónica; *Ob. Cit.*, P. 34.

El lenguaje cinematográfico en su construcción como discurso depende en gran parte de las condiciones efectivas de producción, la capacidad económica para concretarlos proyectos condiciona la dimensión estética propuesta por los responsables, por lo tanto esto de una u otra manera condiciona las elecciones y las posibilidades que se plasman en la puesta en escena del filme y con ella la representación de la sociedad que se ofrece al espectador.

Como describimos antes es fundamental, desde nuestro punto de vista, entender que no existe una única estética cinematográfica, sino muchas, con variantes e invariantes que dependen del peso de las propuestas y de la visión de mundo que se plantea en el lenguaje audiovisual desplegado a modo de discurso significativo. En ese sentido, puede comprenderse que prevalezca una forma dominante (que obtenga mejores posibilidades de financiación) ante otras que ocupan un lugar secundario, porque representan propuestas por fuera de las visiones estandarizadas de mundo.

Al trabajar en la pre producción de un filme, sus realizadores tienen que tomar una posición frente a los modelos existentes, sea incluyéndose en las formas hegemónicas o quebrándolas total o parcialmente. **Estas decisiones van a estar vinculadas a las políticas del sector económico que de una o de muchas maneras condiciona el planteo estético, esto remite a determinadas prácticas sociales y concepciones del mundo.** De ese modo, el conjunto de la producción cinematográfica de una época va a contener distintas tendencias que coexisten de forma conflictiva. El peso de cada propuesta dependerá de las transformaciones dadas en el campo del arte y los medios de comunicación.

El análisis de la producción cinematográfica de un período, posibilita entender el modo de adaptación del cine a los cambios tecnológicos permanentes, el lugar que ocupa en la totalidad de las representaciones sociales y su posición dentro de los espectáculos y el arte.

La política estética se torna accesible al conocimiento, por medio del análisis de los discursos, la verosimilitud que se muestra en la puesta en escena, la dirección de actores y el modo en que se operan los sistemas de iluminación, de escenografía, de vestuario, y de manera clave además por el tema de los costos el trabajo de la banda de sonido, que precisa una inversión extra, para la que generalmente no se

consideran demasiado los fondos, como aclara Lucrecia Martel, esto es algo que afecta y que ha afectado al cine nacional en los últimos cincuenta años, esto en nuestro país significó reducir abruptamente el tipo de espectadores que ven cine nacional, algo que sabemos, funciona de la misma manera en toda iberoamérica aún sin considerar las modalidades de exhibición, distribución y difusión de las obras, especialmente en regiones distantes de las grandes metrópolis.

Todo esto condiciona, el lugar del cine como industria y como arte en el campo cultural nacional. **“De este modo se puede considerar el lugar que se le atribuye al cine dentro de los medios de comunicación: como una manifestación artística, como un espectáculo, como parte del universo del entretenimiento o como lugar de intersección entre algunas de estas posiciones.”**¹⁸⁶ Es interesante revisar desde el lugar de la legitimidad del campo académico y de la producción de estudios del audiovisual, cómo y en qué lugar se ubica el cine en nuestra sociedad. Desde allí se puede entender qué cantidad de espacio se otorga a estos estudios y como esto condiciona también la calidad de las investigaciones que no hallan posibilidades de financiamiento.

En la década del sesenta se forjó en nuestro país un cine de autor, con elevados componentes artesanales y cuidado de la calidad, con un componente de crítica social muy importante. La crítica y los directores-autores de ese período contemplaban la legitimidad del cine argentino en el acceso al nivel artístico. La perspectiva construida permitía comprender aquello que abarcaba el funcionamiento de la sociedad argentina, como ocurría con la literatura y la plástica. Al igual que en la literatura, entonces, los autores cinematográficos eran los encargados de hacer un cine nacional, prescindiendo de los condicionamientos del espectáculo industrial, al cual rechazaban.

El cine es un ámbito propicio para ver la manera como la sociedad reconstruye aspectos relevantes de su desenvolvimiento. En el cine político, se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las relaciones de poder, así como los roles sociales, vínculos y la comunidad donde se desenvuelve la historia. Algunos temas van a estar vistos como significativos, presentes en la discusión política del período

¹⁸⁶ Aprea, Gustavo; *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2008, P. 28.

y que son presentados de algún modo en el cine. **Las producciones simbólicas de la sociedad permiten reflexionar sobre las posibilidades de acción y transformación, construyendo memorias colectivas y consolidando identidades. Toda producción tiene una dimensión ideológica y política definida, vislumbrada en la manera y la forma de mostrar el mundo en que se desarrolla la historia.**

En las sociedades mediatizadas, las memorias colectivas se articulan al compás de las representaciones generadas por el cine y el resto de los medios masivos. Según el caso, se apela a las biografías, la reconstrucción de hechos particulares de la historia argentina o la discusión sobre el pasado reciente (en el reducido espacio de este ensayo se intenta revisar algunas representaciones que a partir de referentes seleccionados muy especialmente dan cuenta de temas cruciales de nuestra sociedad). **La representación de la mujer, la representación de los personajes históricos, de algunos sectores de clase en franca decadencia, de las problemáticas que generan las grandes urbes modernas, hiperconectadas y llenas de seres incomunicados a la vez., los paisajes geográficos como paradigmas de cuestiones sociales de las comunidades que los habitan. Y algunos otros temas apenas esbozados.**

El realismo en la cinematografía: "...puede entenderse también a través del modo en que los diversos estilos personales y de época intentan retratar la sociedad argentina."¹⁸⁷. Entendemos que para un investigador social como Aprea, el cine de autor que representa Torre Nilsson como padre de la generación del sesenta se caracteriza por un tipo de realismo crítico -no acordamos en la caracterización estética, pero el punto de Aprea se fundamenta en una lectura de corte diferenciado, que no prioriza categorías estéticas sino socioeconómicas y políticas- esto debe leerse también como una visión de mundo particular, en la cual las estéticas que no optan por la mimesis, como el romanticismo, el expresionismo o la gótica, refieren a una situación de no compromiso, de evasión del arte por el arte, de la realidad social.

Es otra manera que confirma que las referencias de toda la crítica devienen también del imaginario de la representación que signa a cualquier agente del campo cultural. Es una de las formas como se muestra lo que está pasando en el

¹⁸⁷ Aprea, Gustavo; *Ob. Cit.*, P. 95.

mundo, con el filtro propio de cada realizador que sirve para interpretar la realidad desde determinadas mediatizaciones. En este sentido, el director/autor pasa a ocupar el lugar de intérprete de la realidad; se ubica por encima de la sociedad y se expresa subjetivamente afirmando cuestiones objetivas de sus propias comunidades, muy difíciles de obviar desde una lectura amplia e interdisciplinaria que articule nuevas miradas teóricas.

Los directores que inauguran el cine moderno en iberoamérica y en Argentina en particular destacan los impedimentos económicos y financieros para poder filmar, a partir de la elevación permanente de los costos. **Se enfrentan a los entes de censura gubernamental como trabajadores de una industria que como arte reivindica su derecho a la libertad de expresión.**

"La condición de exiliado no me gusta. El exiliado no puede hablar de la política de su país porque queda mal, ni criticar el país donde está porque es el que lo recibe generosamente. Entonces empieza por apolitizarse. Lo cual significa tomar una especie de color de ameba, que no me gusta nada".

(nota: Entrevista realizada a Torre Nilsson en la televisión española en agosto de 1975 cuando se prohíbe Piedra Libre en la Argentina)

La época más dura de la dictadura hallará a varios realizadores de esta generación agotados de luchar contra el sistema y en la década del setenta varios deberán exiliarse cuando la sociedad toda empieza a sufrir el espanto y la dimensión que tomará el terrorismo de estado. **La década del sesenta, muestra una sociedad argentina a tono con la tendencia mundial que impulsó la liberalización de las costumbres. A nivel de la sociedad occidental se trata de un período donde predominó la creencia en la libertad, con una esperanza infinita hacia su concreción.** Para ese entonces, todo aparecía como posible, lo que condujo a múltiples cambios profundos, que abarcaron desde la ropa y la sexualidad hasta la estructura de la familia, con la crisis y el cuestionamiento que ello implica. También, fue un período de euforia militante de diversos sectores, tanto de derecha como de izquierda, con manifestaciones de intervención pública en ambos sentidos, con la consiguiente inestabilidad institucional. La represión a esta oleada de cambio mundial se reflejó en Iberoamérica tristemente durante toda la década del setenta. De todos modos, para las artes de la representación fue una

época clave y riesgosa que para muchos significó la desaparición forzada, la tortura y la muerte. **Esta huella social, ha salido a la luz de innumerables modos en el discurso audiovisual, que no necesita la literalidad para representar estas preocupaciones y realidades sociales.**

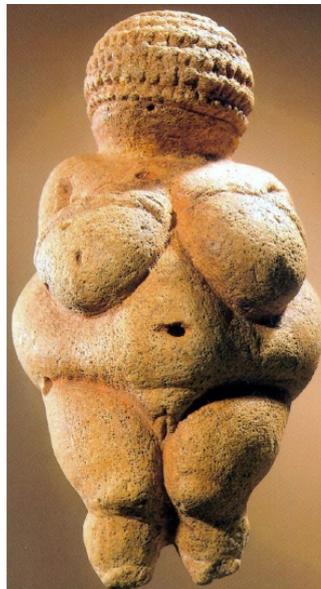
8. ANEXOS

REFERENTES PICTÓRICOS DEL IMAGINARIO CULTURAL

“Las mujeres que saturan la sombra de estas historias encarnan siempre el papel fantasmal de las obras, que en nuestra cultura ha recaído siempre en el principio femenino, llámese éste finitud, naturaleza o mal.”

María Negroni

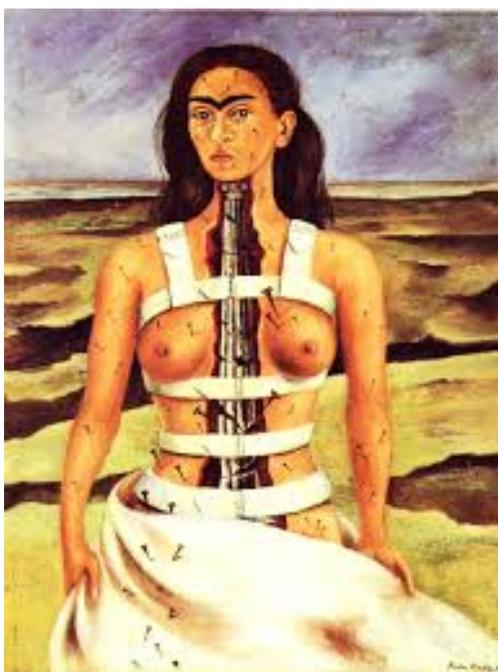
8.1 Representación de la Mujer-Madre-Naturaleza



La Venus paleolítica. Un ejemplo prehistórico de representación de la mujer, asociada al mito fundante de la tierra, del inicio de la vida. Algo que derivará en las diferentes culturas con invariantes y con la esencia intacta.



La imagen carnal de la mujer que sirve de modelo ineludible de atracción para el hombre, sus atributos físicos se remarcan para destacar la posibilidad innata de reproducción de la especie.



Frida como la mujer con la potencialidad negada (muy importante para ella: poder tener descendencia), lo representó de todas las formas posibles, con el dolor de sus atributos femeninos inútiles para amamantar a ese hijo que nunca pudo tener en sus brazos.



La piedad (1498) de Miguel Ángel –hay varias versiones esta es la que está en el vaticano- es el ejemplo paradigmático de representación de la mujer como madre, fuente inagotable para el imaginario cultural, sus variaciones se han interpretado miles de veces en todas las artes de la representación.



La imagen invertida (el hijo resguardando a la madre) un ejemplo de la transgresiones del imaginario que realiza el cine moderno que resemantiza el mismo sentido de esa unión única madre-hijo.



Otra versión, en una mesa donde se sirve el alimento, se crea la unión espiritual que nutre a esos dos seres que en el imaginario revisten las dos caras de los mismos sentidos: la vida, el cuidado, el amor despojado de egoísmo, el amor altruista de la maternidad.



Una Piedad, recreada en la fotografía de Andrés Serrano. Artista contemporáneo.



Piedad románica.



Piedad (circa 1400) Gótico internacional

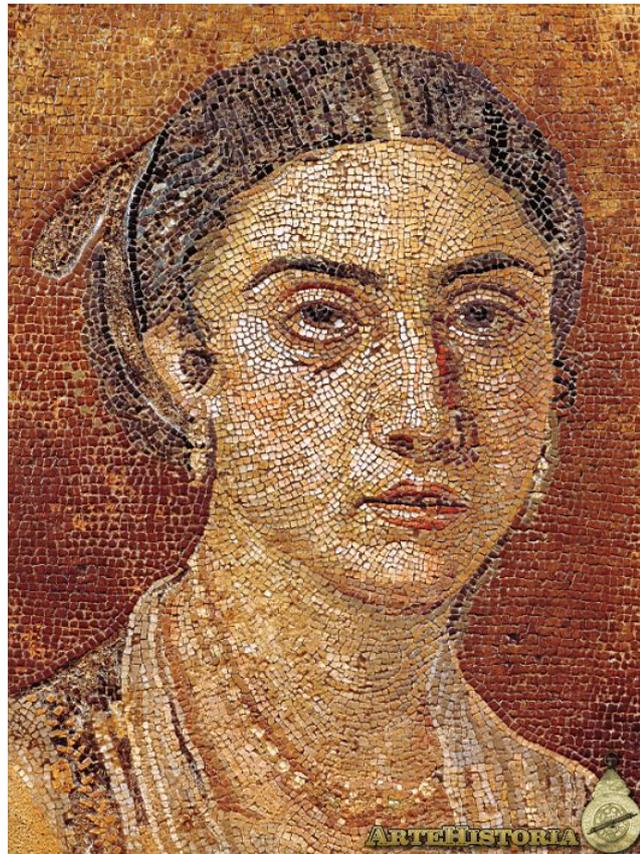
8.2. La representación de la mujer como ideal. El retrato



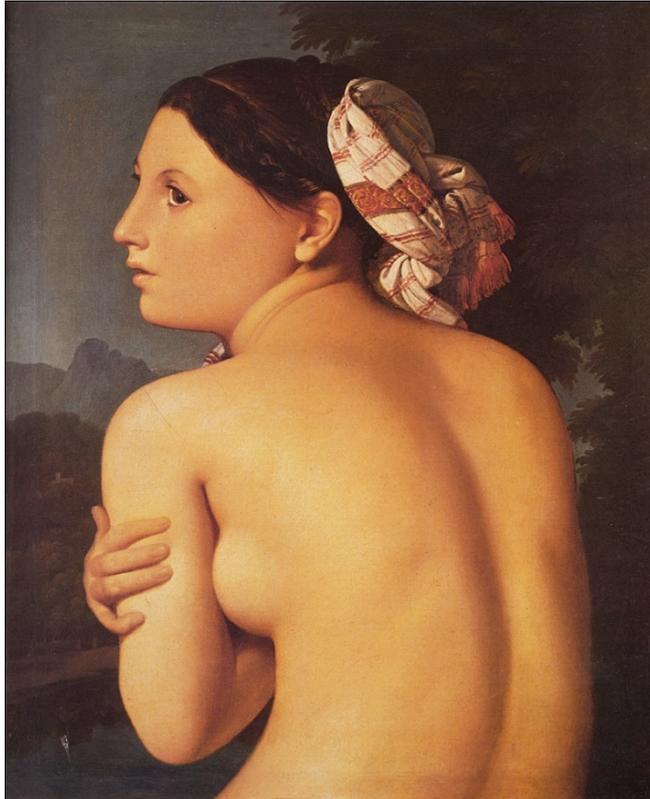
La dama del armiño (1489), Leonardo da Vinci (alto Renacimiento)



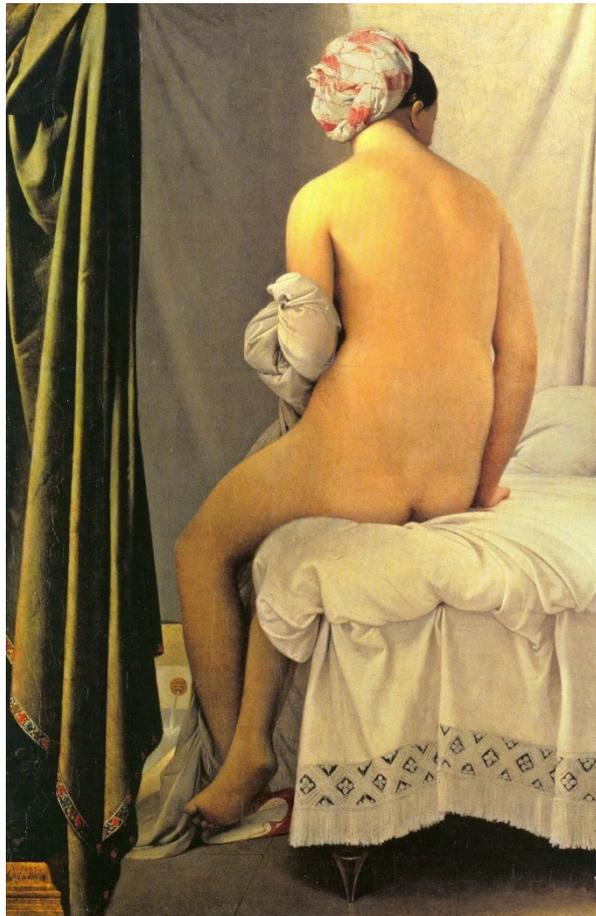
Retrato de mujer (1929) Tamara Lempicka-art deco-



Arte del Mosaico. Retrato Siglo I (Museo arqueológico de Nápoles)



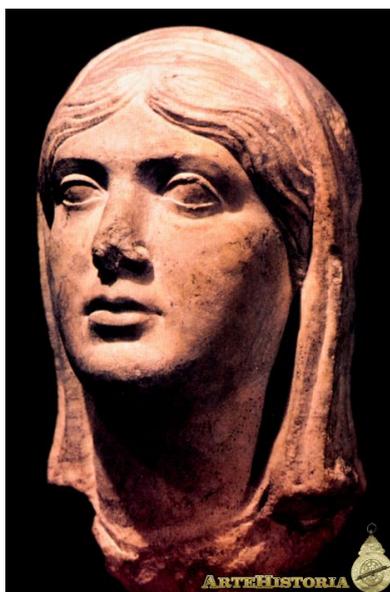
Bañista. (1808) Jean Dominique Ingres



La bañista de Valpinçon (1808) Jean Dominc Ingres



Retrato de Susana Lunden (1622)*Le chapeau de Paille*, Rubens



Retrato femenino romano (excavaciones arqueológicas en Barcelona)



Retrato de Sor Juana. (1750) Miguel Cabrera.



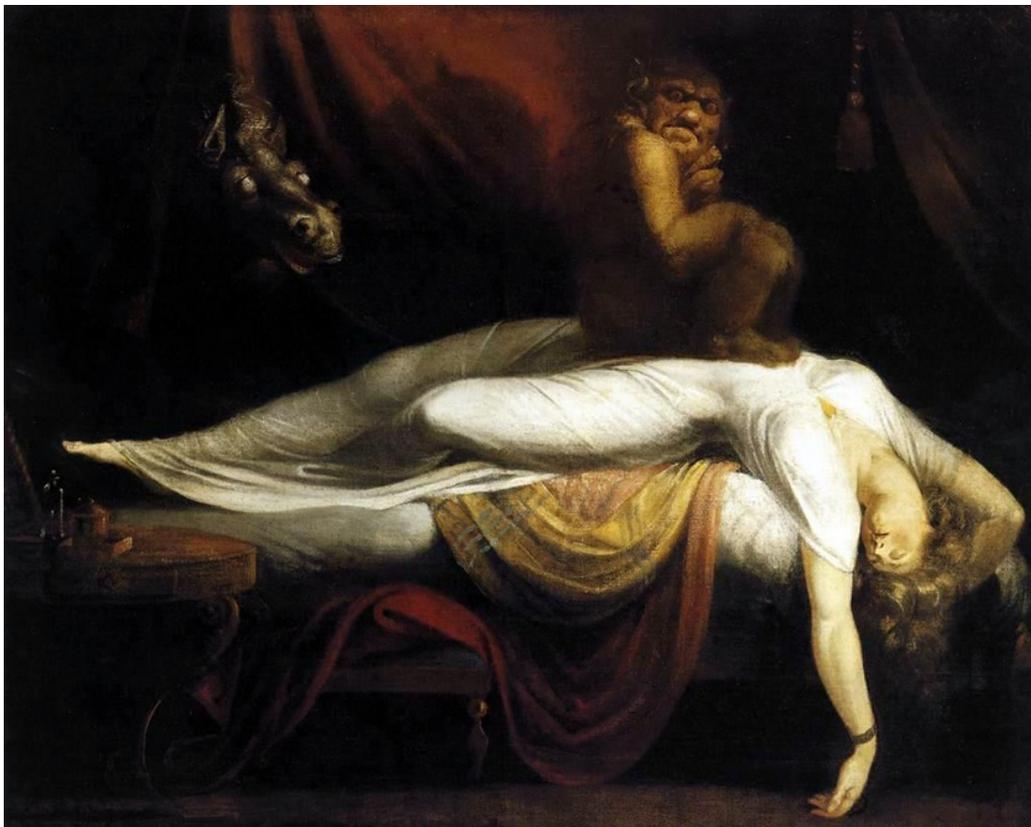
La Venus del espejo (1648) Diego de Velázquez

Uno de los primeros artistas que halló el secreto de la representación en abismo, un maestro de la puesta en escena, referente citado una y otra vez.



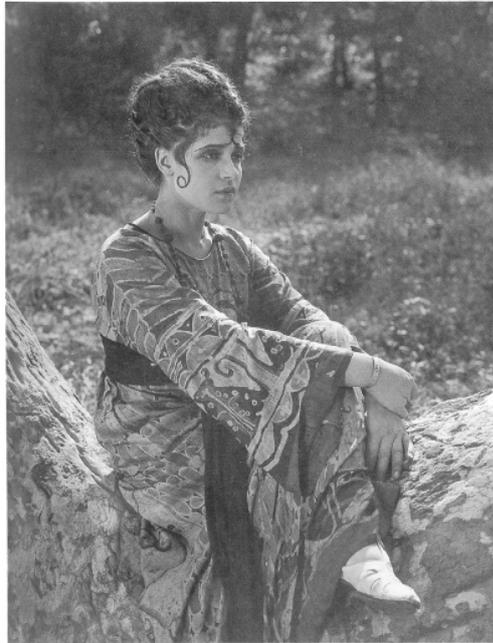
Retrato femenino. (1906)KeesVan Dongen

El fauvismo supo reformular el uso del color para crear puestas en escena que generan una pregnancia visual tan importante como la referencia figurativa, valorizan los fondos y los integran a las figuras.



La pesadilla (1781) de Johann Füssli (*Natchmahr en alemán*)

Este artista manierista, ha sido un referente de la puesta en escena para cientos de representaciones de la mujer y el sueño, o la posesión erótica, en muchas referencias se lo conoce como *El incubo*—que es un demonio mitológico que posee eróticamente a sus víctimas—. Se lo considera un antecedente de los surrealistas y su concepción de lo sublime asociado al sueño.



Tina Modotti (1920) fotografía de autor anónimo



Retrato de Adele Von Blauer (1907) Gustave Klimt



Marilyn (1964) Andy Warhol

8.3. La representación de la mujer y la muerte.



Danza macabra, Estonia, 1463



Los tres vivos y los tres muertos (Leyenda del Siglo XIII)



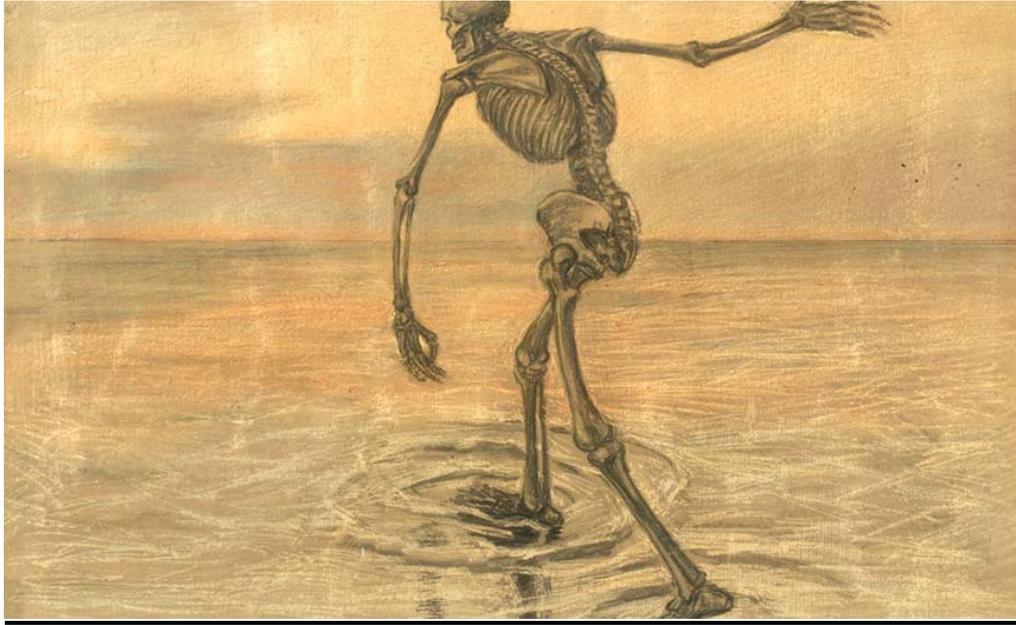
Representar a la muerte en compañía femenina, o directamente como una mujer, muchas veces joven y hermosa. Son una recurrencia en la historia de la representación .



De nuevo la muerte y una dama joven, en un grabado alegórico.



El triunfo de la muerte (1562) –detalle- Pieter Bruegel, el viejo (Colección Museo del Prado)



Death (1914) Teodors Uders



Danza de la muerte(1493) Michael Wolgemut



El extraño caso de Angélica (2010) Manoel de Oliveira



Los efectos especiales que utiliza el director son un homenaje a los comienzos del cine, realizada por un director inmenso a sus 102 años de edad.



Este filme es nuestro gran pendiente de trabajo fue una omisión forzosa, esta del cine portugués con un director insoslayable: Don Manoel de Oliveira. El director y el film se merecían más de un capítulo, por lo que significan para los temas que nos interesan, solo mencionamos algunos (queda esbozado para otro trabajo). La representación de la muerte. La representación de la mujer. El retrato. La obsesión por la imagen. El referente paisaje. El referente personaje, todo en un solo filme. La representación social de un pequeño pueblo y sus rituales mortuorios profundamente católicos, con un protagonista que es fotógrafo y ajeno a las costumbres por su origen judío. El amor ideal. Las bodas nefastas, otra versión de una novia muerta, Otra aparecida, podríamos seguir hilvanando problemas y temas de nuestro interés, será la próxima.



Camila (1985) María Luisa Bemberg. Los ojos vendados de la heroína presagian como representación la posibilidad de la muerte.



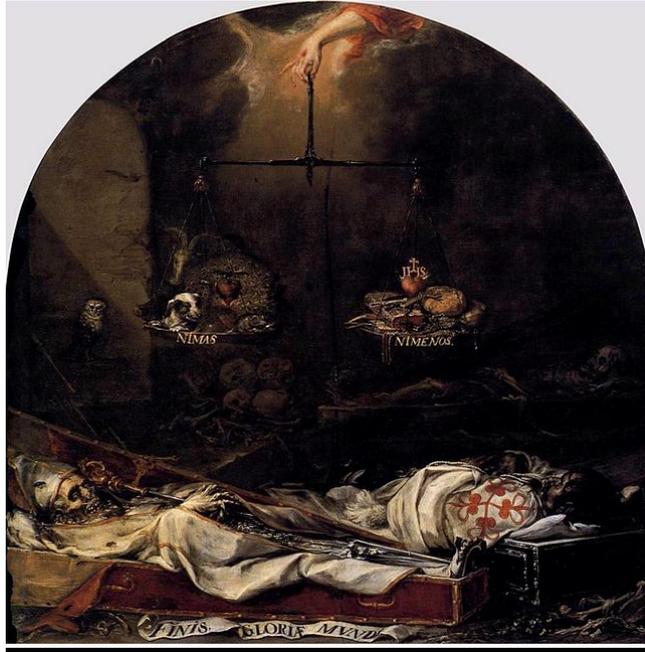
En la morgue(1993)Andrés Serrano. El artista latinoamericano ha sido muy combatido por sus tópicos recurrentes. La muerte. Los cuerpos sin vida.



Fallo al corazón (1992) Andrés Serrano, el polémico artista de la imagen – hondureño/norteamericano (nacido en 1950) que ha realizado gran parte de su trabajo en la morgue. Halla una terrible descalificación de su obra como políticamente incorrecta, según sus detractores es nociva, porque pone en escena algo que no debe mostrarse: la muerte.



Garage Olimpo de Marco Bechis(1999) , esta imagen globalmente instalada en el imaginario relacionado con la idea de víctima, sería otro tema a desplegar.



Finis Gloria Mundi (S XVII) Juan Valdez Leal



Iama, una representación de la muerte de la cultura Hindú.



Morrigan, la representación de la muerte en la cultura Celta.



La Macaria (hija de Heracles), versión piadosa de Tanatos.



Sin esperanza (1945) Frida Kahlo. Una de las tantas representaciones de la muerte en la cultura mexicana, con Frida y otro autorretrato.



La Catrina, figura tradicional mexicana (representación de la muerte puesta bonita) bien vestida, arreglada y adornada por la gente que la celebra como parte de la vida.

Toda una tradición en México no solo para el Día de los Muertos, sino durante todo el año. Se las puede ver por la calle, en las vitrinas de los negocios o en los parques.

Se dice que el primero en bautizarlas oficialmente fue Diego Rivera, aunque hay fuentes que ya las mencionan alrededor de 1850.

Impresionan al transeúnte ocasional, por las calles de cualquier ciudad, en el distrito federal es habitual verlas en las esquinas, los vecinos le arreglan el vestido, le acomodan los adornos y le dejan ofrendas con algún pedido a modo de plegaria y en recuerdo a sus muertos queridos.

Otro gran tema pendiente, el tema de la muerte como mujer en la cultura mexicana, en su plástica, su gráfica, sus murales, su cine. También será un tema para la próxima.



Muerte y vida (1916) Gustave Klimt

La síntesis del principio y el fin, como lo representa el gran secesionista vienés. Siempre presentes, la imagen de la mujer, como madre dadora de vida y como figura del fin, la muerte como gran igualadora.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2002)*Leopoldo Torre Nilsson, Una estética de la decadencia* (Vieites, María, Comp.) Buenos Aires: Ed. Museo del Cine
- Aguilar, Gonzalo. (2006)*Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, Gonzalo. (2009)*Episodios cosmopolitas en la literatura argentina*. Buenos Aires: Edit. Santiago Arcos.
- Armes, Roy (1976)*Panorama histórico del cine*, Ed. Fundamentos, Barcelona.
- Aprea, Gustavo (2008)*Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional
- Aumont, Jacques. Bergala, Marie-Vernet. (1996)*Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont Jacques-Marie Michel. (2006)*Diccionario Teórico y Crítico del Cine*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. (2008)*Estética del Cine. Cine y Narración*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Aumont, Jacques-Marie, Michel. (1993) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barbero, J.M. (1987) *De los medios a las mediaciones*. México: G.Gilli
- Barrientos Bueno, Mónica. (2009) *Celuloide enmarcado: El retrato pictórico en el cine* ISBN 978-84-937191-5-9 Madrid: Quiasmo Editorial
- Bazin, André (1967) *Qué es el cine*. Madrid: Rialp.
- Beccacere, Hugo (1979, 22 Abril) “La verdad es la venganza del escritor”. En: Revista *La Nación*. Buenos Aires.
- Benjamín, Walter. (2001) *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Bell, D. *Modernidad y Sociedad de Masas*. (1992) Caracas: M. Avila.
- Bloom, Harold. (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bordwell, David; Steiger, Janet y Thompson, Kristin (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1971) *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé..

- Burch, Noël (1991)*El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noël. (2008)*Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Campodónico, Raúl. (2002) “Introducción a El día del Imperio de Leopoldo Torre Nilsson”.. En: Torre Nilsson, Leopoldo; *El día del Imperio*. Novela Inédita, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Casetti, Francesco. (1994)*Teorías del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Chion, Michel.(1993)*La audiovisión*. Barcelona: Ed. Paidós
- Chion, Michel.(1997)*La música en el cine* Barcelona: Ed. Paidós
- Chion, Michel.(1999)*El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Ed. Paidós
- Chion, Michel.(2004)*La voz en el cine*. Madrid: Cátedra
- Cobos, Juan. (1961, Abril y Mayo) “La casa del ángel”, En:*Temas de Cine*, número 12, Madrid: Film Ideal.
- Cobos, Juan.(1961, Abril y Mayo) “La obra del padre”, en *Temas de Cine*, número 12, Madrid: Film Ideal.
- Cobos, Juan (1961, Abril y Mayo) “Un arte olvidado: el cine”, en *Temas de Cine*, número 12, Madrid: Film Ideal.
- Cobos, Juan; (1961, Abril y Mayo) “Un encuentro decisivo”, en *Temas de Cine*, número 12, Madrid: Film Ideal.
- Cobos, Juan.(1961, Abril y Mayo) “Un primer ensayo”, en *Temas de Cine*, número 12, Madrid: Film Ideal.
- CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). (1984) *Nunca Más*.Buenos Aires: Eudeba.
- Couselo, Jorge (Comp.) (1985)*Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires: Editorial Fraterna SA.
- De Sede, Guillermo (1985)*El misterio Gótico*. Barcelona: Plaza y Janés.
- De Tomaso, Mariana (2005)La Música en el cine argentino. En:*Cuadernos de Cine Argentino*N.6 Buenos Aires: INCAA
- Eco, U. (1968) *Apocalípticos e Integrados*.Barcelona: Lumen.
- Feldman, Simón (1990)*La generación del sesenta*. Buenos Aires: INCAA
- Fernández Diez, Federico y Martínez Abadía, José (1999)*Manual básico y narrativa audiovisual* Barcelona: Ed. Paidós.
- Font, Domènec (2002) *Paisajes de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

- Freeman, Michael. (2009)*El ojo del fotógrafo* Barcelona: Ed. Blume
- Geertz, Clifford (1992)*La interpretación de las culturas*. Barcelona: Ed. Gedisa
- Gómez Tarín, F (2006) *Más allá de las Sombra*. Valencia: Castelló de la Plana
- Grimberg, Carlos (1984) *Los siglos del gótico*. Buenos Aires: Daimon
- Grüner, Eduardo (2001)*El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial
- Guido, Beatriz (1960) *Fin de fiesta* Buenos Aires: Editorial Losada
- Guido, Beatriz (1976)*Piedra Libre /Cuentos*. Buenos Aires:Galerna
- Guido, Beatriz (1981) *La mano en la trampa*, Buenos Aires: Editorial Losada
- Horkheimer, M-Adorno, T.W. (1971) *La industria Cultural*, Buenos Aires:Sur
- Iapichino, Ricardo (2011)*La composición audiovisual: dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*. Buenos Aires: Ed. FADU
- Jauss, Hans (1992)*Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus
- Joly, Martine (2012)*Introducción al Análisis de la Imagen*. Buenos Aires:Ed. La Marca
- Joly, Martine, (2012)*La Imagen Fija*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- Jullier, Laurent (2007)*El sonido en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós
- Kuhn, Thomas. (2000)*La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica
- Lack, Rusell (1999)*La música en el cine* . Madrid: Ed. Cátedra
- Larriba, Miguel Ángel (2008)*Sonorización, Cuadernos de Técnicas Escénicas* Guadalajara, España: Ñaque Editora
- Leach, Edmund. (1970)*Un mundo en explosión*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Mahieu, Agustín (1994)*La obra de Torre Nilsson. Primera aproximación*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Maranghello, César(2005) *Breve historia del cine argentino* .Buenos Aires: Edit Laertes
- Martín, Jorge (1980)*Los films de Leopoldo Torre Nilsson* Buenos Aires: Editorial Corregidor
- Martín, Mónica. (1993)*El gran Babsy. Un hombre como yo no debería morir nunca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moles, Abraham. (1976) *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid: Ed. Júcar

- Morin, E. (1967) *La industria Cultural*. Bs.As: Galerna
- Morley, David (1996)*Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Mouëllic, Gilles (2011)*La música en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Mucci, Cristina (2002)*Divina Beatrice. Una biografía de la escritora Beatriz Guido*, Buenos Aires:Grupo Editorial Norma.
- Negroni, María (1999) *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma SA
- Nieto, José (2003)*Música para la Imagen, la Influencia Secreta*. Madrid: IberautorPromociones Culturales.
- Ortiz, Renato (1997) *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza
- Osorio, Elsa. (1991)*Beatriz Guido: Mentir la verdad*. Buenos Aires: Editorial Planeta
- Payne, Michael (Comp.) (2006)*Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Paramio, Ludolfo. (2001). Tiempos del golpismo Latinoamericano. *Revista Foro*, 42, pp.82-96.
- Peña, Fernando Martín. (1993) *Los directores del cine Argentino*. Leopoldo TorreNilsson Buenos Aires: CEAL.
- Rouquie, Alan. (1987)*Los militares y el estado en América latina*.California: BerkeleyPress
- Pohrebny, Andrés (2002, 31 de Marzo) “La conexión local”. En:*Domingo Para Todos*,Buenos Aires.
- Proz, Mario (1982)*Ensayo introductorio (al castillo de Obanto)*. Madrid: Briguera
- Russo, Eduardo (1998)*Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA
- Samaja, Juan (1997) *Epistemología y metodología* Buenos Aires: Eudeba..
- Sammaritano, Salvador y Mahieu, Agustín. (1994) *Entrevista con Torre Nilsson*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Sánchez Biosca, Vicente (2006) *Cine de historia, Cine de memoria: La representación y sus límites*, Introducción, pág. 13. Madrid: Cátedra
- Sánchez Noriega, José Luis. (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos,fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Satarain, Mónica (2000, Noviembre)“Torre Nilsson: una lectura simbólica de la puesta en escena”. *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano, Boletín*

del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, año 2, número 2, P. 91.-

- Satarain, Mónica (2004). *Comp. Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: Signis y La Crujía
- Satarain, Mónica (2010). *Estudio de la puesta en escena como representación Social: Algunos filmes paradigmáticos de Leopoldo Torre Nilsson*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "El cine: un interrogante", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "El cine y los creadores de argumentos", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "Entrevista con Torre Nilsson", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "No tengo ganas de que pase el tiempo", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "Opina el director Torre Nilsson", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "Reportaje a Leopoldo Torre Nilsson", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "Reseña y estado de ánimo de un director, a la vuelta de un viaje", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1998) "Torre Nilsson y la 'mala vida' en 1930", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Torre Nilsson, Leopoldo y de la Torre, Raúl (1998) "Situación del cine argentino", en *Selección de escritos y entrevistas*, Biblioteca El Cinéfilo, Buenos Aires.
- Vieites, Ma. Del Carmen (Comp.) (2002); *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira y Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken,
- Williams, Raymond (2001) *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Zavala, Lauro (2003) *Elementos del Lenguaje Cinematográfico*. México: UAM
- Zavala, Lauro (2011) "La teoría del cine en la región latinoamericana y las políticas de la investigación" En *Comunicación y Medios* N. 24. Estudios sobre cine

en América Latina Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile ISSN 07191529 pp. 8-24.

-Zunzunegui, Santos (1992) *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra y Universidad del País Vasco

10. FILMOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro - (1980) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* España
- (1982) *Laberinto de pasiones* España
- (1983) *Entre Tinieblas* España
- (1984) *¿Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto?* España
- (1986) *Matador* España
- (1987) *La Ley del Deseo* España
- (1989) *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España

- (1990) *¡Átame!*. España
- (1991) *Tacones lejanos*. España
- (1993) *Kika*. España
- (1995) *La flor de mi secreto*. España
- (1997) *Carne Trémula* España
- (1998) *Todo sobre mi madre*. España
- (2002) *Hable con ella*. España
- (2003) *La mala educación*. España
- (2005) *Volver*. España
- (2009) *Los abrazos rotos*. España
- (2011) *La Piel que Habito*. España
- (2013) *Los amantes pasajeros*. España
- (2016) *Julieta*. España
- Bemberg, María Luisa - (1972) *El mundo de la mujer*. (Cortometraje) Argentina
- (1978) *Juguetes*. (Cortometraje) Argentina
- (1980) *Momentos*. Argentina
- (1982) *Señora de nadie* Argentina
- (1984) *Camila* Argentina-España
- (1986) *Miss Mary*. Argentina
- (1990) *Yo, la peor de todas*. Argentina
- (1993) *De eso no se habla*. Argentina-Italia
- Leduc, Paul - (1970) *Reed, México insurgente*. México
- (1986) *Frida, naturaleza viva*. México
- (2006) *Cobrador, In God We Trust*. México, Argentina, Francia, Brasil, Reino Unido.
- Martel, Lucrecia - (2001) *La Ciénaga*. Argentina
- (2004) *La Niña Santa*. Argentina
- (2008) *La mujer sin cabeza*. Argentina
- Mosquera, Gustavo - (1985) *Arden los juegos*. (Cortometraje). Argentina

- (1988) *Lo que vendrá*. Argentina
- (1996) *Moebius*. Argentina

- Salles, Walter - (1998) *Central do Brasil*. Argentina
- (2001) *Abril Despedaçado*. Argentina
- (2004) *Diarios de Motocicleta*. Argentina, Estados Unidos, Chile, Perú, Brasil, Reino Unido, Alemania Francia
- (2005) *Dark Water*. Estados Unidos
- (2006) *Loin du 16e*. En: *Paris, je t'aime*. Francia
- (2008) *Linha de Passe*. Brasil
- (2012) *On the Road*. Francia, Estados Unidos, Reino Unido, Brasil, Canadá, Argentina

- Taretto, Gustavo - (2011) *Medianeras*. Argentina, España, Alemania
- (2014) *Las insoladas*. Argentina
- Torre Nilsson, Leopoldo - (1947) *El Muro*. Argentina
- (1949) *El crimen de Oribe*. Argentina
 - (1952) *El hijo del Crack* Argentina
 - (1953) *Días de odio* Argentina
 - (1953) *La tigra* Argentina
 - (1955) *Para vestir Santos* Argentina
 - (1955) *Graciela* Argentina
- (1956) *El protegido* Argentina
 - (1956) *La casa del ángel* Argentina
 - (1958) *El secuestrador* Argentina
 - (1958) *La caída* Argentina
 - (1960) *Fin de fiesta* Argentina
- (1960) *Un guapo del 900* Argentina
- (1961) *La mano en la trampa*. Argentina, España
 - (1961) *Piel de verano* Argentina
 - (1962) *Setenta veces siete* Argentina
 - (1962) *Homenaje a la hora de la siesta*. Argentina, Francia, Brasil
 - (1962) *La terraza* Argentina
 - (1964) *El tractor*. Argentina, Estados Unidos
 - (1964) *El ojo que espía*. Argentina, Estados Unidos.
 - (1966) *La chica del lunes*. Argentina, Estados Unidos
 - (1966) *Los traidores de San Ángel*. Argentina, Estados Unidos
 - (1968) *Martín Fierro* Argentina
 - (1969) *El Santo de la Espada* Argentina
 - (1971) *Güemes tierra en armas* Argentina
 - (1971) *La maffia* Argentina
 - (1972) *Los siete locos* Argentina
 - (1974) *Boquitas pintadas* Argentina
 - (1974) *El Pibe Cabeza* Argentina
 - (1975) *La guerra del cerdo* Argentina
 - (1975) *Piedra libre* Argentina