

8.1. EL MONTAJE Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA

EL CASO DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO ENTRE LOS AÑOS 60 Y 70

Leonardo Benaglia

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Arte y memoria no solo se vinculan en tanto elementos de un mismo sistema de creencias. En la presente exposición fundada en nuestra investigación: “De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine”.

En nuestro caso, el arte narrativo en las artes cinematográficas constituye nuestro marco comparativo de análisis.

Aunque exhaustivo en el análisis no pretende exhaustividad ni en la relación Arte memoria ni en el universo de las producciones artísticas en América Latina.

Una idea gravitante para el análisis la constituye el hecho de que el dispositivo técnico del cinematógrafo llega a América Latina relativamente al mismo tiempo que en el resto del mundo unos cuatrocientos años después de la llegada del Europeo al continente Americano, con todo su acervo cultural imponiendo sus estatus y estándares. Ahora bien: Desde sus inicios el cine nació para mirar lo que pocos quieren ver, pero todos quieren mirar.

Encuentro allí un significativo caudal de producciones audiovisuales que no sólo expresan una estética artística regional, sino que ponen en pantalla, la ética del artista de América Latina.

Palabras clave

Arte; memoria; cine; Latinoamérica; montaje

Arte y memoria

Arte en sentido de ruptura y conflicto con este otro concepto el de las Bellas Artes. Arte como manifestación de la actividad humana; aunque sin perder de vista que arte, también

nomina al conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo. Claro que los recursos plásticos, lingüísticos, sonoros o cinematográficos poseen sus propias artes.

Memoria en tanto, facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. Así mismo memoria como acción particular: acordarse de ello, tenerlo presente. O la exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto. No podemos dejar de mencionar la idea de conservar la memoria de algo, refrescarla o renovar el recuerdo de algo que se tenía olvidado. Tener en memoria es recordar nuevamente los asuntos ya pasados; presentarse de nuevo en el recuerdo, traer a la memoria; venir algo a la memoria; hacer memoria, es sin duda la perspectiva pertinente en la relación: Arte y Memoria.

Nuestra investigación analiza e indaga el arte cinematográfico, particularmente en las producciones artísticas incluidas en el período que va desde el festival de cine en Viña del Mar, Chile. 1967 al Festival en La Habana, Cuba. 1979. Por lo tanto se inscribe decididamente en el eje: Arte y memoria en las producciones Latinoamericanas. Producciones del Arte cinematográfico. Analizamos estas manifestaciones que forman parte de la memoria artística y cultural del continente Americano y al mismo tiempo hacemos memoria en esta investigación. Recorreremos la memoria de los mencionados festivales, las manifestaciones artísticas que se presentan en ellos, al menos un corpus extraído de la memoria de estos.

Preguntarnos acerca de las herramientas con las que trabajamos, constituye sin duda una de las dimensiones de la vigilancia epistemológica de todo cientista.

El presente trabajo distingue conscientemente desde el inicio, entre los conceptos: “herramienta” e “Instrumento”: entiendo por “herramienta” a una figura teórica identificable y claramente enunciada que en sus fundamentaciones habilita, desde sus restricciones teórico metodológico, la construcción de nuevos horizontes. En tanto que “Instrumento” si bien también es una figura teórica identificable y claramente enunciada, en sus fundamentaciones ciñe la representación a un menú acotado de instrumentaciones. Las que clausuran desarrollos de nuevos horizontes.

Esta distinción no supone la supremacía de una sobre la otra, o que desechemos una en favor de la otra, antes bien son conceptos subsidiarios bajo la condición en la que “herramienta” contiene a “Instrumento”.

Ahora bien: Estas herramientas, aun cuando brindan amplios y creativos territorios exploratorios que se extienden a horizontes nuevos, también de algún modo encuentra limitaciones. Sobre todo cuando cambia el paradigma lógico con que se interpela al complejo entramado social y en este caso el particular universo artístico.

El cine es un instrumento en tanto que el relato es la herramienta, el cine opera en un aprendizaje de la mirada que encuentra antecedente en la fotografía y anteriormente la pintura.

La percepción visual, elemento constitutivo del arte cinematográfico es aprehendido, el modo de construir y de leer el lenguaje audiovisual se enseña con el sistema de creencias de una sociedad particularizada en el tiempo y el espacio. El cine, en tanto dispositivo técnico

instrumenta el ver, ya en el rodaje, ya en la proyección. En tanto que la compaginación, la estructura narrativa es la herramienta que modela la mirada.

Arte y memoria no solo se vinculan en tanto elementos de un mismo sistema de creencias. En la presente exposición fundada en nuestra investigación: “De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine”. En este proceso, el cine es expresión del arte al tiempo que lo es de la memoria. Circunscriptos en un tiempo y espacio construyen una historia o al menos una historia posible. En nuestro caso, el arte narrativo en las artes cinematográficas constituye nuestro marco comparativo de análisis.

Este es un modo válido, pero no es el único. Sí, lo encuentro adecuado para indagar en los modos narrativos; analizando las operaciones retóricas evidenciables en los films. Aunque exhaustivo en el análisis no pretende exhaustividad ni en la relación Arte memoria ni en el universo de las producciones artísticas en América Latina.

La mirada del analista ancla en la restricción teórica metodológica la pertinencia de la relación. De este modo la memoria es un aprendizaje, la traza, el recordatorio, el recorrido de algo que aprehendimos. Por lo tanto es la construcción de un relato, la herramienta. El arte cinematográfico el instrumento con el que se articula el relato.

Una idea gravitante para el análisis la constituye el hecho de que el dispositivo técnico del cinematógrafo llega a América Latina relativamente al mismo tiempo que en el resto del mundo unos cuatrocientos años después de la llegada del Europeo al continente Americano, con todo su acervo cultural imponiendo sus estatus y estándares. El encuentro aun cuando desigual no dejó de influir de un modo o de otro de modo recíproco promoviendo un nuevo sistema de valores que parió las revoluciones emancipadoras, que encarnaran los movimientos nacionalistas de principios del siglo XIX y la expresión política intelectuales de mediados del siglo pasado. En este período el cine y la memoria confluyen para engendrar lo que se conoce como el nuevo cine. Un cine que no es el mismo cine que produce y reproduce la industria, que fue provocado por el surgimiento del cine de posguerra como el neo-realismo Italiano, pero que se distingue de este porque pretende compaginar las historias cinematográficas con la propuesta política hacia adelante en lugar de que la propuesta política explique lo que sucedió.

Esta distinción, aun cuando sutil, hace que los productos del séptimo arte puedan distinguirse en su propuesta, pero también en la disposición de las partes del texto cinematográfico.

Ahora bien: Desde sus inicios el cine nació para mirar lo que pocos quieren ver, pero todos quieren mirar. Aquella ya legendaria toma secuencia de los obreros saliendo de la fábrica,

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

testimonia de modo irrefutable y único, un modo de contar la narrativa de las imágenes en movimiento.

Resulta que allí, Viña del Mar, Chile, se realiza y organiza el primer encuentro de cineastas de América Latina. Se evidencia que para mediados de los sesenta ya había prendido el fenómeno artístico en el tejido social y encontraba en la región sus primeros brotes por fuera de la industria que lo había impulsado.

Encuentro allí un significativo caudal de producciones audiovisuales que no sólo expresan una estética artística regional, sino que ponen en pantalla, la ética del artista de América Latina. Ética que ya apalancada en la música como expresión del arte, y en las artes plásticas pone de manifiesto un particular modo de ser y de sentir, el de la América morena, la América indigenista y la América criolla no terrateniente.

No podemos soslayar el carácter emancipador de este festival habida cuenta que semejante reunión de voluntades articuladas en un colectivo cultural no es sencillo de hallar, debiendo remontarnos a la gesta independentista del General San Martín. Claro que habían pasado más de cien años y que para 1967 ya estaban conformados los modernos Estados Nacionales. Aquellos forjados con la pluma, la espada y la palabra; los mismos con que se había redefinido las dimensiones y confines del mundo y que en menos de un lustro habían conmocionado al planeta con dos guerras mundiales. Esas que produjeron la sustitución de importaciones en la economía, también fueron los motores de lo que podemos llamar la sustitución de productos culturales.

La posibilidad de narrar nuestras realidades cinematográficamente desde estas latitudes facilitó el que la memoria, no quede solo del lado del que escribe la Historia oficial. Pero “NOW”, en 1967, el nuevo cine latinoamericano fertiliza la memoria y la pone en circulación.

Memoria no es solo esa suerte de bitácora que el asistente de producción lleva, dando cuenta del día a día del rodaje. El arte cinematográfico recupera la memoria y la hace film. También sucede que la herramienta narrativa instrumenta la técnica del cinematógrafo para retener en la memoria la manifestación popular (operación narrativa de autenticidad y vivacidad).

La memoria es narrada en tiempo presente; de aquel presente, hoy pasado, en el que se construye el relato cinematográfico. En esta oportunidad lo presento como memoria del arte en América Latina.

El 27 de Mayo de 2001 Eliseo Verón, sin saberlo o quizá sí, hace un aporte meridiano en torno a la discusión que atraviesa al equipo de investigadores en el que participo quince años después. Respecto de la perspectiva epistemológica pertinente al referirnos al lenguaje cinematográfico y su dispositivo técnico. Según refiere Verón, entre 1967 y 1968 Borges dictó un ciclo de conferencias en la Universidad de Harvard. El diario La Nación ese domingo 27 de mayo publica un texto inédito de Borges de aquel período del que Verón realiza la siguiente reflexión:

El fragmento de la conferencia inédita que consideró su descubrimiento de esa mañana, es un comentario de un soneto de Rossetti que dice Borges, ‘se desarrolla premiosamente bajo el no demasiado hermoso nombre de *Inclusivness* (Totalidad)’. Los versos tomados de ese soneto están en inglés, seguidos de su traducción:

What man has bent o'er his son's sleep to brood, How that face shall watch his when cold it lies - Or thought, as his own mother kissed his eyes, Or what her kiss was, when his father wooed?

¿Qué hombre se ha inclinado sobre el rostro de su hijo para pensar cómo esa cara, ese rostro se inclinará sobre él cuando esté muerto?; ¿O pensó, cuando su propia madre le besaba los ojos, lo que habrá sido su beso cuando su padre la cortejaba?

Creo que esos versos -dice Borges- quizá resulten hoy más intensos que cuando fueron escritos, hace unos ochenta años, porque el cine nos ha enseñado a seguir rápidas secuencias de imágenes visuales. En el primer verso, *what man has bent o'er his son's sleep to brood*, encontramos al padre inclinándose sobre la cara del niño dormido. E inmediatamente, en el segundo verso, como en una buena película, hallamos la misma imagen invertida: vemos al hijo inclinándose sobre la cara de ese hombre muerto, su padre (Verón 2002 178).

Resulta de este modo que el hallazgo personal en una mañana del 2001 de Verón, publicado el año siguiente nos permite traerlo a la memoria y presentarlo como un legítimo argumento de la transformación en la experiencia de la lectura. Coincido con Verón en que: “No había imaginado en un texto de Borges la perfecta descripción del modo en que la lógica de un soporte mediático se articula a los efectos de un soporte anterior...”; “...el movimiento temporal de una operación propia del montaje cinematográfico se acopla al movimiento temporal de la poesía.” Por lo que podemos señalar que el mirar es algo que se aprende incluso antes de ver. Que también hay una aprehensión cultural soportada en múltiples dispositivos comunicacionales.

De este modo la estructura narrativa de los films analizados nos permite construir una serie comparativa legítima de un modo de ser del arte. Pero también la memoria en clave de lectura, genera y regenera condiciones de producción y condiciones de reconocimiento. Por eso memoria viva, memoria fértil. Un modo de la memoria activa, productiva que no se agota en la mera referencia evocativa.

Permítaseme presentar entonces uno de estos films. Quizá lo apropiado sea presentar este film como: analizado bajo la escrupulosa mirada, del equipo dirigido por la Prof. Dr. Leticia Muñoz Cobeñas. Perteneciente al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Este es “NOW”, un cortometraje de Santiago Alvarez de 1965. Ciertamente no es un film rodado en el período “Viña del Mar a la Habana” sin embargo es un film que transitó estos festivales. Así mismo el director es un indiscutido referente de la época y del cine Cubano.

De modo tal que es representativo de una época, de un tiempo y un espacio. Más aún; es muestra del cine militante en tanto herramienta. Narración, imagen y sonido articulados en la sucesión y la transformación relatan una historia.

En el primer momento (Todorov 1991 70) se presenta el equilibrio. El estado de situación en el que se presenta el motivo del relato, en este caso la represión de la policía a la comunidad de color en E.E.U.U. es la introducción, el primer momento de la operación narrativa: el equilibrio. Imágenes que son tomadas de la televisión (Ruffinelli 2012 34) de las transmisiones televisivas y fotos de muy diversas procedencias, como queda especificado desde el principio en los títulos; que se presentan sobre la primera de las imágenes fotográficas. La imagen fija inaugural en “NOW” es la reunión entre el presidente Johnson y los líderes Negros de los E.E.U.U. entre los que se destaca Martin Luther King. Sobre esa foto la animación durante los títulos propone un recorrido por el cuadrante áurico de la imagen resaltando alternativamente alguno de ellos en secuencia.

Con toda claridad en 5 minutos Alvarez presenta un relato contundente, visceral aunque no morbosos, a razón de un minuto por momento narrativo.

1 - Situación Inicial, primer momento que constituye el equilibrio. Inmediatamente después de los títulos

Now en la poderosa voz de Lena Horne, al igual que la película el tema musical lleva el mismo nombre, en su letra se indica al inicio con toda claridad la desigualdad y la distancia con lo propuesto por los redactores de la constitución de los E.E.U.U. respecto a la igualdad, lo dice con estas palabras:

“..If those historic gentlemen came back today Jefferson, Washington and Lincoln And Walter Cronkite put them on channel 2 To find out what they were thinkin I'm sure they'd say Thanks for quoting us so much But we don't want to take a bow Enough with the quoting Put those words into action And we mean action now...”

“...Si esos caballeros históricos volvieran hoy Jefferson, Washington y Lincoln Y Walter Cronkite los pone en el canal 2 Para averiguar lo que estaban pensando Estoy segura de que dirían Gracias por citarnos tanto Pero no queremos hacer una reverencia Suficiente con la cita Ponga esas palabras en acción Y queremos decir acción ahora...”

Interpelando desde el arte a los medios de comunicación, insistimos en señalar que todo el material visual, fotos e imagen en movimiento provienen de los medios masivos de comunicación.

“Siempre trabajé con fotografías de los diarios” afirma Juan Carlos Romero durante una entrevista que le realizara por este equipo de investigación ya mencionado. Romero y Álvarez toman estas imágenes de los medios masivos y las representan, las vuelve a presentar. No ocultan ni disimulan el origen de las imágenes estos directores no obstante lo cual la operación de compaginación montada en la estructura del relato ancla el sentido al horizonte de expectativas del nuevo cine latinoamericano.

El arte cinematográfico con enunciación de convergencia o narrativatransmedia transita los principios de sucesión y transformación los dos principios del relato.

En ese momento la estatua de Lincon, que había surgido de la mirada, de los ojos de un primerísimo primer plano en una mirada en el eje Y – Y de enunciación omnisciente (Veron 2003 21) el eje, grado cero de la enunciación en el presentador ventrílocuo del noticiero. Característico en los noticieros que mostraban las imágenes que son materia prima del film. En este caso el primer plano de la mirada hace un acercamiento *macro* a la mirada, que ocupa toda la pantalla.). En el rostro de un hombre negro maduro.

2 – Segundo momento

El Nombre de la película “Now!” emerge sobre el rostro en primer plano de un muchacho negro que parece gritarlo. En la gráfica el aspecto, su apariencia es como una pintada callejera, previa al grafiti, brocha y cal.

Mostrar cómo las personas son violentamente reprimidas físicamente, constantemente discriminadas en todas partes y exhibido en la Tele como ya lo anticipa la letra en el momento anterior. Constituye el segundo momento en la estructura narrativa. Así

degradando el equilibrio inicial, la sucesión transforma, rompe y da lugar al siguiente momento en la narrativa.

Secuencia fotográfica recortada a modo de colage audiovisual, imagen como arrancada a la fotografía por el film: primer plano rostro muchacho gritando defendiéndose; Primer plano de rostro de policía apretando los labios y mirando para abajo, Primer plano de la gorra del policía ya que este mira para abajo como sujetando algo (presumiblemente el muchacho, pero no se muestra) Luego el Primer plano del mango de una Fusta en el tumulto de “uniformados” ahora nuevamente el rostro del muchacho, esta vez sin las letras. De ese primerísimo primer plano la cámara abre el cuadro zoom out y revela una escena en la que un policía Sostiene en una mano la fusta y el abrigo de un joven negro, sobre el que está inclinado, y con la otra mano parece tomarlo por el cuello del abrigo forzándolo hacia el suelo. De fondo puede verse a varios policías más. (Nótese que el primer policía que aparece en el colage no aparece en el zoom out con lo que señalamos la pertinencia del concepto de colage ya que no solo es descomponer una escena, también es construirla recurriendo necesariamente a otras fotos para construir esa secuencia colage. (Cobeñas 2016 5) Pero la degradación narrativa se acrecienta, la agresión desatada es aún más violenta y cuadro a cuadro las imágenes recrudescen. Sin embargo el relato es compaginado con fotografías y las imágenes en movimiento acentúan sin deformar el relato.

Evitando de este modo el regocijo morboso, sin perder el impacto y contundencia de la escena cristalizada en “El acontecimiento”.

Claro ejemplo es el momento en que la represión se lleva adelante con perros. En la cuidada compilación de fotografías deconstruidas (Derrida 1998 47) y re ensambladas en el colaje se ven las fustas y cachiporras y luego las armas de fuego y el derrame de los cadáveres. Todas

fotos hasta cuando ingresan al relato los perros. Son imágenes en movimiento, el perro se quiere desprender de la correa, está enardecido pero justo en el momento del ataque, se congela con la secuencia fotográfica, la narrativa sigue; incluso cobra un giro artístico, exploratorio y rupturista.

3- Tercer momento. El conflicto

Poner en acción la resistencia, el giro en el modo de representar la narración. Porque ahora la imagen en movimiento predomina en la secuencia de este tercer momento narrativo. Ataque al racismo estadounidense, basado totalmente en materiales de noticieros y armoniosamente editado, ensortijado en la interpretación de Lena Horne. de 'Ahora'; los giros en el género documental a menudo proporcionan representaciones simbólicas: en este caso, la bandera, la cachiporra, el muchacho negro, la policía, la cruz esvástica y el anonimato sin rostro de K.K.K. enmarcados en un desfile militar con la bandera Nazi y otra De E.E.U.U. configuran un evento inequívoco de ahogo. Una fotografía de una joven mujer negra de luto seguida de otra de un joven negro quemado. Ponen final al tercer momento e inaugura la transformación al siguiente.

4 - Cuarto momento. Restablecimiento del equilibrio

Esta transformación del relato la acción en la imagen en movimiento de la violencia del estado y la para estatal, que fueron presentadas con imágenes en movimiento son opuestas por imágenes de mujeres resistiendo pacíficamente y son cargadas y movidas del

lugar de a una, entonces la imagen del noticiero muestra a un grupos marchando encadenados unos a otros, luego sentados. Secuencia fotográfica, plano general marcha Zoom in al puño de un hombre negro de saco. Re encuadre de foto donde el brazo de un hombre negro contiene a dos niños negros el que está por delante lleva los puños cerrados y el zoom in cierra sobre la mirada de los niños, no sobre los puños. Acto seguido una joven muchacha con su puño extendido, trepada a un poste se eleva por sobre los demás para colocar un cartel.

5 - Quinto momento. Epílogo

Cierra el relato con la leyenda NOW! escrito con metralla.

De este modo pudimos señalar las sucesiones y las transiciones narrativas del film dando cuenta de los dos principios del relato. Así también demostramos la estructura narrativa; ahora tipificarlas y describir los modos posibles en que operan en horizontes de expectativas que comparten las audiencias o públicos. Los análisis de los efectos de estos productos culturales son algo más extenso.

Bibliografía

- Derrida, Jacques (2000). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
Enaudeau, Corinne (2000). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Flores, Silvana (2013). *El nuevo cine latinoamericano: regionalismo e integración cinematográfica*.

Buenos Aires: Mago mundi.

Gumucio Dagrón, Alfonso (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá:

Fundación Friedrich Ebert.

Muñoz Cobeñas, Leticia (2016). "Epistemologías desde el Sur. Aportes del cine latinoamericano". *Revista Metal* N.º 2, julio 2016, pp. 19-28.

Rufinelli, Jorge (2012). *América Latina en 130 documentales*. Chile: UQBAR.

Todorov, Tzvetan (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas; Monte Avila.

Verón, Eliseo (2002). *Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.

Verón, Eliseo (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma